

SENSIBILIDADE ESTÉTICA E SENTIMENTO RELIGIOSO NA FILOSOFIA DE MAX HORKHEIMER (Pelos trinta anos da morte de Horkheimer)

Rafael Cordeiro Silva

Universidade Federal de Uberlândia
rcsilva@ufu.br

Resumo: Pretende-se investigar a estética e a religião na filosofia de Max Horkheimer, enquanto instâncias de crítica à ordem estabelecida e à imagem de uma sociedade possível ainda não realizada. Mesmo não tendo desenvolvido um pensamento estético de grande envergadura, como foram os casos de Adorno e Marcuse, suas esparsas considerações sobre a relação entre arte e sociedade coincidiram, durante longo período, com as de seus dois colegas do Instituto de Pesquisa Social. Ou seja, a arte autêntica é conhecimento e crítica à sociedade estabelecida. Por sua vez, a religião, embora seja um sentimento verdadeiro, é posta em um nível inferior e concebida como refúgio para os miseráveis, dentro da tradição marxista na qual o filósofo se inserira inicialmente. Ao final da vida, porém, Horkheimer pareceu mais inclinado a considerar que, no mundo administrado, apenas o sentimento religioso cumpria a condição de imagem de um mundo inteiramente outro. As razões para essa mudança de perspectiva podem ser buscadas na sua avaliação tardia sobre a relação entre arte e sociedade.

Palavras-chave: Teoria crítica, Max Horkheimer, estética, religião, filosofia social.

O nome de Max Horkheimer é indissociável da teoria crítica. No entanto, o que freqüentemente se associa quando se pensa nessa tendência filosófica, especialmente a partir da segunda metade dos anos 40 do século passado, é a crítica à indústria cultural e o desenvolvimento de uma concepção estética. Tal pretensão não faz parte do propósito original de seu fundador, cujo interesse residia antes em propor uma interpretação das sociedades capitalistas contemporâneas, passados quase cinqüenta anos da morte de Marx, com o intuito de estabelecer alternativas práticas para o problema da emancipação da espécie humana. O projeto original de Horkheimer quis ser a tentativa de conceber uma teoria que pudesse

deslanchar uma práxis com vistas à transformação social, num contexto político marcado pelo refluxo da luta revolucionária. Além disso, hoje, quase sempre, a teoria crítica está associada ao nome de Theodor Adorno, que, ao contrário de Horkheimer, notabilizou-se pela crítica literária e musical, pelos conhecimentos de história da música e pelo desenvolvimento de uma concepção estética peculiar, além de ter sido compositor e de ter tentado dedicar-se, antes da filosofia, à música como atividade principal. Escritor muito mais prolixo do que Horkheimer, Adorno teve na estética o grande pilar de sua produção. Por isso, falar em teoria crítica na atualidade significa aludir mais a esse aspecto do que àquele pensado inicialmente por Horkheimer. Uma prova concreta do que digo verificase no maior volume de traduções vertidas para o português dos textos de Adorno e Marcuse do que propriamente daquele que é considerado o fundador da teoria crítica da sociedade.

Se essa constatação é verdadeira, nada impede, entretanto, a pergunta pelo lugar da reflexão estética no pensamento de Horkheimer. Afinal, ele e Adorno trabalharam juntos por mais de trinta anos e, durante um longo período, as idéias de ambos estiveram tão próximas que o discurso de um parecia repetir o do outro. A formação humanista comum aos dois incluiu a sensibilidade para a arte. Além disso, Adorno foi o escolhido por Horkheimer para a parceria intelectual que deu origem à *Dialética do esclarecimento*, numa época em que minguaram as verbas do Instituto de Pesquisa Social e quando até mesmo a preocupação com o aspecto político, característica do pensamento de Marcuse, o fazia aparentemente mais próximo da intenção original de Horkheimer e, portanto, o mais credenciado para uma possível parceria.

Não há uma relação direta entre a sensibilidade estética e a produção filosófica de Max Horkheimer. O fundador da teoria crítica não desenvolveu reflexões aprofundadas sobre o estatuto do belo ou a validade da dimensão estética, como foi o caso de Adorno e, em ampla medida, o de Marcuse. Seu projeto inicial esteve voltado para a teoria social. Assim, qualquer consideração preliminar esbarra

na ausência de amplo testemunho escrito. Seu primeiro livro, *Origens da filosofia burguesa da história*, não faz qualquer menção ao assunto. Ao contrário, nele percebe-se a emergência da temática recorrente em seu pensamento, ou seja, a fundamentação de uma teoria da sociedade e da história. Todavia, nos poucos trechos dedicados à arte, o autor se insere por um largo período de tempo nas diretrizes básicas propostas por Adorno, de tal forma que poder-se-ia sugerir a existência, no pensamento de Horkheimer, de uma estética fragmentária. O levantamento desses poucos momentos dedicados ao tema da arte permitirá estabelecer um esboço embrionário sobre a concepção estética do autor.

