

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**TEORIA CRÍTICA DA INDÚSTRIA CULTURAL:
DIALÉTICA DA REAVALIAÇÃO DO CONCEITO**

ANDRÉ TEZZA CONSENTINO

CURITIBA

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

ANDRÉ TEZZA CONSENTINO

**TEORIA CRÍTICA DA INDÚSTRIA CULTURAL:
DIALÉTICA DA REAVALIAÇÃO DO CONCEITO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre do Curso de Mestrado em Filosofia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. André de Macedo Duarte

CURITIBA
2011

Para a Francis.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, meus primeiros professores, Vera e Lauro, que sempre me incentivaram nas minhas escolhas e me mostraram o mundo com leveza e inteligência.

À minha família, uma família de professores. Em especial, a meu tio Cristovão, a quem devo muitas das minhas paixões, e à minha avó Elin (*in memoriam*), a ex-orientadora educacional dos anos excepcionais do Colégio Estadual do Paraná, uma das responsáveis pela minha alfabetização.

Ao músico, tradutor e professor Caetano Galindo. Às nossas muitas conversas em muitos anos de amizade, devo parte das reflexões sobre música deste trabalho.

Ao professor e maestro Osvaldo Colarusso. Às aulas dele, devo mais uma parte das reflexões sobre música deste trabalho.

Ao incentivo, às indicações bibliográficas e às conversas preciosas dos amigos professores com quem tenho convivido nos últimos anos: Alexandre Tadeu dos Santos, Celso Klammer, Christian Schwartz, Christiane Machado, Elza Oliveira Filha, Fernanda Magalhães, Hilton Castelo, Leonardo Ferrari, Maria Zaclis Veiga, Marcos Dias de Araújo, Pedro Elói Rech, Rafael Bezerra, Rafael Rosa, Ricardo Macedo, Sandra Stroparo e Sérgio Menezes.

Ao professor Marcos Tozzi, pela compreensão nas minhas ausências na Universidade Positivo (fundamental para o desenvolvimento do trabalho), e, sobretudo, pelo carinho e incentivo.

À professora Rosa Dalla Costa, pelas considerações em banca e pela amizade que, entre outros frutos, rendeu a organização do principal congresso de Comunicação da América Latina.

Aos professores e alunos do departamento de Filosofia da UFPR, que me ensinaram novamente a ler. Em particular, à especial Maria Isabel Limongi, minha professora na graduação, que pela primeira vez me mostrou a riqueza e a complexidade da Teoria Crítica. E ao igualmente especial Luiz Sérgio Repa, não só pelas considerações em banca, mas também por ter me ensinado um olhar abrangente, atualizado e original sobre a Teoria Crítica.

Ao meu orientador, professor de professores, André de Macedo Duarte, pela confiança, pelo apoio, pela amizade, e, para que a atenciosa orientação fosse possível, pela generosidade em estudar um assunto distinto da sua especialidade.

Tese, antítese, dialética sem síntese.

No meu entender, nós não usamos racionalmente a razão. É um pouco como se eu dissesse que nós somos cegos da razão. Essa evidência é que me levou, metaforicamente, a imaginar um tipo de cegueira, que, no fundo, existe. Vou criar um mundo de cegos porque nós vivemos efetivamente num mundo de cegos. Nós estamos todos cegos. Cegos da razão. A razão não se comporta racionalmente, o que é uma forma de cegueira.

José Saramago

Eu gostaria de dedicar o livro àqueles críticos que eu sumariamente defini como apocalípticos. Sem a injusta, tendenciosa, neurótica, desesperada censura deles, eu jamais teria elaborado três quartos das ideias que desejo compartilhar aqui. Sem eles, talvez nenhum de nós tenha se dado conta de que a questão da cultura de massas é uma em que estamos todos profundamente envolvidos. É um sinal de contradição da nossa cultura.

Umberto Eco

Quando jovem, nunca, por um momento, me permiti duvidar de que só de um ser descompromissado com a massa e crítico de massa poderia emergir a verdadeira arte. A arte que possa ter surgido de minhas mãos de um jeito ou de outro expressou e até mesmo glorificou esse descompromisso. Mas que tipo de arte tem sido essa, afinal? Arte que não tem alma, como diriam os russos, à qual falta generosidade, que não celebra a vida, à qual falta amor.

J.M. Coetzee

RESUMO

O conceito de Indústria Cultural, elaborado originalmente nos anos 40 do século XX por Theodor Adorno e Max Horkheimer, tem sido objeto de reavaliação tanto das pesquisas da Comunicação Social quanto da Filosofia. Este trabalho se propõe, sem o objetivo de encontrar uma resposta definitiva para assegurar a obsolescência ou a atualidade do conceito, a estabelecer alguns princípios e critérios para o exame da Indústria Cultural no presente. Para isto, a dissertação está dividida em três partes, sendo as duas primeiras dedicadas à interpretação das ideias originais de Adorno e Horkheimer e a última dedicada à análise do conceito na atualidade, explorando três dimensões principais: ideológica, estética e técnica. O referencial bibliográfico que subsidia o desenvolvimento dos capítulos é de natureza interdisciplinar e busca dialogar a Filosofia com a Comunicação Social. Na conclusão, a dissertação apresenta princípios que reforçam a ideia de que, tanto na defesa quanto na refutação, há bons argumentos para a análise do conceito, deixando em aberto a possibilidade de uma resposta definitiva.

Palavras-chave: Indústria Cultural, Teoria Crítica, Teorias da Comunicação, Dialética do Esclarecimento, Adorno, Horkheimer.

ABSTRACT

The concept of Culture Industry, originally developed during the 40's decade of the twentieth century by Theodor Adorno and Max Horkheimer, has been the subject of both Media and Philosophy research aiming at its reevaluation. This work proposes, without trying to offer a definitive answer to ensuring the concept's relevance or obsolescence, to establish some principles and criteria to critically consider the concept of Culture Industry in the present. For this purpose, this master's dissertation is divided into three parts, the first two being dedicated to the analysis of the original ideas proposed by Adorno and Horkheimer and the latter one being dedicated to the analysis of the concept in the present, by exploring three main dimensions: ideological, aesthetic and technique. The bibliographic reference that subsidizes this chapter's development is interdisciplinary in nature and seeks to establish a dialogue between Philosophy and Social Communication. In its conclusion, this master's dissertation presents some principles that reinforce the idea that there are good arguments for both defending and criticizing the actuality of the concept of Culture Industry, leaving open the possibility of closing the debate with a definitive answer.

Key words: Culture Industry, Critical Theory, Communication Theory, Dialectic of Enlightenment, Adorno, Horkheimer.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	2
1	O ARGUMENTO CLÁSSICO – VERSÕES PRELIMINARES E CONTEXTO.....	7
1.1	INDÚSTRIA CULTURAL E A TEORIA CRÍTICA: PARA ALÉM DE MARX.....	8
1.2	O CONCEITO DE ESCLARECIMENTO: APORIAS DA RAZÃO.....	14
1.3	A INDÚSTRIA CULTURAL: PRIMEIRAS ABORDAGENS — ADORNO E BENJAMIN, CINEMA E MÚSICA.....	26
2	O ARGUMENTO CLÁSSICO – INDÚSTRIA CULTURAL NA DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO E ALÉM.....	43
2.1	A INDÚSTRIA CULTURAL E O VATICÍNIO DA DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO: ENTRELAÇAMENTO ENTRE ESCLARECIMENTO, MEIOS DE COMUNICAÇÃO E DOMINAÇÃO.....	45
2.2	ABORDAGENS POSTERIORES DA INDÚSTRIA CULTURAL: A ESTABILIDADE DA ARGUMENTAÇÃO DE ADORNO.....	66
3	INDÚSTRIA CULTURAL — CRITÉRIOS PARA A REAVALIAÇÃO DO CONCEITO.....	75
3.1	LIMITES DO CONCEITO EM TRÊS DIMENSÕES — IDEOLÓGICA, ESTÉTICA E TÉCNICA.....	79
4	CONCLUSÃO: PERGUNTAS EM ABERTO.....	103
	REFERÊNCIAS.....	106

INTRODUÇÃO

No tempo da Internet, da sociedade em rede, do colapso do socialismo real e dos sistemas totalitários da primeira metade do século XX, da fragmentação e disseminação global da informação, ainda é possível defender o conceito original de Indústria Cultural? Como problema de pesquisa, a questão não é propriamente uma novidade, porém, ainda que o debate contemporâneo sobre o tema, com frequência, aponte para certa dificuldade na atualidade da aclaração inicial de Adorno e Horkheimer, apostamos que a resposta permanece indefinida.

Não raro, a crítica que declara a obsolescência do conceito de Indústria Cultural ignora que, na *Dialética do Esclarecimento*, a estética das massas não é um tópico isolado da estética do século XX, tampouco a consequência natural da modernidade industrial e urbana, mas o complexo resultado de uma sofisticada e sombria avaliação sobre o que é o esclarecimento. Por isto mesmo, antes da exposição das forças e fraquezas da crítica presente, ou então, antes de elencar aquilo que, depois de mais 60 anos, eventualmente envelheceu ou sobreviveu ao tempo — sabendo de antemão que um dos princípios da teoria que fundamentou o Instituto para Pesquisas Sociais de Frankfurt foi a contínua atualização argumentativa e não os modelos definitivos —, por pelo menos dois motivos, é importante retomar o argumento original, já clássico, da Indústria Cultural. O primeiro: os problemas que a crítica contemporânea aponta para o argumento clássico, conforme apresentaremos no último capítulo desta dissertação, não raro, são frutos de uma leitura ligeira e precisam ser reavaliados — em certa medida, esta pesquisa é a tentativa de uma interpretação atenta tanto à complexidade da exposição de Adorno e Horkheimer quanto à fortuna crítica que se estabeleceu na recepção do argumento. O segundo: para a delimitação de campos de análise — o estilo notoriamente fragmentado dos autores não diz respeito somente a uma questão formal ou a um ataque aos modelos sistemáticos de compreensão de mundo, mas também a uma questão temática, pois, para a análise da Indústria Cultural, o prisma que interessa aos autores contempla uma ampla cadeia de tópicos argumentativos, que vai da economia à psicanálise, da sociologia à filosofia, da

história à antropologia, da ética à estética. Delimitar alguns destes tópicos é escolher as âncoras de exposição que depois serão contrapostas pela crítica do presente.

A dissertação está estruturada em três capítulos, três exposições que pretendem abordar a temática da Indústria Cultural de maneira cronológica. A primeira exposição apresentará, de início, os fundamentos da Teoria Crítica (os recursos epistemológicos que subsidiam a crítica da cultura de Adorno e Horkheimer); em seguida, os fundamentos do conceito de esclarecimento (relevante para a compreensão do conceito da Indústria Cultural); e, por fim, os primeiros debates do Instituto para Pesquisas Sociais de Frankfurt sobre o cinema e a música de massas.

A segunda exposição tratará do texto mais importante para a conceituação da Indústria Cultural, o capítulo “A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas”, da *Dialética do Esclarecimento*. Esta exposição termina com uma breve amostra de como os argumentos posteriores de Adorno sobre a Indústria Cultural, obra dos anos 50 e 60, apesar de algumas diferenças, não apresentam uma ruptura significativa com a reflexão dos anos 30 e 40.

A justificativa para a escrita de duas exposições inteiras somente sobre as teses clássicas é priorizar um levantamento atento dos argumentos de Adorno e Horkheimer, com o objetivo de discernir, na crítica contemporânea, o que é digno de atenção daquilo que é fruto de leituras equivocadas.

Feito o percurso da interpretação do argumento clássico, a terceira exposição apresentará *prolegômenos* a uma crítica contemporânea do conceito de Indústria Cultural, isto é, *quais os critérios possíveis, os temas e os argumentos* para uma reavaliação da conceituação original de Adorno e Horkheimer no presente. Nesta última exposição, serão utilizados, sobretudo, autores tradicionais da área de Comunicação Social, área em que a crítica ao conceito de Indústria Cultural é bastante frequente. Na delimitação temática, as dimensões da estética, da técnica e da ideologia serão as principais — deste modo, questões pertinentes à psicanálise, por exemplo, ainda que relevantes na *Dialética do Esclarecimento*, ficarão em segundo plano.