No período que se convencionou designar como o do pensamento do jovem Horkheimer, isto é, aquele que se inicia quando da defesa do escrito de habilitação, em 1925, e da condução ao cargo de diretor do Instituto de Pesquisa Social, em 1931, até a publicação de “Teoria tradicional e teoria crítica”, em 1937, praticamente inexistem considerações sobre o tema da arte. A única exceção pode ser encontrada num livro de apontamentos escritos entre 1926 e 1931 denominado *Ocaso*. Entre as 136 anotações tomadas casualmente e sem pretensão de fundamentar qualquer ponto de vista, já que não foram destinadas originalmente à publicação, apenas duas versam diretamente sobre o tema da arte. O forte teor político e de crítica à desigualdade e à injustiça social presente nos fragmentos, reunidos posteriormente em livro, permite vislumbrar, de modo antecipatório, questões que viriam a ser desenvolvidas nos anos seguintes. Desse modo, os dois fragmentos mencionados espelham um pouco da concepção estética de Horkheimer. O primeiro deles intitula-se “O teatro revolucionário ou ‘a arte reconcilia’”.

O contexto que dá origem aos apontamentos de *Ocaso* é uma Alemanha imersa no caos econômico e social, necessitada de transformações radicais. A arte reflete esse momento, e o teatro revolucionário é uma das expressões estéticas da época. No fragmento em questão, Horkheimer adota uma postura de crítica

à arte engajada, posição similar à de Adorno e Marcuse.¹ Tal tipo de arte não é a melhor maneira de promover a ação transformadora.

Enquanto a burguesia alemã do pós-I Guerra Mundial [...] ainda tolera o teatro de oposição, ele não pode exercer nenhum efeito subversivo (*umwälzend*). Certamente nele se espelham as lutas efetivas e não se exclui que ele alguma vez possa contribuir para preparar a atmosfera da ação. Mas isso o teatro tem em comum com muitas instituições da sociedade burguesa. (GS 2, 366)²

Mais à frente, Horkheimer afirma que o trabalho político produz efeitos mais duradouros do que a arte revolucionária, pois ela apenas infunde a compaixão nos dominadores, sentimento que se esvazia nos aplausos da burguesia ao final do espetáculo. Assim, suas conseqüências políticas são nulas.

O fundamento pelo qual um efeito revolucionário (*revolutionär*) duradouro do teatro está excluído reside em que ele converte o problema da luta de classes em objeto de uma visão e discussão comum e com isso cria, na esfera da estética, uma harmonia, cuja ruptura na consciência do proletariado é a tarefa principal do trabalho político. Os homens que querem se liberar da dominação de outros e colocam a questão dessa liberação em discussão teórica conjunta com seus dominadores não alcançaram ainda a maioria. A burguesia [...], que se permite indignar com a sorte dos explorados juntamente com eles, reforça sua supremacia ideológica com cada aplauso. (GS 2, 366)

Por tudo isso, Horkheimer conclui que a arte engajada não coloca o sistema em perigo e, se assim o fizesse, certamente não seria permitida.

No outro apontamento, intitulado “A nova objetividade”, o autor se pronuncia criticamente contra essa tendência da pintura,

surgida na Alemanha depois da I Guerra Mundial. A nova objetividade caracterizou-se por um frio realismo. A interdição posta a esse movimento da arte é a mesma feita a algumas correntes filosóficas também típicas dessa época e que, como o movimento artístico, buscavam uma espécie de concretude. No entanto, o que esse concreto significa permanece impreciso. Parece ser a tentativa de abstrair uma “essência concreta” das coisas.