Admito, de antemão, que um dos objetivos deste trabalho é arriscado: esta é uma dissertação da Filosofia que busca um diálogo com as Teorias da Comunicação — esta interdisciplinaridade não é gratuita e é também fruto da minha própria formação, a de um ex-profissional do mercado da comunicação, hoje professor na área de Ética da Comunicação, área em que o diálogo com a Filosofia é fundamental.

Os riscos da interdisciplinaridade são conhecidos — entre eles, a superficialidade com que os temas podem ser abordados e a eventual falta de compatibilidade epistemológica entre diferentes modelos do saber. Na pior das hipóteses, o resultado deste trabalho não estará a contento nem para a Filosofia nem para a Comunicação. Na melhor das hipóteses, e eis a justificativa maior para a busca da interdisciplinaridade, esta dissertação poderá iluminar possíveis forças e fraquezas da Comunicação Social e da Filosofia na temática da Indústria Cultural.

Em defesa da interdisciplinaridade, há uma justificativa adicional importante: tanto as Teorias da Comunicação quanto a própria Teoria Crítica são radicalmente interdisciplinares. O saber recente das Teorias da Comunicação é, além da pesquisa autônoma da própria Comunicação, também o resultado *articulado a posteriori* de reflexões oriundas da Sociologia, da Filosofia, da História, da Psicologia, da Antropologia, da Economia Política, entre outros — a temática das mídias é uma temática inevitável da modernidade tardia e sua reflexão, muito além de uma exclusividade da Comunicação Social, ainda é importante objeto de pesquisa para o conjunto das ciências humanas. Por outro lado, a Teoria Crítica, para ficar somente em *Dialética do Esclarecimento*, é também o diálogo *interdisciplinar* improvável, contraditório e perspicaz de argumentos aparentemente excludentes entre si: o esquematismo da razão Kantiana pode conviver com sua crítica, a psicanálise; Marx pode ser iluminado à contraluz por Nietzsche e Weber — dois de seus críticos; ou ainda, em uma lista que naturalmente não termina aqui: razão e mito não são oposições simples, mas complementos contraditórios.

De certo modo, a busca da interdisciplinaridade aqui exposta é a consequência de uma dupla desconfiança. De um lado, a desconfiança de que uma falta de rigor nas pesquisas de Comunicação levou, com frequência talvez alarmante, a uma interpretação caricata da Teoria Crítica, em que o conceito de

Indústria Cultural se aproxima do atoleiro do marxismo vulgar e raramente contempla as críticas que Adorno faz ao socialismo real e ao próprio Marx. Se a desconfiança de uma leitura simplista é justa e pode ser verificada para além da mera impressão pessoal, ou ainda, se uma leitura simplista foi também um dos motivos do declínio da importância da Escola de Frankfurt para as Teorias da Comunicação — declínio que notavelmente começa nos anos 80, com as pesquisas empíricas de recepção das mensagens¹ — não cabe a esta dissertação avaliar, não é o problema que está aqui sendo investigado. Mas a desconfiança de uma leitura simplista é uma justificativa adicional (e pessoal) para que uma nova leitura do conceito clássico fosse necessária, bem como para que a exposição das ideias originais de Adorno, Horkheimer e Benjamin ocupasse 2/3 do trabalho final.

Por outro lado, a dissertação também é consequência de outra desconfiança. As conclusões de Adorno e Horkheimer são conclusões de uma análise *externa*, de pensadores que observaram a Indústria Cultural como um objeto a ser investigado à distância. E eis uma questão não secundária em que a Comunicação pode contribuir para o debate filosófico, uma vez que o olhar da Comunicação, além de ser *concentrado* na problemática dos *meios e mediações* (com todas as vantagens e desvantagens do pensamento especializado), é, não raro, *também feito internamente* por pensadores participantes do dia-a-dia das

¹ Em *Pensar a Comunicação*, Dominique Wolton afirma que, depois de dominar as pesquisas de Comunicação na França entre 1975 e 1985, a Escola de Frankfurt passa a dar lugar para o que denomina de “abertura intelectual”, em que “os defensores de uma abordagem mais crítica, do tipo marxista ou ‘frankfurtiana’, admitem progressivamente que o público é mais inteligente do que aparenta, e que apesar das dominações culturais e ideológicas, as mídias não exercem essa influência tão temida. (...) A renovação do interesse por trabalhos de *recepção* caracteriza esta mudança”. WOLTON, Dominique. *Pensar a Comunicação*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004, p. 108. Ainda que referente à situação da França, o comentário também poderia ser aplicado às pesquisas brasileiras de Comunicação, até por conta da influência do pensamento francês sobre a pesquisa nacional. Em *Pesquisa em Comunicação*, Maria Immacolata Lopes, além de listar a variedade temática das pesquisas brasileiras em Comunicação entre os anos 50 e 80, mostra que o conceito de Indústria Cultural foi especialmente importante nos estudos realizados durante o regime militar, época em que a articulação entre poder totalitário e os seus reflexos na cultura das mídias era evidente no cenário do país. A autora também mostra, assim como Wolton, a ascendência dos estudos de recepção nos anos 80, bem como, no mesmo período, a imposição de uma perspectiva gramsciana sobre o modelo frankfurtiano (ainda que ressalte a hegemonia do modelo frankfurtiano nos estudos da sociologia). LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Pesquisa em Comunicação*. 8ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005, pp. 52-62. Sobre a evolução da pesquisa de Comunicação na França: MOEGLIN, Pierre. *Indústrias Culturais e Midiáticas: breve história da pesquisa na França*. In: Líbero - Revista do Programa de Pós Graduação da Faculdade Casper Líbero, ano XII, nº 24 - Dez. 2009, p.61-70. Sobre a influência da pesquisa francesa de Comunicação no Brasil: MACHADO DA SILVA, Juremir. O pensamento contemporâneo francês sobre a comunicação. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz; VEIGA FRANÇA, Vera. (orgs.). *Teorias da Comunicação: Conceitos, Escolas e Tendências*. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 172

profissões da Comunicação, que conhecem os efeitos dos veículos de massa não somente por teorias, mas também por vivência e prática. Aliás, posso afirmar que vivenciar profissionalmente uma agência de publicidade durante cinco anos, mais do que qualquer livro ou demonstração intelectual, me levou a desconfiar das teses mais pessimistas sobre a Indústria Cultural. Obviamente, esta não é uma dissertação de natureza empírica — ainda que também utilize bibliografia que é fruto de pesquisa e observação empíricas —, mas creio não ser irrelevante apontar que *este é um trabalho motivado por uma impressão de natureza empírica.*

No balanço das desconfianças iniciais, com o avanço dos estudos, a problematização da dissertação também ganhou um estatuto diferente. Antes, parecia-me possível responder a seguinte questão: *a Indústria Cultural ainda é um conceito válido para o presente?* Hoje, feito o percurso filosófico, compreendendo melhor a dimensão e a complexidade do pensamento de Adorno e Horkheimer, parece-me ser mais plausível tentar responder: *quais os princípios argumentativos, os critérios que podem apontar a obsolescência ou a atualidade do conceito de Indústria Cultural?* A mudança do problema de pesquisa e a aparente diminuição da promessa do trabalho não são frutos de uma simplificação pragmática, mas, sobretudo, de uma maior compreensão do próprio conceito de Indústria Cultural.

1. ARGUMENTO CLÁSSICO – VERSÕES PRELIMINARES E CONTEXTO

Num primeiro momento, o presente capítulo apresentará os fundamentos que estão por detrás de algumas das escolhas argumentativas na análise da Indústria Cultural: os fundamentos da Teoria Crítica. O objetivo é relacionar e contrastar o artigo pioneiro de Horkheimer, “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, com as premissas da *Dialética do Esclarecimento*.

Após esta exposição, que procura contextualizar as questões epistemológicas inaugurais da Teoria Crítica, o capítulo partirá para a interpretação do conceito de esclarecimento e seu desdobramento, a análise da Indústria Cultural — ambos temas centrais na *Dialética do Esclarecimento*. Porém, nesta primeira etapa da dissertação, o objetivo será menos abordar a Indústria Cultural que explorar alguns recursos teóricos importantes, anteriores à estética do século XX, mas imprescindíveis para a sua compreensão: o entrelaçamento entre mito e razão; a falsa neutralidade da ciência; o esclarecimento que leva à dissolução do particular e do singular. Nesta análise, ficarão evidentes as mudanças e as atualizações sobre “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, de Horkheimer, sobretudo quanto à avaliação positiva da razão.

Fechando o capítulo, serão analisados os textos que abrem o debate sobre a Indústria Cultural no Instituto para Pesquisas Sociais de Frankfurt: “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin, e “O fetichismo na música e a regressão da audição”, de Adorno. A presença de Benjamin neste capítulo, bem como no capítulo posterior, se justifica porque parte da crítica contemporânea ao conceito de Indústria Cultural é herdeira direta de Benjamin.

1.1. INDÚSTRIA CULTURAL E A TEORIA CRÍTICA: PARA ALÉM DE MARX

Num dos artigos mais significativos da Revista de Pesquisa Sociais,² “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”,³ de 1937, Max Horkheimer apresenta alguns dos pontos que diferenciam a pesquisa crítica da pesquisa tradicional. Seu argumento se opõe a uma simples enumeração de um tratado de metodologia e, de certo modo, aponta para princípios epistemológicos que, depois, iriam operar como ponto de partida da *Dialética do Esclarecimento*. Neste artigo, Horkheimer também delinea diferenças entre a atualização mais ortodoxa do marxismo (ainda que o texto seja de algum modo herdeiro de Lukács, o pensador húngaro é também antagonista de várias das teses⁴) e a Teoria Crítica. Se a Teoria Crítica é devedora da dialética da economia política (e, portanto, Horkheimer não deixará de dar primazia ao pensamento *crítico dialético* e não ao sentido habitual de *crítica* do idealismo alemão), ela também se afasta do marxismo tradicional, não só por entender que há um novo estágio do capitalismo — o capitalismo monopolista dos anos 30, em que o Estado é o agente que interfere diretamente sobre a produção, diferente, portanto, do capitalismo liberal investigado por Marx, em que a ordem econômica estava sob o primado burguês —, mas também porque as teses revolucionárias, as teses da inevitabilidade da tomada de poder pela classe proletária, pareciam deixar de fazer sentido.

Tanto as frustradas tentativas comunistas na Europa do início do século XX (sem contar os descaminhos que o Stalinismo trazia para a revolução russa — em desacordo com as pressuposições de emancipação da maior parte dos integrantes do Instituto para Pesquisas Sociais de Frankfurt) quanto a cooptação dos trabalhadores na sociedade de consumo invertiam o prognóstico original de Marx: cada vez menos havia espaço para se pensar em uma sociedade de trabalhadores

² *Zeitschrift für Sozialforschung* – a revista do Instituto para Pesquisas Sociais de Frankfurt. A avaliação da importância do artigo é detalhada em JAY, Martin. *A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 126.

³ HORKHEIMER, Max. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 31-68. (Coleção Os Pensadores)

⁴ Sobre este aspecto, conferir o artigo de Marcos Nobre sobre Horkheimer em: NOBRE, Marcos (org.). *Curso Livre de Teoria Crítica*. Campinas: Papirus, 2008.

conscientes de sua própria condição e cada vez mais havia espaço, no ambiente político-econômico vivido e diagnosticado por Horkheimer, para se pensar em uma sociedade de massas, isto é, a sociedade que, nas pressuposições do pensamento crítico, apazigua (ou falseia) os conflitos de classe e as relações de dominação. O artigo de Horkheimer apresenta o proletariado não como a “garantia para a gnose correta”,⁵ mas, antes, como a massa reificada e agregada aos regimes totalitários. A aniquilação do sujeito, tema central da *Dialética do Esclarecimento*, já está presente aqui:

O indivíduo deixou de ter um pensamento próprio. O conteúdo da crença das massas, no qual ninguém acredita muito é o produto direto da burocracia que domina a economia e o Estado. Os adeptos dessa crença seguem em segredo apenas os seus interesses atomizados e por isso não verdadeiros; eles agem como meras funções do mecanismo econômico.⁶

Mas o abandono do projeto revolucionário marxista significa o abandono, para a Teoria Crítica, da emancipação da sociedade? O caminho epistemológico proposto por Horkheimer, neste período, vai em sentido contrário: a Teoria Crítica é uma teoria de emancipação, na medida em que, entre outras conjecturas, diferentemente da Teoria Tradicional (cujos fundamentos remontam a Descartes), não afasta o objeto da investigação de seu sujeito. O processo de investigação (e seu objeto) não está livre das pressões sociais e das relações de poder — desmascarar este processo é parte do projeto de emancipação. Neste sentido, Horkheimer observa que o sistema de Copérnico, praticamente desconhecido durante o século XVI, torna-se uma força revolucionária não somente pela sua conquista científica, técnica, mas também pelo seu vínculo com o processo social, vínculo que traz a hegemonia do pensamento mecânico.⁷ Portanto, o papel da Teoria Crítica é também o de apontar a falsa neutralidade da ciência ou da filosofia positivistas, bem como o de fazer do experimento não um processo estritamente intracientífico, mas também um processo social. Isto não significa apontar a Teoria Tradicional como uma teoria equivocada, mas, antes, acusá-la de parcial,

⁵ Ibidem, p. 48.