Os quadros da nova objetividade, nos quais são pintados objetos claramente retirados de seu entorno, deixam reconhecer muito bem este esforço. Eles não são contaminados pelo refinamento do impressionismo francês, que resultou essencialmente da inclusão pictórica do meio que os unia. (GS 2, 424)

De modo análogo, a perspectiva adotada pela nova objetividade tem o seu correlato filosófico nas tendências interessadas em descobrir uma essência humana, abstraindo de todas as relações que os homens estabelecem entre si. Horkheimer se refere à antropologia filosófica em voga na mesma época, que, ao lado da metafísica e da filosofia da vida, pouco tinham a contribuir para uma teoria crítica da sociedade. São tendências conservadoras, e a elas Horkheimer dirige severas críticas nos anos de 1930.

Com exceção da crítica à nova objetividade, Horkheimer não dirige mais nenhum outro ataque a movimentos de vanguarda estética. Ele não tem nada a dizer, por exemplo, sobre o Surrealismo, que foi elogiado por Marcuse e, ao mesmo tempo, questionado por Adorno.³ Se, por um lado, suas impressões estéticas limitam-se a esses dois apontamentos,⁴ por outro, desde *Ocaso*, a ojeriza de Horkheimer à cultura de massa já está registrada – portanto, mais de uma década antes da discussão aprofundada sobre a indústria cultural, em que a concepção de arte autêntica serve de referência para a crítica à cultura do entretenimento.

No apontamento “Estrutura social e caráter”, a cultura de massa é comparada a uma prisão: todos são tratados da mesma

forma e igualmente cerceados em seu direito à liberdade de escolha; não há nada a escolher, nada que não seja igual ao que já fora antes oferecido. Na forma social hodierna, a aparência de igualdade é garantida pela cultura de massa. Todavia, o argumento mais contundente aparece no apontamento “Possibilidades ilimitadas”. O autor questiona o êxito da técnica que transformou o que era apenas uma potencialidade em algo concreto do cotidiano. Porém, se esse êxito fosse utilizado para pôr fim à miséria, teríamos uma sociedade melhor. Mas não foi bem isso o que aconteceu! O aprimoramento técnico dos meios de comunicação deu suporte a preocupações fúteis e fez crescer a indiferença perante o sofrimento.

A fotografia, a telegrafia e o rádio converteram a distância em proximidade. A miséria de toda a terra ocorre diante dos habitantes das cidades. Poder-se-ia pensar que ela agora os desafia à sua reparação; porém, ao mesmo tempo, a proximidade se converteu em distância, pois agora o horror das próprias cidades afunda-se no sofrimento geral e as pessoas ocupam-se com as relações matrimoniais das estrelas do cinema. (GS 2, 316)

As considerações feitas até aqui indicam que o pensamento do jovem Horkheimer se restringe a delimitar esparsamente seu interesse por algumas tendências da arte autônoma e, ao mesmo tempo, a recusar a cultura de massa. Ambas as posturas decorrem unicamente de sua sensibilidade estética. Por isso, não há uma tensão entre arte e entretenimento, de tal forma que não seria errôneo dizer que suas digressões estéticas estão à margem de sua filosofia social. Nos anos 30, o interesse maior de Horkheimer consistiu fundamentalmente em propor uma teoria do conhecimento enquanto teoria social, ou seja, uma abordagem em que a filosofia, associada com as ciências particulares, em especial com a economia política, deveria tornar-se teoria da sociedade, tendo em vista a perspectiva de uma práxis transformadora. Esse projeto recebeu o nome de materialismo interdisciplinar. Como a arte não aponta diretamente para a práxis transformadora, ela não ocupou o plano

principal das reflexões de Horkheimer. O mesmo vale para a religião. Embora mais presente do que a arte, ela também não ocupa posição central nos primeiros escritos do autor.

Sob o influxo do marxismo transposto para o materialismo interdisciplinar, nos poucos trechos em que aparece, a religião é concebida como dependente das relações sociais. Isso equivale dizer que não é um fenômeno independente e autônomo, mas resulta da dinâmica social:

O fundamento de todas as relações humanas, isto é, o modo como os homens conseguem sua subsistência, está submetido a uma transformação. Ela dá o impulso inicial às modificações na esfera espiritual, assim como na ciência, arte, metafísica e religião. (GS 2, 200)⁵

A idéia inicial do pensamento religioso o coloca em oposição com o mundo. Sob esse aspecto, religião e arte parecem cumprir o mesmo fim. Em “Reflexões sobre religião”, opúsculo de 1935, Horkheimer apresenta a seguinte percepção do sentimento religioso:

O reconhecimento de uma essência transcendente retira seu mais forte vigor da insatisfação com o destino na Terra. Se a justiça está em Deus, então ela não está no mesmo grau no mundo. Na religião estão depositados (*niedergelegt*) os desejos, os anseios e as acusações de incontáveis gerações. (GS 3, 326)

Assim, o anseio religioso ganha força pela vivência da injustiça. Como marxista, Horkheimer sustenta a convicção de que os miseráveis buscam refúgio na religião, e esta funciona como uma espécie de justiça compensatória para a miséria real. Todavia, ele reconhece a validade do sentimento religioso, na medida em que se constitui como protesto contra a ordem do mundo. Nesse ponto ele se afasta da tradição marxista que apregoa ser a religião o ópio do povo. Ao contrário, ela é, ao mesmo tempo, instância de protesto

contra a injustiça presente e a utopia, o anseio pela instauração da justiça universal e do bem.⁶

Horkheimer distingue o sentimento religioso do cristianismo. Ambos não estão necessariamente relacionados. Se o sentimento religioso parece estar justificado, o mesmo não vale para o cristianismo, pois, historicamente, este último esteve aliado ao poder, desde que se tornou a religião oficial do Império Romano. Isso vale também para o protestantismo e as alianças que lhe garantiram fôlego inicial para fazer frente à Igreja de Roma. Por isso, a imagem de justiça perfeita contida na religião não se materializa nas formas vigentes do cristianismo. Mas, sozinha, a religião é impotente. Isso significa que a superação da revolta contra a realidade injusta e miserável é tarefa do homem e de sua práxis condicionada historicamente. A resistência puramente “espiritual”, destituída de qualquer compromisso com a ação transformadora, amolda-se à engrenagem social. Deve-se, portanto, passar da crença para a ação.

A boa vontade, a solidariedade com os miseráveis que sofrem e o esforço por um mundo melhor desvalorizaram sua roupagem religiosa. A atitude dos mártires não é mais a paciência, mas a ação; seus objetivos não são mais a imortalidade no além, mas a felicidade dos homens que vêm depois deles e por ela eles sabem morrer. (GS 3, 327)⁷

Se nos anos 30 não se encontram senão pequenos lampejos sobre a relação entre arte e sociedade, em contrapartida, a teoria crítica dos anos 40 começa a acentuar o elemento estético de maneira mais visível. Em termos gerais, a filosofia de Horkheimer abandona a pretensão de ser um indicativo da sociedade ideal para se converter em crítica da sociedade. A teoria deixa de estar imediatamente ligada à práxis e torna-se mais radical e intransigente. Sob esse aspecto, determinadas formas cognitivas de expressão da verdade são contrapostas ao existente, com o intuito de criticá-lo. Assim, a arte é confrontada com a cultura de massa. Isso se evidencia no ensaio “Arte nova e cultura de massas”, de 1941, em que a cultura

erudita é contraposta a seu suposto correlato popular. Nesse ensaio aparece pela primeira vez o termo “indústria cultural”, tão freqüente nos anos seguintes e mais comumente associado ao nome de Adorno.

O conceito de arte autêntica refere-se tanto àquela produzida pela burguesia quanto às vanguardas contemporâneas. Ambas se caracterizam pela oposição de seus temas à realidade, conservando uma certa autonomia perante os condicionamentos materiais. A arte da época liberal apresentou-se como expressão de uma beleza em oposição ao horror do mundo material. Ela encontrou sua razão de ser pelo fato de criar ilusões e, com isso, de criar a tensão entre a arte e a vida cotidiana. Da mesma forma, a arte nova não contribui para a adaptação do homem à sociedade industrial e à sua maquinaria social.

São inerentes às obras de arte, enquanto objetivações do espírito desligadas da relação com a práxis material, certos princípios que fazem com que o mundo no qual elas surgiram apareça como alienado e falso. Não apenas o ódio e a dor de Shakespeare, mas também a fria liberalidade da poesia de Goethe e ainda a fervorosa imersão de Proust nos efêmeros caminhos da *mondanité*, despertam a recordação de uma liberdade diante da qual os critérios dominantes resultam limitados e bárbaros. (GS 4, 421)⁸

Em contrapartida, a cultura industrializada é o elemento responsável pela coesão do todo social e atua para a manutenção do vínculo entre o indivíduo e a sociedade numa época em que outras instâncias, como as imagens mítico-religiosas de mundo e as formas pré-capitalistas de sociabilidade, parecem não mais conferir essa unidade. A indústria cultural proporciona a harmonia necessária para que o elemento particular e individual seja configurado de acordo com o que dele exige a dinâmica da engrenagem social. Não há tensão entre vida cotidiana e os produtos por ela veiculados. Tudo é cuidadosamente pensado para que o indivíduo não perceba a sutileza do controle a que é submetido na sua existência cotidiana.