⁶ Ibidem, p. 65.

⁷ Ibidem, p.36.

incompleta, incapaz de compreender sua própria limitação e seu conservadorismo.⁸ Para Horkheimer, o autoconhecimento humano não é fruto de uma estrutura matemática ou da tentativa da compreensão totalizada do *logos*, mas da teoria *racional* que também compreende as forças sociais — a Teoria Crítica não é um modelo obscurantista.⁹ Neste ponto o artigo revela divergências com as teses da *Dialética do Esclarecimento*: há espaço para certo projeto da razão que ainda não está sob suspeita de regressão. A práxis social, mediada pela razão, é possível — ainda que, em nenhum momento de suas obras, nem Adorno nem Horkheimer darão as pistas da realização concreta desta práxis, fazendo do discurso dialético um processo aporético, de diagnóstico e não de ação, o que, naturalmente, será alvo de críticas do marxismo ortodoxo.

Apesar disso, Horkheimer, mesmo sem delinear os passos para a reforma necessária da sociedade, aponta as motivações do pensamento crítico: a “tentativa de superar realmente a tensão, de eliminar a oposição entre a consciência dos objetivos, espontaneidade e racionalidade, inerentes ao indivíduo, de um lado, e as relações do processo de trabalho, básicas para a sociedade, de outro”.¹⁰ Diferentemente da Teoria Tradicional, a Teoria Crítica não é a investigação isenta do ser, mas a dialética entre o ser e o dever ser, a busca de um contraponto à desumanidade da práxis social dada, cujos efeitos são visíveis na totalidade da sociedade.¹¹

Se há um processo dialético entre o ser e o dever ser, a teoria apresentada por Horkheimer não é a proposta de um saber pleno e acabado, mas o entendimento da variabilidade como um componente da sociedade, o que distingue o modelo cartesiano e as derivações idealistas das concepções críticas. Aliás,

⁸ Sobre a parcialidade da Teoria Tradicional, Marcos Nobre comenta: “O comportamento crítico pretende mostrar duas coisas simultaneamente. Por um lado, que a produção científica de extração tradicional é parcial, porque, ao ignorar que essa produção tem uma posição determinada no funcionamento da sociedade, acaba por constituir uma imagem da mesma que fica no nível da aparência, não conseguindo atingir os objetivos que ela própria se colocou como teoria. Por outro lado, entretanto, que essa aparência à qual se limita a Teoria Tradicional é também aquela produzida pela própria lógica ilusória do capital, que promete a liberdade e a igualdade que jamais poderão ser realizadas sob o capitalismo. Nesse sentido, a parcialidade da concepção tradicional de teoria é também *real*: ela expressa a parcialidade própria de uma sociedade dividida em classes”. NOBRE, Marcos. *Teoria Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 40. Grifo do autor.

⁹ HORKHEIMER, Max. Op. cit., p. 38.

¹⁰ *Ibidem*, p.46.

¹¹ *Ibidem*, p. 46.

quando Horkheimer pressupõe variabilidade social e a história como dispositivos ativos sobre o sujeito pensante — e, por isto, o sujeito e a ciência perdem o estatuto da imobilidade —, afasta a coincidência entre sujeito e objeto, bem como nega a possibilidade da extração de um saber absoluto.¹² Mais do que isto: o próprio juízo categórico, que na Teoria Tradicional kantiana está apartado de qualquer possibilidade de transformação ou crítica do ser (na avaliação de Horkheimer), pois é uma avaliação hipotética e de instrumentação, está posto em xeque pelo pensamento crítico, que entende que os “homens podem mudar o ser, e as circunstâncias já existem”.¹³ O juízo do mundo burguês é próprio para o sentido e a avaliação das partes, uma prática adequada para situações específicas que busca a universalidade, diferente, portanto, do modelo crítico, que pensa a razão também como a possibilidade do desenvolvimento do juízo existencial.¹⁴

O discurso que nega a totalidade do saber absoluto tem um destinatário explícito e, possivelmente, um implícito. O destinatário explícito, presente no texto, é o idealismo que sobrevive desde Descartes,¹⁵ que será entendido como ideologia burguesa. Mas, talvez, o texto também esteja endereçado a Lukács, que, a partir dos pressupostos da totalidade hegeliana, afirmará a possibilidade da identidade entre sujeito e objeto, apostando na emancipação da classe que “estava habilitada a descobrir em si mesma, a partir do seu fundamento vital, o sujeito-objeto idêntico, o sujeito da ação, o ‘nós’ da gênese: o proletariado”.¹⁶ Se Lukács podia fazer este prognóstico no início dos anos 20, Horkheimer, no final dos anos 30, sob a perturbação dos regimes totalitários, preferirá apostar na desorientação das forças que buscam a emancipação¹⁷ e que “a indiferença frente a determinados conteúdos, provenientes da derrota, desespero e burocracia corrupta, ameaça aniquilar toda espontaneidade, experiência e conhecimento das massas, apesar de seu heroísmo”.¹⁸ E, de modo ainda mais explícito, afirmará que “a consciência de

¹² Ibidem, p.46.

¹³ Ibidem, p. 58.

¹⁴ Ibidem, p. 58.

¹⁵ Ibidem, p.47.

¹⁶ LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 308.

¹⁷ HORKHEIMER, Max. Op. cit., p. 55.

¹⁸ Ibidem, p. 55.

qualquer camada na situação atual pode reproduzir-se e corromper-se por mais que, devido a sua posição dentro da sociedade, seja destinada à verdade”.¹⁹

O princípio da não identidade entre sujeito e objeto presente no texto de Horkheimer será retomado e expandido na *Dialética do Esclarecimento* como um problema chave do desenvolvimento da razão — se há uma identidade, é a da reificação, aquela em que “sujeito e objeto tornam-se ambos nulos”.²⁰ Convém ressaltar, porém, que Hegel é também um ponto de partida para Adorno e Horkheimer, inclusive como projeto de emancipação, ainda que a tese da identidade seja recusada:

O processo de emancipação era entendido, em parte, como o desenvolvimento da consciência de si e a ressurreição do passado perdido. Nisso, as raízes hegelianas da teoria crítica eram evidentes. Para Hegel, o processo histórico era a jornada do espírito que se conscientizava de suas objetivações alienadas. O ponto em que Horkheimer e Adorno se afastaram de Hegel foi em sua recusa, primeiro, de hipostasiar a subjetividade como uma realidade transcendente acima dos indivíduos e, segundo, de tratá-la como a única fonte da realidade objetiva. A Escola de Frankfurt nunca retornou à noção idealista do mundo como uma criação da consciência. Como observou Adorno em carta a Benjamin em 29 de fevereiro de 1940, algum esquecimento é inevitável, e, por extensão, alguma reificação. A identidade completa entre o sujeito que reflete e o objeto de sua reflexão era impossível.²¹

Mesmo sem a mesma confiança que Lucács depositava sobre a classe proletária, e de modo mais esperançoso do que seria apresentado depois na *Dialética do Esclarecimento*, Horkheimer entende que a formulação teórica crítica está em consonância com a classe dominada,²² e não é simplesmente uma mera exposição das contradições do presente, mas um elemento de estimulação e transformação do social.²³ Deste modo, o intelectual não é o espectador passivo da reificação, pois sua crítica intelectual “é agressiva não apenas frente aos apologetas conscientes da situação vigente, como também frente a tendências desviacionistas, conformistas ou utópicas nas suas próprias fileiras”.²⁴

¹⁹ Ibidem, p. 68.

²⁰ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 38.

²¹ JAY, Martin. Op. cit., p. 333-334.

²² HORKHEIMER, Max. Op. cit., p. 50.

²³ Ibidem, p.50.

²⁴ Ibidem, p.50.

Afastando o obscurantismo — questão chave para Adorno e Horkheimer —, a meta da Teoria Crítica é a realização de um projeto, de um estado da razão,²⁵ mas admite que a desumanidade presente não oferece, por mais bem sucedida que seja a análise, a elucidação de sua superação.²⁶ Ainda assim, a Teoria Crítica, mesmo não tendo um conteúdo definido de superação, não se configura como um simples objeto de consumo, tais quais as demais teorias que “testam a sua eficiência na construção de máquinas, inclusive nos filmes de sucesso”²⁷ — a razão que move a emancipação de Horkheimer, tal como é descrita nas últimas linhas de *Eclipse da Razão*, não é a razão instrumental:

Se por evolução científica e progresso intelectual queremos significar a libertação do homem da crença supersticiosa em forças do mal, demônios e fadas, e no destino cego — em suma, a emancipação do medo então — a denúncia daquilo que atualmente se chama de razão é o maior serviço que a razão pode prestar.²⁸

As últimas considerações de “Teoria Tradicional e Teoria Crítica” também se concentram nos caminhos da razão. Na formulação negativa da Teoria Crítica, em que não há positividade específica na sua reflexão exceto o interesse de “suprimir a dominação de classe”,²⁹ Horkheimer afirma que sua abstração, em uma chave tipicamente dialética, é o suporte materialista do conceito idealista da razão.³⁰ Ao invés da razão pragmática e instrumental, a razão materialista, atenta para a práxis histórica e os processos sociais de dominação. A *Dialética do Esclarecimento* fará uma ampla radiografia da razão, de modo muito mais pessimista que as considerações preliminares de Horkheimer, revelando que o projeto de esclarecimento levou, entre diversas consequências, à burocratização e reificação dos bens culturais: a Indústria Cultural.

²⁵ Ibidem, p. 51.

²⁶ Ibidem, p.51.

²⁷ Ibidem, p.51.

²⁸ HORKHEIMER, Max. *Eclipse da Razão*. São Paulo: Centauro, 2002, p.192.

²⁹ HORKHEIMER, Max. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 68. Os tradutores apontam, em nota de rodapé, que na coletânea de artigos da Horkheimer organizada por A. Schmidt, em 1968, ao invés de “suprimir a dominação de classe” aparece a expressão “suprimir a injustiça social” – a revisão pode ser entendida como um indicativo da desilusão com as revoluções socialistas do século XX.

³⁰ Ibidem, p. 68.

1.2. O CONCEITO DE ESCLARECIMENTO: APORIAS DA RAZÃO

Ainda que alguns dos fundamentos explicitados em “Teoria Tradicional e Teoria Crítica” permanecessem como patrimônio essencial do pensamento do Instituto para Pesquisas Sociais até o final dos anos 40, em alguns aspectos importantes — inclusive para o ponto de partida do conceito de Indústria Cultural —, *A Dialética do Esclarecimento* traz elementos diferentes e visivelmente mais pessimistas. Em destaque especial, a obra faz um novo, singular e sombrio diagnóstico da razão, de impacto suficiente para transformá-la em bibliografia de referência não só do Instituto para Pesquisas Sociais, mas de todo o pensamento do século XX.

Em Horkheimer, antes da colaboração com Adorno, havia uma distinção clara entre uma razão objetiva e uma razão subjetiva — a diferenciação já estava latente em “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, mas seria explicitada com mais detalhamento em *Eclipse da Razão*, obra impressa a partir de uma série de palestras públicas realizadas na Universidade de Colúmbia, na primavera de 1944. A razão objetiva seria a razão ordenadora de mundo, em consonância com os projetos da metafísica e da religião, e, justamente por isto, voltada para os fins. Em oposição a ela, existiria uma razão subjetiva, que já estava presente na razão objetiva, mas que, com o desenvolvimento do esclarecimento, ganha autonomia e se torna hegemônica. A razão subjetiva é a razão dos meios, da instrumentação que visa a autoconservação — é a razão do cálculo, da ciência, da burocratização da vida, e que, com seu desenvolvimento, leva à liquidação de um sentido último da existência, isto é, aquilo que fundamentava a razão objetiva.