Portanto, a indústria cultural não é arte, mas a materialização da face estética da dominação espiritual da consciência dos homens. Por outro lado, a obra de arte é a expressão da verdade no âmbito estético, posto que critica a mentira da harmonia da ordem existente.

Qual é o lugar da reflexão estética na filosofia de Max Horkheimer nos anos 40? Com o ensaio “Arte nova e cultura de massa”, consolida-se a preferência do autor pelos trabalhos modernistas mais do que pelos de vanguarda. Horkheimer fala da prosa de James Joyce e da pintura de Pablo Picasso. Esses trabalhos “expressam de modo intransigente o abismo entre o indivíduo monádico e o seu entorno bárbaro” (JAY, 1993, p. 372). Então, se a obra de arte é confrontada com a indústria cultural é porque o filósofo constata que esta afirma a falsa harmonia da totalidade social, enquanto aquela se apresenta como negação dessa mesma totalidade. A arte, em seu aspecto negativo, sustenta um impulso utópico, ela “conservou a utopia que evadiu da religião” (GS 4, 421).⁹ Portanto, a reflexão estética, para Horkheimer, justifica-se, pois a arte cumpre três funções: ela é *crítica* da ordem existente, pretende ser uma *forma cognitiva* de um outro mundo que não este onde persiste a dominação e é a *utopia* de uma ordem melhor.

A filosofia social do Horkheimer dessa fase busca explicar os motivos que levaram ao declínio do indivíduo e ao surgimento das massas. Tais motivos são preponderantemente econômicos, e a indústria cultural é uma ramificação estética do capitalismo avançado, cuja função é ratificar a incessante condição de massa do homem contemporâneo. Ela é o engano das massas. Por isso, Horkheimer não se preocupa tanto em denunciar a transformação da arte em mercadoria, aspecto mais próximo do pensamento de Adorno, mas sim em constatar que a ordem econômica cria mecanismos culturais destinados a minar a resistência dos homens a qualquer possibilidade de transformação, com o que eles ficam condenados a permanecer na eterna servidão. A indústria cultural transforma os homens em prisioneiros de uma ordem social, cujo

traço característico é fazer com que eles próprios amem a sua cela, ou seja, eles “obstinadamente insistem na ideologia que os escraviza” (GS 5, 158).¹⁰ Pode-se, portanto, sustentar que a reflexão estética é trazida para dentro da filosofia social do autor, deixando de ser um apêndice a refletir meramente sua formação humanística. É nos anos 40 que se instaura a tensão entre arte e entretenimento.

A indústria cultural não representa nenhum momento de afirmação da individualidade. Ao contrário do que se poderia pensar, caso se reiterasse que o acesso “democratizado” aos bens culturais e mercadorias em geral contribui para o fortalecimento da noção de indivíduo, o que se torna crasso é a tendência ao embrutecimento. Melhor dizendo, fomenta-se a pseudo-individualidade. A publicidade divulga a falsa idéia de que o indivíduo realiza-se pelo consumo. Sob esse aspecto, a identidade individual está incondicionalmente ligada ao padrão de universalização dela exigido e em nada o indivíduo se mostra em contradição com o todo social. Assim, essa pseudo-individualidade é um exemplo concreto da falsa identidade entre o universal e o particular. Se o indivíduo se reconcilia com a ordem existente, trata-se de uma falsa reconciliação, pois o poder do universal reforça a condição de massa e apaga qualquer traço de particularidade. “As particularidades do eu são bens monopolizados e socialmente condicionados, que lhe são apresentados como algo natural” (GS 5, 182).¹¹

Nos anos 40, as considerações sobre a religião diminuem na mesma proporção em que aumentam aquelas sobre a arte. O capitalismo avançado soluciona enormemente os problemas sociais, e o sentimento religioso, que em grande medida aparece associado à miséria, perdeu espaço na filosofia de Horkheimer. A religião passa a ser considerada basicamente como elemento gerador de sociabilidade, cuja importância decresce na mesma medida em que aumenta o poder de coesão social impetrado pela indústria cultural. Por outro lado, ganha maior espaço, na produção filosófica do Instituto de Pesquisa Social, a questão do judaísmo, principalmente por causa das perseguições anti-semitas. Sob esse aspecto, o judeu

passa a ser visto por Horkheimer como expressão da não-identidade perante o totalitarismo fascista que persegue implacavelmente tudo o que é considerado ofensivo à doutrina nazista.