Esta duplicidade *explícita* da razão, que permitia que Horkheimer pudesse compreender um ponto de vista de positividade da razão, deixa de existir na *Dialética do Esclarecimento*. Pelo menos dois motivos apontam para a mudança: por um lado, a atualização permanente da Teoria Crítica, que é defendida, inclusive, tanto no prefácio original do livro, de 1944, quanto no prefácio da edição de 1969 — aliás, no prefácio original, os autores revelam que as condições históricas daquele momento os levaram a abandonar perspectivas teóricas anteriores, quando havia

uma confiança maior na cultura teórica crítica. Por outro lado, e este fator parece ser mais decisivo (uma vez que a publicação de *Eclipse da Razão* é contemporânea da *Dialética do Esclarecimento*), a influência do pensamento de Adorno muda a perspectiva do esclarecimento — diferentemente de Horkheimer, seu modelo epistemológico nunca repousou sobre uma distinção ortodoxa da razão, e o entrelaçamento entre razão e mito, bem como entre razão e dominação é fundamentado desde o início do processo do esclarecimento.³¹

A primeira edição publicada da *Dialética do Esclarecimento*, pela editora holandesa Querido Verlag, surge em 1947, mas a redação começa em novembro de 1941, quando Adorno estabelece sua moradia em Los Angeles (onde Horkheimer já morava), e termina em 1944³² — e é, portanto, uma obra do período do exílio dos autores nos Estados Unidos. Nestes anos de maturação da obra, o impacto da guerra e o impacto da cultura norte-americana trazem marcas evidentes no resultado final — os autores precisaram lidar tanto com o totalitarismo que exigiu o exílio forçado de intelectuais de inspiração marxista e judeus, quanto com o desenvolvimento técnico da Indústria Cultural nos Estados Unidos, em patamares muito mais sofisticados e desenvolvidos do que os da Europa.³³ Sobre o exílio em terra estrangeira, Adorno não poderia ser mais direto:

Todo intelectual na emigração, sem exceção alguma, está prejudicado, e faria bem em reconhecê-lo se não quiser dar-se conta disso da maneira mais cruel atrás das portas cerradas do seu amor próprio. Ele vive num ambiente que lhe é incompreensível, por mais que seja entendido em organização sindical ou trânsito urbano; ele sempre está em erro. Entre a reprodução da própria vida sob o monopólio da cultura de massa e o trabalho objetivo e responsável reina um hiato insuperável. Sua língua foi desapropriada, e minada a dimensão histórica da qual seu conhecimento retirava forças. (...) Se na Europa o gesto esotérico [da proteção] amiúde só era fachada para o interesse próprio mais cego, na emigração o desgastado e bem pouco fiável conceito de austeridade parece ser o salva-vidas mais aceitável. Só que ele somente se encontra à segura disposição de alguns poucos. Para a maioria dos que nele embarcam há o risco da morte de fome ou da loucura.³⁴

³¹ Sobre a distinção do modelo de razão de Horkheimer e Adorno, Cf.: ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. P. 331-333.

³² DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 40-41.

³³ O próprio Adorno reconheceu desconhecer (e se surpreender com) os padrões norte-americanos da produção massificada antes de sua ida aos Estados Unidos. Sobre isto, cf.: DUARTE, Rodrigo. Op. Cit., p. 18.

³⁴ ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 29-30.

É contra este pano de fundo de desolação que os autores propõem, no prefácio original da *Dialética do Esclarecimento*, que o objetivo da obra seria investigar por que a humanidade, no desenvolvimento da razão, ao invés de alcançar o humano verdadeiro, sucumbe em um novo modelo de barbárie.³⁵ Neste sentido, os autores reconhecem que há uma aporia necessária para a escrita da obra: a autodestruição do esclarecimento é um pressuposto inicial, porém somente o esclarecimento é capaz de avaliar a liberdade da sociedade. Portanto, para os autores, a denúncia da regressão do esclarecimento só pode ser obra do próprio esclarecimento e, exatamente por isto, a *Dialética do Esclarecimento*, do mesmo modo que os pressupostos de “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, não é uma volta ao obscurantismo ou uma aposta no irracionalismo.

O primeiro estudo da *Dialética do Esclarecimento*, como informa o prefácio, é a explanação de duas teses: “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia”.³⁶ Para a empreitada, os autores farão uma historiografia do esclarecimento, mas, em oposição à historiografia tradicional, centrada nos fatos e sustentada na epistemologia positivista, o recontar do passado recairá sobre um olhar fragmentado, em que o saber mitológico, revelado por uma antropologia descontinuada, convive com a arte, com os pressupostos da ciência e com os estatutos da filosofia. Vale salientar também que o olhar fragmentado do passado é iluminado e contrastado com o presente da razão administrada, bem como com um de seus produtos, a Indústria Cultural. Sem positividade, a razão dialética dos autores que diseca o passado é um constante movimento de torção — no empreendimento, acaba por revelar que os binômios mito e esclarecimento, progresso e regressão, liberdade e dominação estão presentes na totalidade do esforço civilizatório.

Com ponto de partida claramente inspirado em Weber, também a *Dialética do Esclarecimento* aposta que o propósito do esclarecimento é indissociável do

³⁵ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 11.

³⁶ *Ibidem*, p. 15.

desencantamento do mundo³⁷ — desencantamento que visava transformar os homens em senhores e livres do medo. Mas, em uma expressão que se tornou célebre, “a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal”.³⁸ Em parte, a *desrazão* do progresso da razão é o resultado do projeto da ciência experimental, que remonta aos princípios de Bacon, e que, sustentada pela técnica e pelo olhar quantificado sobre o mundo que traz a eliminação do sentido, está a serviço da dominação da natureza e dos homens. Deste modo, o esclarecimento anula a sua própria consciência, tornando-se ele próprio fetiche e instrumento cego de eficácia — em suma, uma entidade mágica de organização e dominação da natureza. O preço da dominação é a alienação daquilo que é dominado:

O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu em-si torna para-ele. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação.³⁹

O fim do sentido, trajeto da ciência tradicional positiva, é a substituição do conceito pelo receituário matematizado da fórmula científica, e da troca da causa (o sentido metafísico da causa) pela regra e pela probabilidade.⁴⁰ O resultado é a laicização do princípio criador, em que a causa foi o último dos conceitos da filosofia abandonado pela ciência. É nesta secularização que os números ganham estatuto de cânone do esclarecimento,⁴¹ e a vontade de combater o mito é ela própria um novo mito. Nesta acepção, que aproxima o positivismo do mito, o número é o primado do equivalente, em que as fórmulas irão liquidar a avaliação qualitativa do mundo e fazer das obras da justiça e da troca mercantil equivalentes de valor.

Porém, os autores também fazem o exercício inverso: o mito também é esclarecimento. O mito também era um modelo de organização da realidade, em que a exposição, a fixação e a explicação, do mesmo modo que o esclarecimento,

³⁷ Ibidem, p. 19.

³⁸ Ibidem, p. 19.

³⁹ Ibidem, p. 24.

⁴⁰ Ibidem, p. 21.

⁴¹ Ibidem, p.22.

também buscavam a dominação da natureza. Apesar desta aproximação, não há identidade total entre mito e esclarecimento. No mito, a repetição é singular — o ritual do sacrifício, por exemplo, representa uma substituição que, embora repetida em toda cerimônia, é sempre específica, pois as qualidades únicas do sacrificado são preservadas. Na ciência, a repetição é a classificação que anula as qualidades específicas daquilo que serve de modelo. Se o sacrifício de, por exemplo, uma cobaia, no laboratório do cientista, é cíclico, o sacrifício agora não representa mais nem Deus nem a qualidade do ser que é único, mas a fungibilidade universal, o modelo reificado que representa todos os modelos de um mundo desencantado: a classificação da natureza é a anulação da especificidade da natureza.

A dissolução das qualidades e das singularidades, enquanto projeto do esclarecimento, é ponto de partida para o totalitarismo. A coletividade homogênea é a anulação do indivíduo, a igualdade reificada é um trunfo para a repressão: “A horda, cujo nome sem dúvida está presente na organização da Juventude Hitlerista, não é nenhuma recaída na antiga barbárie, mas o triunfo da igualdade repressiva, a realização pelos iguais da igualdade do direito à injustiça”.⁴²

Depois da exposição que entrelaça mito e esclarecimento, os autores apontam algumas considerações sobre a arte, enquanto manifestação diversa da ciência e do saber reificado. Nestas primeiras considerações, que, na *Dialética do Esclarecimento*, serão aprofundadas e detalhadas no capítulo da Indústria Cultural, Adorno e Horkheimer já elaboram diferenças com o pensamento de Walter Benjamin. Voltaremos a estas divergências futuramente, mas, vale salientar que, neste capítulo sobre o conceito do esclarecimento, em oposição a certa confiança que Benjamin deposita sobre a arte reproduzida de modo técnico (como o cinema e a fotografia),⁴³ a *Dialética do Esclarecimento* afirma que a estética da cópia é a estética da reprodução da ideologia e de anulação das forças transgressoras:

A arte da copiabilidade integral, porém, entregou-se até mesmo em suas técnicas à ciência positivista. De fato, ela retorna mais uma vez ao mundo, na duplicação ideológica, na reprodução dócil. A separação do signo e da imagem é inevitável. Contudo, se ela é, uma vez mais, hipostasiada numa

⁴² Ibidem, p. 27.

⁴³ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. IN: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993

atitude ao mesmo tempo inconsciente e autocomplacente, então cada um dos dois princípios isolados tende para a destruição da verdade.⁴⁴

No processo de esclarecimento, a arte é banida enquanto forma de conhecimento válido — antes, a arte precisa provar a sua utilidade.⁴⁵ Se a razão e a religião descartam o discurso da magia, a arte também acaba em descrédito, pois se assemelha ao discurso mágico no sentido de que nela as leis particulares, a singularidade fechada em si mesma e a vida profana se descolam da repetição do real — porém, diferentemente do discurso mágico, diferentemente do agir do feiticeiro, na arte não há o primado da ação. A renúncia ao real, que traz a superação do imediato, traz uma imagem pura que é antagonista à realidade, porém, de modo dialético, contém elementos da própria realidade. Novamente divergindo de Benjamin, a *Dialética do Esclarecimento* aponta para outra reflexão sobre a *aura* na arte e para a defesa daquilo que não pode ser nem administrado nem copiado no regime industrial:

Pertence ao sentido da obra de arte, da aparência estética, ser aquilo em que se converteu, na magia do primitivo, o novo e o terrível: a manifestação do todo no particular. Na obra de arte volta sempre a se realizar a duplicação pela qual a coisa se manifestava como algo de espiritual, como exteriorização do mana. É isto que constitui sua aura. Enquanto expressão da totalidade, a arte reclama a dignidade do absoluto.⁴⁶

Adorno, em correspondência com Benjamin em 1936, após a leitura da segunda versão do artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, observou o entrelaçamento dialético entre magia e liberdade na arte burguesa

⁴⁴ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *A Dialética do Esclarecimento*, p. 31.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 32. Numa interpretação bastante conhecida no Brasil durante os anos 80, Paulo Leminski, leitor atento de Adorno, defendeu o poema, enquanto obra de arte, como *inutensílio*. O termo sintetiza as opiniões do próprio Adorno, que se aproximam da finalidade sem fim da estética kantiana. Segundo Leminski, “Para Adorno, a grandeza da arte está em sua capacidade de resistir ao estatuto de mercadoria, em situar-se no mundo como um ‘objeto não identificado’. Em sua recusa de assumir a forma universal da mercadoria, a arte, a obra de arte é a manifestação, em seus momentos mais puros e radicais, de uma ‘negatividade’. Ela é ‘a antítese da sociedade’. A antítese social da sociedade. Para Adorno, crítico e leitor agudíssimo das contradições do capitalismo, a arte só tem uma razão de ser enquanto negação do mundo reificado da mercadoria. Vale dizer, enquanto *inutensílio*. A tensão ética da obra está nesta recusa em virar mercadoria. Misteriosamente, os defensores da ‘arte pela arte’ tinham razão”. LEMINSKI, Paulo. *Anseios Crípticos*. Curitiba: Editora Criar, 1986, p.34.