O modo de ser (*Dasein*) e a aparência dos judeus compromete a universalidade existente pelo ajustamento deficiente. A insistência inflexível em seu próprio ordenamento de vida os levou a uma relação insegura com os dominantes. (GS 5, 198)¹²

Já o Horkheimer tardio, descrente das possibilidades de transformação social, assinala o caráter irreversível do mundo administrado. Essa constatação acarreta a mudança de *status* na relação entre arte e sociedade. Se antes ele deu importância ao aspecto crítico-cognitivo da arte, que denunciava a falsa harmonia entre indivíduo e sociedade promovida pela indústria cultural e apontava para a perspectiva utópica em seus temas, agora é justamente esse aspecto que é invalidado. O mundo administrado se apropria da força da arte, e as obras são transformadas em ornamentos a decorar os grandes templos do poder econômico ou para o deleite de magnatas e colecionadores, que pagam vultuosas somas para ter em seu acervo uma peça de um artista famoso. Elas se tornam mercadoria e, mesmo não tendo a fungibilidade típica dos produtos da indústria cultural, são cobiçadas pelo seu valor de troca. Para além desse círculo, pela arte se interessam também uns poucos intelectuais, cuja preocupação se esgota na discussão de tendências estéticas ou de crítica dos materiais. “Quanto mais dela se ocupem com dedicação os eruditos, tanto menos ela exerce um efeito adequado”.¹³ Por tudo isso, Horkheimer crê que a utopia evadiu-se da arte e foi se alojar em outra morada, ou seja, o anseio por um mundo diferente deixa de estar antecipado na obra de arte. Os *Apontamentos* tardios registram essa percepção. Eis alguns deles:

Depois da petrificação museológica das obras do século XIX, a arte abstrata empalideceu em bem de consumo e ornamento.

Ela se tornou inexpressiva e conformista, mesmo que possa se mostrar tão rebelde. (GS 6, 291)¹⁴

Hoje as obras do passado existem em museus-concerto (*Museums-konzerten*) e as atuais como raridades para as famílias dos magnatas. Em sua incompreensibilidade já não se abriga vanguarda alguma. (GS 6, 323)¹⁵

A arte era a expressão exata na qual a experiência tomava inicialmente consciência de si mesma e chegava a ser o que ela é... Hoje a arte torna-se tão completamente assimilada que, junto com outros incontáveis instrumentais da efetividade, deixa desaparecer a capacidade de experiência, o resto de ingenuidade e de crença. (GS 6, 365)¹⁶

Esses pequenos trechos servem para elucidar a relação tardia do autor com a arte. Eles expressam o pessimismo que toma conta do filósofo. Aos poucos, seu pensamento deixa de representar a potencialidade teórica destinada a iluminar uma práxis com vistas à transformação da sociedade e passa a viver do alento das imagens mítico-religiosas. Por vezes, estética e teologia são associadas: a percepção do belo e do gosto estético guarda uma profunda relação com o culto à divindade e com as crenças mágicas. Horkheimer tem presente a proximidade entre arte e religião.

O prazer de cultivar um jardim remonta aos velhos tempos em que os jardins pertenciam aos deuses e para eles eram cultivados. O sentido da beleza, tanto na natureza quanto na arte, está ligado por milhares de fios tênues a essas representações supersticiosas... A receptividade estética do homem está ligada, em sua pré-história, às diferentes formas de idolatria. (GS 6, 55)¹⁷

Mais freqüente ainda é a completa dissociação entre arte, sociedade e utopia. As obras de arte foram cooptadas pela ordem dominante e se tornaram instrumentos destinados a ratificar incessantemente a permanência do mundo administrado.

Onde habita então a utopia? Com certeza em algum domínio que não tenha nenhuma utilidade para o mundo administrado, que não resulte da mentalidade pragmática que invade nossas sociedades atuais. A referência ao outro, diferente do que é, será buscada cada vez mais insistentemente no pensamento teológico. Mas a religião parece significar a adesão a pontos de vista dogmáticos. Horkheimer trata então de mostrar que qualquer certeza erigida em dogma, como a existência de um Deus Todo-Poderoso ou a recompensa da vida eterna após a morte, que sirva para justificar um sentido para o sofrimento, não passa de religião no mau sentido. A isso ele opõe uma outra concepção, segundo a qual a religião é

o impulso ainda não extinguido, sustentado contra a realidade, de que ela deve mudar, de que a maldição seja quebrada e que se aplique a justiça. Onde a vida está nesse caminho, até no menor gesto, aí está a religião. (GS 6, 288)¹⁸

A religião deve ser, portanto, o anseio de que o horror do presente não seja eterno.