⁴⁶ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *Op. Cit.*, p. 32.

autônoma, bem como acatou a ideia da perda da aura na arte burguesa — porém, ao contrário de Benjamin, o desaparecimento da aura é creditado menos à questão da reprodutibilidade técnica e mais ao desenvolvimento técnico da própria arte autônoma. Artistas de vanguarda, como Schoenberg, Valéry e Mallarmé, serão exemplos de como esta perda da aura é resultado da negação dos princípios tradicionais da arte autônoma e da progressiva consciência de sua técnica.⁴⁷ Para Adorno, a reprodutibilidade técnica não é possibilidade de emancipação, mas uma nova aura, uma aura em que o fetiche e a reificação estão em primeiro plano.

Se a arte é a possibilidade de reclamar a dignidade do absoluto, porque ainda preserva a não identidade com a sociedade reificada, a lógica da ciência será apontada como instrumento da identidade falsa entre sujeitos e objetos, que, em nome de uma suposta neutralidade, acaba justificando a dominação. Inspirados em (e contra) Durkheim, Adorno e Horkheimer mostram paralelos entre o modelo dedutivo da ciência, sustentado pela lógica formal, e a realidade social da divisão do trabalho. Em ambos, permanece o uso do conceito enquanto lógica de encadeamento, união, extensão e dependência. Na *Dialética do Esclarecimento*, ao contrário de Durkheim, o caráter social do pensar e do conceito não está a serviço de um projeto que expressa solidariedade, “mas testemunho da unidade impenetrável da sociedade e da dominação. (...) A divisão do trabalho, em que culmina o processo social da dominação, serve à autoconservação do todo dominado”.⁴⁸

Na dialética entre ciência e dominação, tal qual em “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, a neutralidade da razão é descartada. Mais do que isto, apostar todas as fichas do conhecimento em uma ciência neutra, absoluta, em uma aproximação dos autores com o pensamento de Nietzsche, é fazer uma aposta que pretende a superação da metafísica, mas que é a sua própria ampliação.⁴⁹ No desejo de superar a metafísica, o positivismo é também uma nova metafísica, com

⁴⁷ As definições de aura em Benjamin serão avaliadas no próximo capítulo. Sobre as críticas de Adorno ao conceito de aura em Benjamin, cf.: GATTI, Lucianno Ferreira. *O Foco da Crítica: Arte e Verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin*. Tese de doutoramento defendida na Unicamp, 2008, 191-203.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 35. Sobre a influência de Nietzsche, o próprio Adorno comenta: “de todos os assim chamados grandes filósofos é a ele [Nietzsche] que eu devo mais – na verdade, mais, talvez, do que a Hegel”. Sobre este comentário e as relações entre Adorno e Nietzsche, sobretudo no âmbito da moral, cf.: ALVES JUNIOR, Douglas G. *Razão e Expressão. O problema da moral em Adorno*. Tese de doutoramento defendida na UFMG, 2003

claros paralelos, na busca da essência ou quintessência, com a substância mágica. Portanto, o esclarecimento não é verdadeiro: o projeto acaba se mostrando não como a emancipação do homem do mito, mas, novamente, como um retorno ao próprio mito. A falsidade do esclarecimento, ao contrário da crítica romântica, não está propriamente na questão metodológica — não é a ingênua oposição entre decomposição analítica e vida —, mas no resultado que já é dado de antemão, a transformação do pensamento em reificação e instrumento:

Pois o esclarecimento é totalitário como qualquer outro sistema. Sua inverdade não está naquilo que seus inimigos românticos sempre lhe censuraram: o método analítico, o retorno dos elementos, a decomposição pela reflexão, mas sim no fato de que para ele o processo está decidido de antemão. Quando, no procedimento matemático, o desconhecido se torna incógnita de uma equação, ele se vê caracterizado por isso mesmo como algo de há muito conhecido, antes mesmo que se introduza qualquer valor. A natureza é, antes e depois da teoria quântica, o que deve ser apreendido matematicamente. Até mesmo aquilo que não se deixa compreender, a indissolubilidade e a irracionalidade, é cercado por teoremas matemáticos. Através da identificação antecipatória do mundo totalmente matematizado com a verdade, o esclarecimento acredita estar a salvo do retorno do mítico. Ele confunde o pensamento e a matemática. Desse modo, esta se vê por assim dizer solta, transformada na instância absoluta.⁵⁰

Novamente se aproximando de “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, a *Dialética do Esclarecimento* também não dá crédito ao juízo filosófico kantiano. O problema é o conservadorismo de uma teoria que distancia ser e dever ser, pois entende o novo simplesmente como aquilo que a razão projeta sobre o objeto — portanto, não há possibilidade do novo, mas somente a repetição das categorias da razão sobre o objeto. Neste idealismo, em compatibilidade com o modelo cartesiano, existe um “eu penso” imutável, alheio à história e às forças de dominação, insuficiente para um projeto maior de emancipação, e que acaba por igualar sujeito e objeto — mas em uma identidade em que ambos estão nulos. É nesta identidade falsa que os autores acabam fazendo uma radiografia da homogeneização promovida pelo esclarecimento (que, como será avaliado depois, será importante para a conceituação da Indústria Cultural), em que, num sintoma visível na economia, a qualidade das mercadorias acaba se reduzindo ao fetiche. O resultado é o comportamento homogêneo e a anulação do indivíduo:

⁵⁰ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. Op. Cit., p. 37.

(...) este [o fetiche] se espalhou como uma paralisia sobre a vida da sociedade em todos os seus aspectos. As inúmeras agências de produção de massa e da cultura por ela criada servem para inculcar no indivíduo os comportamentos normalizados como os únicos naturais, decentes, racionais. De agora em diante, ele só se determina como coisa, como elemento estatístico, como *success or failure*. Seu padrão é a autoconservação, a assemelhação bem ou malsucedida à objetividade da sua função aos modelos colocados para ela.⁵¹

Na descontinuidade característica e proposital dos autores, da descrição do mundo perfeitamente administrado o texto salta para o entrelaçamento entre esclarecimento, dominação e trabalho, presente na Odisseia de Homero. É a introdução daquilo que depois os autores apresentam como o Excurso I da *Dialética do Esclarecimento* e uma amostra, também, de como o vocabulário marxista da obra está desarticulado de uma aproximação ortodoxa de Marx: dominação burguesa não é propriamente (ou não é somente) o antagonismo de classes oriundo do fim do feudalismo, mas, para além do conceito tradicional de classe, um projeto intrínseco do próprio esclarecimento e presente também no mito. Na famosa passagem do canto XII da Odisseia, em que, consciente do perigo do canto das sereias, Ulisses instrui seus marinheiros a tampar os ouvidos com cera e a amarrá-lo no mastro da embarcação, os autores vislumbram a antevisão da sociedade burguesa totalmente esclarecida: mutilação da natureza (inclusive a natureza interior), sacrifício e dominação.

Para dominar o mito, que aqui se confunde com a própria natureza, Ulisses se utiliza da astúcia da razão instrumental — porém, o efeito diverge da simples emancipação do medo: os mecanismos racionais são os mecanismos técnicos e científicos que não só subjagam as sereias, mas também subjagam os homens. Quanto aos homens, o sentido de dominação é múltiplo: dominação repressiva da natureza interna (em Ulisses) e dominação sobre a força de trabalho (nos marinheiros). O canto é a arte ou aquilo que sobrou dela no mundo esclarecido — a impossibilidade da práxis, um “mero objeto de contemplação”⁵² reservado aos senhores:

⁵¹ Ibidem, p. 40.

⁵² Ibidem, p. 45.

Amarrado, Ulisses assiste a um concerto, a escutar imóvel como os futuros frequentadores de concertos, e seu brado de libertação cheio de entusiasmo já ecoa como um aplauso. Assim a fruição artística e o trabalho manual já se separam na despedida do mundo pré-histórico. A epopeia já contém a teoria correta. O patrimônio cultural está em exata correlação com o trabalho comandado, e ambos se baseiam na inescapável compulsão à dominação social da natureza.⁵³

Esta associação entre o canto das sereias e a arte também mostra outra divergência entre a *Dialética do Esclarecimento* e as considerações de Benjamin, em especial, neste caso, no campo da música. Benjamin, no entendimento da arte, está mais próximo do marxismo: a práxis revolucionária é parte inequívoca de seu vocabulário de estética. Isto é notoriamente visível na conferência “O autor como produtor”,⁵⁴ de 1934. Nela, em um discurso similar ao de Brecht do mesmo período, Benjamin defende, citando uma ideia de Hanns Eisler,⁵⁵ que a música sem palavras está a serviço do *status quo* burguês e somente as letras podem converter um concerto em um comício político.⁵⁶ A música sempre foi um ponto de discórdia entre Adorno e Benjamin. Aliás, vale lembrar que o Adorno compositor da juventude, o prodígio que havia sido aluno de Alban Berg, seria justamente o músico sem palavras, aquele que, na avaliação de Benjamin, não estava em conformidade com a possibilidade de uma estética de emancipação. Para Adorno, esta aproximação entre a arte e práxis, que neste período se traduzia também nos produtos do realismo socialista, sempre será vista como um modelo reacionário, que servia menos como um operador crítico do que mera distração.⁵⁷ Quando Adorno e

⁵³ Ibidem, p.45. Ainda que a associação entre o canto mitológico e um concerto pareça estranha à primeira vista, na própria *Odisseia*, quando a feiticeira Circe alerta Odisseu sobre os perigos das sereias, a mesma aproximação é feita: “Tampa com cera os ouvidos dos teus companheiros para não caírem na armadilha sonora. Se, entretanto, quiseres o mel do concerto delas, ordena que te amarrem de pés e mãos ereto no mastro. Que o nó seja duplo. Entrega-te, então, ao prazer de ouvi-las”. HOMERO. *Odisseia*, v.2: *Regresso*. Tradução do grego de Donald Schüller. Porto Alegre: LP&M, 2008, p. 217.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. IN: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

⁵⁵ Eisler, além de ter sido um colaborador de Brecht, era um dos alvos frequentes da crítica estética de Adorno. Curiosamente, Adorno e Eisler chegaram a escrever um livro em conjunto, quando ambos estavam no exílio norte-americano. Mas, por se recusar a fazer parte de uma obra que apostava em uma visão demasiada socialista da arte, Adorno retirou seu nome da versão final. Sobre isto, cf.: JAY, Martin. Op. Cit., p. 255.

⁵⁶ BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p. 130.

⁵⁷ JAY, Martin. Op. Cit. p., 241. É preciso ter cuidado, também, para não reduzir a postura de Benjamin a um defensor da arte como exclusiva instância de política revolucionária. Não somente há muitos exemplos do que Benjamin considera arte que não estão nesta aproximação, como também, em uma tradição típica do Instituto para Pesquisas Sociais de Frankfurt, seu pensamento é repleto de ambiguidades e investe em modelos não

Horkheimer elegem o canto das sereias como arte, não importam as palavras⁵⁸ — muito menos as palavras de conteúdo político —, pois não é a práxis que está em questão. Como será desenvolvida no capítulo da Indústria Cultural, a tese é outra: a arte que interessa aos autores está mais em conformidade com a ideia kantiana da finalidade sem fim (não deve haver uma finalidade útil, mercantil, da arte) do que com as prerrogativas de certa estética marxista.

Mas as possibilidades da arte também são sombrias para os autores, pois seu espaço é limitado no desenvolvimento do esclarecimento. O homem dominado pelo esclarecimento é o homem sujeito à regressão: a calamidade do progresso é a inevitabilidade da regressão.⁵⁹ Fixar o instinto é dominar a fantasia e esvaziar o pensamento e a experiência — a arte, neste cenário, está dificultada, pois a própria vida está dificultada e empobrecida. O progresso existe, mas, em mais uma torção dialética, elevar o nível de vida só aumenta a impotência dos dominados e o desejo de manutenção do *status quo*.

Terminando o capítulo, os autores voltam ao tema principal: o entrelaçamento entre mito e esclarecimento. Na terra totalmente esclarecida, em que a natureza é alheia e estranha (tal qual na primeira mitologia), tornando-se totalitária e absorvendo “a liberdade juntamente com o socialismo”,⁶⁰ em que há o engano das massas, somos novamente dominados:

No autoconhecimento do espírito como natureza em desunião consigo mesma, a natureza se chama a si mesma como antigamente, mas não mais imediatamente com seu nome presumido, que significa onipotência, isto é, como “mana”, mas como algo de cego, mutilado. A dominação da natureza, sem o que o espírito não existe, consiste em sucumbir à natureza.⁶¹

fechados. Sobre isto, conferir: PALHARES, Taisa. Walter Benjamin. “Teoria da arte e reprodutibilidade técnica”. IN: NOBRE, Marcos (org.). *Curso Livre de Teoria Crítica*. Campinas: Papyrus, 2008.

⁵⁸ As palavras do canto das sereias são explicitadas na *Odisseia* e versam sobre a sedução (ou *dominação* que visa a morte) de Odisseu: “Pra perto, preclaro Odisseu, pra perto brilhante aqueu, nosso hino delície de perto o teu coração. Todos nos ouvem. É a regra. Sem nos ouvir ninguém passou aqui em nau negra. Com nosso saber prossegue mais pleno. Do que se passou nos campos de Troia sabemos tudo por divino favor, os padecimentos de troianos e argivos, mais o ocorrido na prolífera terra”. HOMERO, *Op. Cit.*, p. 225.

⁵⁹ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *Op. Cit.*, p. 46.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 51.

⁶¹ *Ibidem*, p. 50.

A mistificação das massas, como uma faceta do desenvolvimento do esclarecimento, é o ponto de partida para a análise da Indústria Cultural.

1.3. A INDÚSTRIA CULTURAL: PRIMEIRAS ABORDAGENS — ADORNO E BENJAMIN, CINEMA E MÚSICA

Antes da redação do capítulo da Indústria Cultural na *Dialética do Esclarecimento*, o tema dos bens culturais na era das massas foi objeto de estudo de vários autores do Instituto para Pesquisas Sociais, com textos publicados de Adorno, Benjamin e Marcuse.⁶² Aliás, o referido capítulo da *Dialética do Esclarecimento* é, em parte, a consequência de dois artigos prévios publicados na revista do Instituto, que mostravam as claras divergências entre o diagnóstico de Adorno e o de Benjamin: “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (que, como vimos, faz parte das objeções já do capítulo inicial da *Dialética do Esclarecimento*), escrito por Benjamin em 1935,⁶³ e sua réplica,⁶⁴ “O fetichismo na música e a regressão da audição”, que Adorno publicou em 1938.⁶⁵

A introdução do texto de Benjamin, tanto na natureza política da apresentação das teses quanto nas convicções de seu autor, já de imediato sugere uma postura bastante diversa da de Adorno e Horkheimer: “*Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística*”.⁶⁶ O conceito chave que será desenvolvido por Benjamin, a reprodutibilidade técnica como possibilidade de sensibilização das massas — sensibilização que tem como ponto final a questão política —, é objeto, como vimos, de dupla contestação de Adorno e Horkheimer: não somente a reprodutibilidade não garante a emancipação como também o uso da arte como finalidade política é problemático.

Mais próximo de uma interpretação marxista da arte, e também atento às vanguardas do início do século XX, Benjamin entenderá que conceitos como

⁶² DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 20.

⁶³ Para este estudo, consideraremos a primeira versão do texto, de 1935, ainda que Benjamin tenha escrito outras três versões posteriores.

⁶⁴ O próprio Adorno interpreta este artigo como uma resposta ao texto de Benjamin, ainda que um texto priorize o cinema e o outro a música. *Ibidem*, p. 30.

⁶⁵ ADORNO, Theodor. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In: ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 79-105. (Coleção Os Pensadores)

⁶⁶ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 166. Grifo do autor.

autenticidade, universalidade, aura, eternidade eram próprios de um modelo de arte que ou representava uma lógica burguesa da estética (que fazia da obra um objeto de culto distanciado das massas) ou então representava a lógica tradicional que estava sendo posta em xeque pelas novas artes, não só pelo cinema, mas também pelo dadaísmo ou pelo surrealismo.

Dos conceitos tradicionais da arte, há uma atenção especial para o estudo da aura, que Benjamin define como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.⁶⁷ Tanto a aura quanto o aspecto ritualístico da arte tradicional estão em declínio na estética da reprodução técnica — aliás, sobre o ritual, o autor o entenderá como uma “existência parasitária” da arte.⁶⁸ A nova arte, que transgride a tradição e o passado (lembrando que o passado, na sua interpretação célebre do quadro *Angelus Novus*, de Klee, será entendido como uma catástrofe única; o progresso será a tempestade que varre o amontoado de ruínas que avança até o céu⁶⁹) pode, enfim, contemplar um projeto de emancipação: para Benjamin, o eclipse do caráter ritualístico da arte é chave para sua transformação em práxis, é condição para a sua natureza política.⁷⁰

O cinema apresenta, então, não um valor de culto elitizado, mas um valor de exposição verdadeiramente acessível às massas — mesmo os não atores podem ser incluídos, até porque, segundo ele, o cinema é uma arte para não atores. Por isto, o cinema russo, que na época utilizava as massas nas produções, de modo que a autoconsciência de classe fosse possível, torna-se um paradigma oposto ao cinema de capital (norte-americano) e ao cinema fascista:

Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais. Já por essa razão a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado.⁷¹

⁶⁷ Ibidem, p. 170.

⁶⁸ Ibidem, p. 171.

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. IN: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 226.

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. IN: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 171.

⁷¹ Ibidem, p. 185.

O cinema, também de modo completamente diferente ao que será apresentado na *Dialética do Esclarecimento*, e em contraste com a arte *aurática*, é a amostra do real, porém, esta amostra não é nem a manipulação do real pelos aparelhos, nem a simples reprodução do igual, mas a possibilidade de uma nova sensibilidade frente ao mundo:

A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.⁷²

Nesta nova sensibilidade, as massas, que são retrógradas frente à vanguarda das expressões artísticas pictóricas, tornam-se progressistas no cinema: se reprovam Picasso e aceitam a pintura convencional sem crítica, aprovam Chaplin, modelo daquilo que há de mais avançado no cinema.⁷³ Aliás, de modo novamente distinto de Adorno e Horkheimer, a tecnicização, se por um lado levou a tensões e à psicose das massas, por outro, no desenvolvimento do cinema, tanto nos filmes de Chaplin quanto nos filmes da Disney, levou a uma “explosão terapêutica do inconsciente”⁷⁴ capaz de impedir patologias psíquicas.

Por fim, Benjamin aposta que o cinema, quando se move dentro do campo da distração, de modo similar ao dadaísmo, acaba por promover novas formas de percepção. Em palavras e teses que seriam contestadas por Adorno e Horkheimer, Benjamin faz uma defesa enfática da arte cinematográfica:

E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. (...) Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o

⁷² Ibidem, p.187.

⁷³ Ibidem, p. 187,188.

⁷⁴ Ibidem, p. 190.

fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas sequências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética.⁷⁵

O recorte aqui proposto não pode, porém, conduzir à conclusão de que Benjamin foi um grande entusiasta de seu tempo — diversos outros textos apontam para caminhos contrários. Mas a simples possibilidade aberta para a comunicação de massa como um caminho de emancipação, em especial nas artes reprodutíveis, já faz de seu pensamento algo diferente e antagônico ao modelo de Adorno. Este é o ponto de partida para a réplica apresentada em “O fetichismo na música e a regressão da audição” — porém, antes de analisarmos este texto, é preciso apresentar melhor tanto a formação musical de Adorno, bem como seu principal objeto de crítica entre as artes reprodutíveis pela técnica: o jazz.

Não por acaso, ao responder ao artigo de Benjamin, Adorno recorreu a exemplos musicais. Sua formação como músico não é de modo algum desprezível, afinal, sendo descendente de músicos pelo lado materno — incluindo sua própria mãe, cantora lírica —, Adorno adquiriu não apenas sólida cultura musical, mas também se aproximou de alguns dos principais compositores eruditos de seu tempo: Alban Berg (de quem foi aluno, em Viena, entre 1925 e 1928) e Arnold Schoenberg. Deste modo, assim como Nietzsche no século XIX e Rousseau no século XVIII, Adorno entra no cânone dos filósofos músicos, que fizeram da estética musical importante objeto de suas investigações e também exercício de suas próprias criações artísticas. Naturalmente, não são estes os principais músicos dos últimos três séculos, mas é preciso sublinhar que, na arte da música, é provável que Adorno, mesmo abandonando a carreira de compositor já nos anos 30, tenha ido mais longe que seus antecessores: de um lado, quase metade de sua obra versa sobre música;⁷⁶ por outro, seu talento rendeu elogios verdadeiros de músicos de primeira magnitude do século XX. Berg, em uma carta dos anos 20 escrita a Schoenberg, sobre a apresentação de um quarteto de cordas do jovem compositor a quem chama

⁷⁵ Ibidem, p. 194.

⁷⁶ Tanto na edição espanhola da editora Akal quanto na edição alemã da editora Suhrkamp, dos 23 volumes de sua obra completa, 10 são dedicados à música.

de Wiesengrund (época, portanto, em que Adorno ainda podia utilizar o sobrenome paterno, judeu, sem grandes preocupações), comenta entusiasmado:

A performance do *extremamente difícil* quarteto de cordas de Wiesengrund foi o grande sucesso do Kolisch Quartet, cujos membros estudaram-no por oito dias e ofereceram uma clara apresentação. Achei o trabalho de Wiesengrund muito bom e penso que ele iria agradá-lo se você desejasse ouvi-lo algum dia. Em qualquer caso, na sua seriedade e concisão e, acima de tudo, na sua pureza intransigente de toda a sua estrutura, ela pode ser descrita como pertencente à escola de Schoenberg (e a mais nenhuma outra!).⁷⁷

O comentário de Berg poderia ser a síntese de um comentarista do pensamento de Adorno: um autor *extremamente difícil* que já aos 21 anos — a mesma espantosa idade em que obtém doutorado na Universidade de Frankfurt⁷⁸ — compõe para um dos mais exigentes formatos da música erudita, o quarteto de cordas. Além disso, os demais adjetivos listados por Berg são todos pertinentes aos estatutos de sua filosofia, tais como *sério*, *conciso* e de *pureza intransigente*.

A aproximação entre música e filosofia não é gratuita — poderia ser endossada pelo próprio Adorno, tal como ele se expressou em carta a Thomas Mann: “Estudei filosofia e música. Em vez de me decidir por uma, sempre tive a impressão de que perseguia a mesma coisa em ambas”.⁷⁹ A intimidade desta carta é manifestação de outro aspecto relevante, que não pode ficar de lado não só da biografia de Adorno, mas também de sua própria *bibliografia*: a amizade com Mann, iniciada em 1943 — época, portanto, da redação da *Dialética do Esclarecimento* —, quando ambos estavam exilados na Califórnia, possibilitou a escritura de *Doutor*

⁷⁷ O trecho da carta está no encarte do CD: ADORNO, Theodor W e EISLER, Hanns. *Works for String Quartet. Leipziger Streichquartett*. Berlin: DeutschlandRadio, 1996. 1 CD. Tradução e grifos nossos.

⁷⁸ Em carta a Löwental, de 16 de julho de 1924, Adorno comenta a escritura de seu doutorado, sobre Husserl, sob orientação de Hans Cornelius: “Eu fiz o plano de minha dissertação por volta de meados de maio e propus sua estrutura no dia 26, a Cornelius, que aceitou o trabalho. No dia 6 de junho, a tese estava acabada, dia 11, ditada, e no dia 14, entregue”. Em outras palavras, Adorno escreveu e entregou sua tese em 19 dias. Convém notar também que, no sistema universitário alemão da época, para obter permissão para lecionar, o candidato, após, em geral, trabalhar como assistente de um professor titular, precisava apresentar uma nova tese, a *Habilitationsschrift*. Após não ter sido aprovado em uma primeira tentativa, Adorno escreveu sua *Habilitationsschrift* definitiva entre 1929-30, em um ensaio sobre Kierkegaard, que é considerada sua primeira reflexão filosófica de fôlego. Sobre isto, cf.: WIGGERHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006, p.102. JAY, Martin. Op. Cit., p. 43 e p. 111.