Horkheimer adota uma concepção teológica que incorpora parcialmente elementos da mística judaica e do cristianismo. A idéia do amor ao próximo, comum às duas tradições, transforma-se na máxima moral capaz de impulsionar os homens para a solidariedade universal e para a construção de um mundo inteiramente outro. Tal impulso não é mais encontrado na arte. Os tempos modernos caracterizam-se sempre mais pela crescente competição e por um individualismo exacerbado. A idéia de indivíduo autônomo entra em declínio e o que prevalece ao final é a frieza, a indiferença perante o outro. Por isso, Horkheimer crê que a verdadeira subjetividade nasce e se fortalece no amor ao próximo, na solidariedade irrestrita. Aqui nasce a idéia de comunidade, de unidade indissolúvel entre o “eu” e o “tu”. E tais princípios são inerentes à religião, que se apresenta, portanto, como crítica e forma de resistência ao mundo administrado. Ela é o único âmbito ainda não assimilado por seu poder avassalador. Conforme assinala Rosen,

Horkheimer vê a relação da Teoria Crítica com o judaísmo na unidade de indivíduo e comunidade. O verdadeiro objetivo da Teoria Crítica é impedir que os homens se percam em idéias e instituições que a sociedade existente lhes inculca e impõe. Segundo Horkheimer, os homens devem aprender a ver a relação de sua existência especial com o todo da humanidade, para compreender melhor a discrepância entre o que a atividade individual exige e o que ela factualmente alcança e, por conseguinte, atuar para que os perigos do mundo administrado sejam pelo menos restringidos. (ROSEN, 1995, p. 148)

A religião não cumpre nenhuma função cognitiva, pois sobre Deus e o Absoluto nada pode ser dito. Ela não contém nenhuma imagem da boa sociedade. Não se pode inclusive dizer o que é o bem, mas apenas apontar o que é mal e lutar para que ele seja erradicado da face da Terra. Tampouco não há nenhuma certeza de que a solidariedade universal possa ser efetivada algum dia; o que permanece é apenas o anseio de sua efetivação e o anseio, nesse caso, não pode ser materializado. Horkheimer invoca novamente a religião, dessa vez na forma do mandamento que proíbe as imagens, para não afirmar nada sobre o tipo de sociedade em que a solidariedade universal poderia se impor definitivamente. O jardim do Éden da narrativa bíblica não pode ser representado. Pode-se, portanto, afirmar que o anseio por uma humanidade realizada, cuja expressão permaneceu intocada apenas no plano teológico, é a motivação que percorreu a vida intelectual de Max Horkheimer. Esse fato é digno de ser rememorado hoje, porquanto unifica a teoria crítica desde suas origens até a morte do filósofo ocorrida em 1973.

AESTHETIC SENSIBILITY AND RELIGIOUS FEELING IN MAX HORKHEIMER'S PHILOSOPHY

Abstract: This paper aims to investigate aesthetics and religion in the philosophy of Max Horkheimer. Both instances function as a critique to the established order and to the

image of a possible although not yet developed society. Despite his lack of a wide range aesthetic thought, in what he differs from Adorno and Marcuse, Horkheimer's rare considerations about art and society coincided during a long period with those of both colleagues from the Frankfurt Institute of Social Research. Authentic art is, therefore, at once knowledge and critique of the society. Religion, in its turn, in spite of being a true feeling, it's nevertheless placed at a lower level, labeled as a refugee for the miserable ones, accordingly to the Marxist tradition in which the philosopher had joined. At the end of his life, however, Horkheimer seemed more inclined to consider that, in the administered world, religious feeling was the only one to fulfill the condition of a completely different world (*ganz Anders*). Reasons to this perspective change must be searched in his late evaluation concerning the relation of art and society.

Key words: Critical theory, Max Horkheimer, esthetics, religion, social philosophy.