⁷⁹ ADORNO, T.W. Carta a Thomas Mann de 5 de julho de 1948. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 nov. 2002. Caderno Mais!, p. 9.

Fausto.⁸⁰ Mann, então com 68 anos, já era um escritor consagrado (recebeu o Nobel de literatura em 1929) e havia iniciado o romance antes da amizade com Adorno.⁸¹ Porém, como seus conhecimentos musicais eram insuficientes, recorreu a Adorno para escrever as diversas partes do livro em que a análise musical está em primeiro plano.

De todas as críticas de Adorno à cultura do homem comum — cultura que, sob o poder da massificação, quase sempre será diagnosticada como o resultado da reificação, opressão e liquidação do sujeito —, talvez nenhuma tenha sido tão controversa quanto as suas observações sobre música, em especial suas considerações sobre o jazz. Mas é imprescindível fazer uma breve contextualização desta música, uma vez que este assunto não é somente polêmico, mas também fonte de equívocos e imprecisões do debate contemporâneo — o jazz de hoje é completamente distinto do jazz dos anos 30 e 40, época dos comentários mais corrosivos de Adorno.

Hoje, no país de Louis Armstrong e Duke Ellington, o mercado de jazz representa cerca de 1,1% das vendas da indústria fonográfica.⁸² Para efeitos de comparação, na atualidade, o mercado norte-americano de música erudita é praticamente o dobro disto, com 1,9% de participação das vendas.⁸³ É uma situação completamente distinta dos anos 30, no auge da era do *swing*, quando as *big bands* do jazz não eram um negócio a mais do mercado musical, mas a mais influente e bem-sucedida corrente da música popular.⁸⁴ Artistas como Benny Goodman e Fletcher Henderson foram os pioneiros, já a partir dos anos 30, em tudo aquilo que se conhece e se define como a música das massas do século XX: sobreviver (e eventualmente enriquecer) não mais com o patrocínio ou o mecenato das instituições burguesas, mas com a venda de discos e o rádio; ganhar, graças à reprodutibilidade técnica, audiência planetária e status de celebridade; atingir,

⁸⁰ MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

⁸¹ PUCCI, Bruno. “A ‘Alegoria da Esperança’ no Doutor Fausto, a quatro mãos”. IN: DURÃO, Fábio; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre. (Org.). *A Indústria Cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. P. 147-161.

⁸² Dados de 2008 do site da *The Recording Industry Association of America*. Disponível em: <<http://76.74.24.142/8EF388DA-8FD3-7A4E-C208-CDF1ADE8B179.pdf>>. Acesso em: 12/04/2010.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ COLLIER, James L. *Jazz: a autêntica música americana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p. 123. Grifo do autor.

sobretudo, jovens e adolescentes que, nas apresentações ao vivo, se comportam de modo antagônico ao ouvinte erudito, dançando inflamados nas poltronas dos teatros e dos salões. E, finalmente, fazer da audição uma experiência além das questões estritamente musicais — algo mais próximo do ritmo da moda, efêmero e descartável.

Havia ainda outros elementos para que o início do modelo massificado de música acontecesse nos Estados Unidos e com o jazz: não só o alto grau do desenvolvimento tecnológico (das rádios e da indústria fonográfica) favorecia a geografia americana, mas também a distinta situação em que um gênero musical se desenvolve justamente durante a intensa urbanização do início do século XX. O percurso do jazz coincide com o colapso dos costumes vitorianos e sua vocação para o prazer, a sensualidade e o erotismo o transformou em primeira manifestação musical de relevo na liberalização radical dos hábitos privados — uma das mais espetaculares marcas da modernidade tardia. A *era do jazz*, dos anos 20, e a era do *swing*, dos anos 30 e 40, não são somente um capítulo a mais na história da música popular do ocidente — são também o momento pioneiro em que os homens, ao lado, pela primeira vez, das mulheres, num cenário totalmente industrializado e urbano, dançam sob o impulso do rompimento com as tradições conservadoras. Não é possível contar a história do jazz sem contar a história de seus escândalos e de seu incômodo — a própria palavra, que significa ou sexo ou orgasmo ou o perfume de *jasmim* das prostitutas de New Orleans, nasce amaldiçoada e será recusada por bom tempo inclusive pelos músicos que a executam. A palavra e a música são sintoma de seu próprio significado social.

Não bastassem as questões sociológicas, para a invenção do amálgama formal e instrumental que define a música de massa do século, o jazz é também gênero crucial. O modelo de composição de 3 a 5 minutos (de início, as únicas possíveis para a reprodução técnica antes da invenção do LP de 78 rotações, em 1948; após a invenção do 78 rotações, a música continua com tempo reduzido, mas, desta vez, por influência das rádios, que não podiam ignorar o imperativo do tempo publicitário), com harmonia simplificada (em geral, com somente dois ou três acordes), no formato ABA (refrão, desenvolvimento do refrão, repetição do refrão), em um ritmo estável, sem surpresas (ainda que sincopado, sobre uma base de 4

compassos) teve, no jazz, o seu primeiro ápice de sucesso comercial. Vale ressaltar que este é o formato universal da música de sucesso do século XX, sobrevivente até os dias atuais, em que pouco importa a classificação: do rock ao pop, da música dos programas infantis à música sertaneja, há uma inequívoca proximidade formal. Até na instrumentação da música de massa o jazz também é relevante: é o gênero que inventou a bateria (a racionalização de diversos instrumentos marciais), definiu boa parte do idioma da guitarra elétrica e, não bastasse, trouxe para o repertório popular urbano um instrumento de cordas com a função de acompanhar as linhas mais graves da melodia, o contrabaixo, utilizado nas bandas de ragtime desde, pelo menos, 1890.⁸⁵ Qual música de sucesso do século XX não foi executada sob uma base de bateria, guitarra elétrica e baixo?

Para um pensador como Adorno, preocupado com as questões industriais e econômicas que formatavam os produtos culturais, não seria difícil concluir que o jazz era a expressão máxima da música na linha de montagem, com modelos prontos, previsíveis e descartáveis — ainda que, como apresentaremos adiante, mesmo para o momento mais comercial do jazz, esta é uma conclusão que, hoje, carece de aprovação intelectual.

A partir da metade dos anos 40, com a revolução do *Bebop*, o jazz começa a sua fase moderna e é somente a partir dela que é possível identificar suas características contemporâneas: música de apelo racional, cujo público majoritário é formado por intelectuais, não mais destinada à dança (mas à audição atenta e concentrada), com complexidade formal (que chegará ao atonalismo do *Free Jazz* dos anos 60, exigindo que a quase totalidade de seus músicos tenha formação em conservatório) e apartada das multidões e do sucesso popular.

“Sobre o jazz”, o primeiro texto de Adorno sobre o gênero, foi publicado em 1936, época em que estava no exílio da Inglaterra, pouco antes de migrar para os Estados Unidos. Como nesta época ainda fazia viagens à Alemanha, para a

⁸⁵ Para todas as questões sociológicas e musicais levantadas, cf.: ARNAUD, Gérald e CHESNEL, Jacques. *Os grandes criadores de jazz*. Lisboa: Pergaminho, 1991. BILLARD, François. *No mundo do jazz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. COLLIER, James L. *Jazz: a autêntica música americana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995. FRANCIS, André. *Jazz*. São Paulo: Martins Fontes, 1982. HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1990. HOBBSAWM, Eric. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998. KERNFEKD, Barry (org.). *The New Grove Dictionary of Jazz*. Londres: Macmillian Press Limited, 1994.

escritura do artigo em segurança, Adorno adotou o sugestivo — e *simbólico* para tudo o que viria depois — pseudônimo Hektor Rottweiler.⁸⁶ Neste artigo, a música a que Rottweiler faz menção não é o jazz negro do início do século em New Orleans, também não é o jazz típico das *big bands*, muito menos o jazz moderno — ainda inexistente —, mas a música comercial do Tin Pan Alley, que produzia parte do repertório dos musicais norte-americanos.⁸⁷ Isto será apontado, para parte dos críticos de Adorno, como um problema para uma análise mais precisa do jazz — afinal, não se trata da música negra norte-americana. Porém, “O fetichismo na música e a regressão da audição”, seu primeiro artigo nos Estados Unidos, e artigos posteriores, como “Moda sem tempo: sobre o jazz”,⁸⁸ publicado em 1953, quando o autor já havia regressado à Alemanha, Adorno demonstra conhecer melhor seu objeto de estudo e suas observações apontam para, sobretudo, o jazz mais comercial das *big bands*.

A antipatia pelo jazz, Adorno lembrou tempos depois dos primeiros escritos, vinha já desde a primeira vez em que o pensador tomou conhecimento da palavra, quando a associou, “horrorizado”, não com o universo sexual negro, mas com a palavra alemã *Hatz* [matilha], que poderia significar a perseguição de cães de caça a algo mais lento.⁸⁹ Foi neste espírito que Adorno escreveu “O fetichismo na música e a regressão da audição”.

O artigo começa observando que tão antiga quanto a música — sendo a música a expressão ambivalente do instinto e da instância do seu apaziguamento — são as queixas da decadência do gosto musical. Porém, ressalva que há uma novidade na época da reprodutibilidade técnica: uma tendência generalizada, não só na música, de se seguir uma moda, um modelo.⁹⁰ E, nesta nova época, não há mais sentido em se analisar o gosto, uma vez que não há mais possibilidade para se afirmar a existência do indivíduo (no mesmo juízo que será aprofundado na *Dialética do Esclarecimento*):

⁸⁶ JAY, Martin. Op. Cit., p. 243.

⁸⁷ Ibidem, p. 244.

⁸⁸ ADORNO, Theodor. “Moda sem tempo: sobre o jazz”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 3, nº 18, p. 185-197, mar./abr. 1968.

⁸⁹ JAY, Martin. Op. Cit., p. 243.

⁹⁰ ADORNO, Theodor. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 79.

O próprio conceito de gosto está ultrapassado. A arte responsável orienta-se por critérios que se aproximam muito dos do conhecimento: o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso. De resto, já não há campo para escolha; nem sequer se coloca mais o problema, e ninguém exige que os cânones da convenção sejam subjetivamente justificados; a existência do próprio indivíduo, que poderia fundamentar tal gosto, tornou-se tão problemática quanto, no pólo oposto, o direito à liberdade de uma escolha, que o indivíduo simplesmente não consegue mais viver empiricamente.⁹¹

Na passagem acima, Adorno dá indicativos de que a arte *responsável* se orienta por critérios racionais — o verdadeiro e o falso — o que, de imediato, poderia trazer uma dificuldade para a aceitação do jazz, uma vez que esta é uma música de improvisação, de impulso erótico, voltada para a liberação dos sentidos, em que o conteúdo *irracional* está em primeiro plano. Porém, Adorno entenderá que todos estes impulsos do jazz são condicionados e falsos, pois a sensualidade desta música é reificada, é fruto da imitação de pessoas sensuais e não de uma dança ou audição verdadeiramente sensuais.⁹² Ou, de modo ainda mais explícito e corrosivo, evocando o oposto da *promessa de felicidade* — uma observação de Stendhal para definir o belo,⁹³ que será entendida como uma positividade prevista para a arte séria na *Dialética do Esclarecimento* —, a arte ligeira do presente é falsa:

Toda arte ligeira e agradável tornou-se mera aparência e ilusão: o que se nos antolha esteticamente em categorias de prazer já não pode ser degustador; a *promesse du bonheur* – foi assim que uma vez se definiu a arte — já não se encontra em lugar algum, a não ser onde a pessoa tira a máscara da falsa felicidade.⁹⁴

Nesta falsidade, o critério de escolha e julgamento não está no valor intrínseco do objeto artístico, mas no seu sucesso comercial, na popularidade da canção: o *gostar* e o *reconhecer* são juízos similares.⁹⁵ Por isto, o julgamento é uma

⁹¹ Ibidem, p. 79.

⁹² Ibidem, p. 99.