Notas

1. Cf. a esse respeito o ensaio “Engagement”, de Adorno, e a obra *A dimensão estética*, de Marcuse, em que seus autores fazem severas restrições à arte engajada. Cf. também Silva (2001).
2. A referência aos escritos de Max Horkheimer será feita com base na edição crítica de suas obras, os *Gesammelte Schriften*. Utilizarei a abreviatura GS. Os números após as iniciais correspondem, respectivamente, ao volume e à página. Havendo tradução portuguesa ou brasileira conhecida e consultada, será feita indicação.
3. Martin Jay (1993, p. 370) observa que “Horkheimer foi especialmente sensível à crise da subjetividade individual registrada pelos impressionistas”, traço também peculiar a Adorno.
4. Nenhum dos apontamentos excluídos de *Ocaso* e que foram publicados postumamente no volume 11 da edição crítica de suas obras faz referência à arte.
5. Da obra *Origens da filosofia burguesa da história*.
6. Amos Schmidt reconhece a pertinência do sentimento religioso para Horkheimer. Ele afirma: “A religião significa para Horkheimer o desejo de superação da existência ruim e a esperança de uma outra, melhor e mais perfeita; o anseio por um

novo mundo de liberdade não alienada, de justiça incondicional e de bem. A religião é a esperança de que a injustiça não triunfe. Ela não é, portanto, simplesmente a promessa vã de um além celestial [...], mas um movimento para adiante, para uma ordem digna do ser humano” (SCHMIDT, 1993, p. 192).

7. Do opúsculo “Digressões sobre a religião”.
8. Do ensaio “Arte nova e cultura de massas”.
9. Do ensaio “Arte nova e cultura de massas”.
10. Tradução brasileira: *Dialética do esclarecimento*, p. 125.
11. Tradução brasileira: *Dialética do esclarecimento*, p. 145.
12. Tradução brasileira: *Dialética do esclarecimento*, p. 158. Zvi Rosen (1995, p. 144) reconhece a influência do judaísmo em Horkheimer, ao afirmar que “o fato de que na *Dialética do esclarecimento* a religião monoteísta judaica é encarada como uma verdadeira religião esclarecida é um indicativo importante da avaliação positiva que Horkheimer faz do judaísmo. Com certeza, o ambiente judaico conservador da casa paterna, a educação no espírito da religião judaica, o ódio dos nacional-socialistas contra os judeus e os mais de trinta anos dedicados às fontes do anti-semitismo, assim como o holocausto, todos esses motivos exerceram uma enorme influência no imaginário de Horkheimer”.
13. Do ensaio “A atualidade de Schopenhauer”.
14. Do apontamento “Demasiado abstrato”.
15. Do apontamento “Espírito, arte e burguesia”.
16. Do apontamento “Costumes, cultura superior”.
17. Da obra *Crítica da razão instrumental*.
18. Do apontamento “O que é religião?” (1958)

Referências

ADORNO, Theodor. Engagement. In: _____. *Noten zur Literatur*. 6. Aufl. Frankfurt (a. M.): Suhrkamp, 1994. p. 409-430.

- HORKHEIMER, Max. Die Aktualität Schopenhauers. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt (a. M.): Fischer, 1985. v. 7. p. 122-142.
- _____. Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt (a. M.): Fischer, 1987. v. 2. p. 179-268.
- _____. Dämmerung. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt (a. M.): Fischer, 1987. v. 2. p. 312-452.
- _____. Gedanke zur Religion. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt (a. M.): Fischer, 1988. v. 3. p. 326-328.
- _____. Kritik der instrumentellen Vernunft. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt (a. M.): Fischer, 1991. v. 6. p. 21-186.
- _____. Neue Kunst und Massenkultur. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt (a. M.): Fischer, 1988. v. 4. p. 419-438.
- _____. Notizen 1949-1969. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt (a. M.): Fischer, 1991. v. 6. p. 187-425.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. Dialektik der Aufklärung. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt (a. M.): Fischer, 1987. v. 5. p. 13-290.
- JAY, Martin. Mass culture and aesthetic redemption. In: BENHABIB, Seyla; BONß, Wolfgang; MCCOLE, John. *On Max Horkheimer: new perspectives*. Cambridge: MIT Press, 1993. p. 365-386.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1986.
- ROSEN, Zvi. *Max Horkheimer*. Munique: Beck, 1995.
- SCHMIDT, Amos. *Materialismus zwischen Metaphysik und Positivismus: Max Horkheimers Frühwerk - Darstellung und Kritik*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.
- SILVA, Rafael. Notas sobre esclarecimento e arte contemporânea em Marcuse e Adorno. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia. *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 315-326.