⁹³ A definição de Stendhal foi utilizada com frequência pelo Instituto, inclusive por Marcuse. Martin Jay aponta que “Nietzsche foi o primeiro a se apossar dessa expressão e usá-la contra a definição kantiana de beleza como objeto de desejo desinteressado”. Cf.: JAY, Martin. Op. cit., p., 235 e 403.

⁹⁴ ADORNO, Theodor. Op. cit., p. 82.

⁹⁵ Ibidem, p. 79.

ficção — o indivíduo não consegue se libertar da opinião pública nem escolher livremente aquilo que lhe é oferecido, uma vez que a oferta é uniforme, padronizada pelas leis de mercado, e a predileção não é genuína, refere-se apenas a detalhes biográficos ou à condição de audição da música.⁹⁶ Deste modo, em oposição a Benjamin, não há entretenimento, nem arte de entretenimento, pois esta é a estética do emudecimento dos homens, para a morte da comunicação. Aponta Adorno, no mesmo tom sombrio da *Dialética do Esclarecimento*: “Se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir”.⁹⁷

Adorno não é *contra* o entretenimento — na própria música clássica (que ele prefere denominar de música séria, pois “clássica” é um rótulo que faz com que ela seja descartada com mais facilidade) de, por exemplo, Haydn, há elementos de prazer e de “superficialidade” que são uma crítica à frieza e “muda objetividade” das formas. Porém, é possível entender o gesto de Haydn, mas não o descuido do cantor de sucesso de garganta refinada ou o arranjo descompromissado — se na grande música, o descompromisso é absorvido e compreendido em um sentido maior, inclusive de crítica, na música reificada, a recíproca não é verdadeira, não há absorção da grande música, não há superação de seus próprios limites.⁹⁸ Num juízo definitivo, Adorno aponta que, após a *Flauta Mágica*, de Mozart, nunca mais a grande arte se encontrou com a arte ligeira — fato que será mencionado novamente na *Dialética do Esclarecimento*.

A arte da música contém os elementos para se combater a “alienação coisificante”: há a preservação do encantamento, do sujeito e da profanação.⁹⁹ Porém, no capitalismo, estes mesmos elementos se corrompem e sucumbem à própria alienação — o que havia de antimitológico na música, hoje conjura contra a liberdade. E o prazer do momento, signo da alienação da música de consumo, frustra a audição — para Adorno, não é possível apreciar a música sem refleti-la, sem avaliá-la na sua totalidade:

⁹⁶ Ibidem, p.79.

⁹⁷ Ibidem, p. 80.

⁹⁸ Ibidem, p. 81.

⁹⁹ Ibidem, p. 82.

O prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; sem grande oposição, o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo. Os momentos parciais já não exercem função crítica em relação ao todo pré-fabricado, mas suspendem a crítica que a autêntica globalidade estética exerce em relação aos males da sociedade. A unidade sintética é sacrificada aos momentos parciais, que já não produzem nenhum outro momento próprio a não ser os codificados, e mostram-se condescendentes a estes últimos.¹⁰⁰

Adorno aposta na música apartada do prazer e da sedução? De maneira alguma. Em resposta típica de seu pensamento, a equação é dialética: é na renúncia, na negação da sedução, que sobrevive a sedução. É na dissonância, na negação da harmonia existente, que Adorno entende que existe arte avançada na música — é um elogio inequívoco ao modelo de Schoenberg, que fez da audição também um modelo de ascese:

O próprio conceito de ascética é dialético na música. Se em outros tempos a ascese derrotou as exigências estéticas reacionárias, nos dias que ocorrem ela se transformou em característica e bandeira da arte avançada. Obviamente tal não acontece em virtude de sua deficiência arcaizante de meios, na qual a miséria e a pobreza são enaltecidas, mas antes por rigorosa exclusão de tudo o que é culinariamente gostoso e que deseja ser consumido de imediato, como se na arte os valores dos sentidos não fossem portadores dos valores de espírito, que somente se revela e se degusta no todo, e não em momentos isolados da matéria artística. A arte considera negativa precisamente aquela possibilidade de felicidade, à qual se contrapõe hoje a antecipação apenas parcial e positiva da felicidade.¹⁰¹

No jazz e na música de massas, Adorno entende que há, no prazer, a negação do próprio prazer: a audição musical está em paralelo com os prazeres do esporte e da propaganda.¹⁰² E, curiosamente, naquilo que se entende como “prazer artístico”, tanto a música de Schoenberg quanto a música de sucesso se equivalem: não são degustadas; não podem ser degustadas.¹⁰³

Na audição massificada, a música séria é compreendida do mesmo modo que a música de sucesso: ambas são meras mercadorias adquiridas no mercado;

¹⁰⁰ Ibidem, p.82.

¹⁰¹ Ibidem, p. 82.

¹⁰² Ibidem, p.83.

¹⁰³ Ibidem, p. 83.

em ambas há o princípio de estrelato (Adorno faz referência constante a Toscanini, maestro que, nos anos 30, teve popularidade semelhante a músicos de jazz); em ambas não há mais audição espontânea, mas controlada e manipulada pelos rádios, pelo cinema, pelos “senhores do rádio”.¹⁰⁴ E é sob este signo da não espontaneidade que Adorno constrói o argumento do fetichismo na música.

Retomando a quarta parte do primeiro capítulo de *O Capital* (“O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”), Adorno entende que, nos bens culturais, existe um fascínio pela mercadoria que não é de modo algum exclusivamente intrínseco ao seu valor de uso ou à sua verdadeira compreensão. Em *O Capital*, Marx torna claro que, nas relações capitalistas, quando um pedaço de madeira transforma-se na *mercadoria* mesa, além do valor de uso da mesa, isto é, sua utilidade concreta, existe o que ele denomina “coisa fisicamente metafísica”.¹⁰⁵ Isto é, na *mercadoria* mesa, há o *fetichismo* da mesa: propriedades estranhas à sua produção e às relações sociais de sua produção (a “forma fantasmagórica de uma relação entre as coisas”, similar “à região nebulosa do mundo da religião”¹⁰⁶), que garantem a sua existência no mercado e a própria perpetuação do mercado capitalista, pois é este *fetichismo* que obscurece as relações de dominação e a compreensão da essência da mercadoria. Adorno apontará que semelhante processo acontece com os bens massificados da cultura, e, na sua exemplificação, mesmo os bens da cultura “séria” e “responsável” não estão livres do fetichismo. A adoração pelo violino Stradivarius, por exemplo, é sintoma de reificação, pois o ouvinte não está interessado na música que é executada por ele ou pelo som característico deste fabricante (que somente poderá ser identificado por um ouvido especializado), mas por algo que é externo, irracional (ou a *racionalidade* do sucesso e do consumo), alienado:

(...) os atrativos dos sentidos, da voz e do instrumento são fetichizados e destituídos de suas funções únicas que lhes poderiam conferir sentido, em idêntico isolamento lhes respondem — igualmente determinadas pelas leis do sucesso — as emoções cegas e irracionais, como as relações com a música, na qual entram carentes de relação. Na realidade, as relações são as mesmas que se verificam entre as músicas de sucesso e os seus

¹⁰⁴ Ibidem, p.84.

¹⁰⁵ MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Vol. I, coleção Os Economistas. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 70.

¹⁰⁶ Ibidem, p.71.

consumidores. Parece-lhes próximo o totalmente estranho: tão estranho, alienado da consciência das massas por um espesso véu, como alguém que tenta falar aos mudos. Se estes porventura ainda reagirem, já não fará diferença alguma se se trata da *Sétima Sinfonia* ou do short de banho.¹⁰⁷

Em seguida, Adorno comenta que o fetichismo musical é uma categoria que não pode ser explicada somente por sua natureza psicológica — como em Marx, é preciso investigar a própria essência daquilo que se define como mercadoria, pois agora a música é mercadoria e tudo aquilo que não a identifica mais como mercadoria foi eliminado.¹⁰⁸ Nesta interpretação, o jazz, para Adorno, é a música que exemplifica como a realização pode ser utilizada para fins estritamente comerciais: a execução é moldada para a compra de discos; a execução é a própria propaganda de si mesma. Mas, novamente, mesmo na música séria é possível visualizar a transformação da mercadoria em fetiche — inclusive não só com a anulação do sentido da obra, mas também no obscurecimento de seu valor de uso:

(...) a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou na entrada num concerto de Toscanini. O consumidor “fabricou” literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém sem se reconhecer nele. “Fabricou” o sucesso, não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada. É óbvio que no setor dos bens da cultura o valor de troca se impõe de maneira peculiar. (...) Quanto mais inexoravelmente o princípio do valor de troca subtrai aos homens os valores de uso, tanto mais impenetravelmente se mascara o próprio valor de troca como objeto de prazer.¹⁰⁹

A lógica da música é a mesma lógica de todo o mercado. As mulheres que se comprazem mais com o trato do penteado do que com as situações familiares de uso deste penteado, os casais que são felizes ou porque exclusivamente observam que são eles próprios elegantes ou porque sabem identificar os carros que cruzam e são proprietários do último modelo são algumas das situações em que o imperativo do valor de troca e o fetiche da mercadoria subtraem a consciência daquilo que é consumido. O consumidor, diante da mercadoria, é anulado — mesmo os indivíduos que em nenhum momento se submetem à vontade dos outros, diante do fascínio da

¹⁰⁷ ADORNO, Theodor. Op. Cit., p. 86.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 86.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 87.

mercadoria e de suas implicações tecnológicas, abdicam de suas faculdades, são escravos do mercado.¹¹⁰

Na lógica da música mercadoria, a repetição contínua é a coisificação da obra. É a maneira pela qual a obra torna-se, finalmente, *propriedade* de alguém. Porém, a arte jamais poderia se tornar a propriedade de alguém — “a pessoa que no metrô assobia triunfalmente o tema do último movimento da Primeira Sinfonia de Brahms, na realidade relaciona-se apenas com suas ruínas”.¹¹¹

Para Adorno, se em uma face da mercadoria música há o fetichismo, na face oposta está a regressão auditiva. O autor esclarece que a regressão não é propriamente a comparação com o modo de audição da música no passado — não há como se investigar com propriedade a audição da música do passado. Adorno aponta a regressão como um fenômeno contemporâneo, sem contraste com o passado, da infantilização da audição.¹¹² A regressão é a negação da possibilidade de um conhecimento consciente da música — o ouvinte é o indivíduo que aprecia as partes sem a compreensão do todo e, nesta recepção, não há propriamente uma sensibilidade estética, mas o juízo mais próximo “em termos de futebol e automobilismo”.¹¹³ O infantilismo não é decorrente da audição para aqueles que antes estavam apartados do fenômeno da música, mas do primitivismo típico daqueles que não são mais livres e autônomos. O ouvinte também regride para a impossibilidade de outra música que não a música das massas. E, na associação deste ouvinte com o espectador do cinema, na impossibilidade de uma sensibilização frente à realidade retratada no cinema, e, ainda, na indissociação entre produtores e consumidores na alienação, Adorno responde a Benjamin:

Esses ouvintes não somente são desviados do que é mais importante, mas confirmados na sua nescidade neurótica, independentemente de como as suas capacidades musicais se comportam em relação à cultura especificamente musical de etapas sociais anteriores. A sua adesão entusiasta às músicas de sucesso e aos bens da cultura depravados enquadra-se no mesmo quadro de sintomas dos rostos, de que já não se sabe se foi o filme que os tirou da realidade, ou a realidade do filme; rostos que abrem uma boca monstruosamente grande com dentes brilhantes,

¹¹⁰ Ibidem, p. 88.

¹¹¹ Ibidem, p.89.

¹¹² Ibidem, p. 94.

¹¹³ Ibidem, p.94.

encimada por dois olhos tristes, cansados e distraídos. Juntamente com o esporte e o cinema, a música de massas e o novo tipo de audição contribuem para tornar impossível o abandono da situação infantil geral. (...) Sem dúvida, subsistem diferenças sociais, porém o novo tipo de audição vai tão longe quanto a estupidez dos oprimidos atinge os próprios opressores; e diante da prepotência da roda que se impulsiona a si mesma se tornam suas vítimas aqueles que acreditam poder determinar sua trajetória.¹¹⁴

Nesta situação, a propaganda é o instrumento de coação que garante a necessidade da produção — os consumidores precisam e exigem aquilo que é repetidamente veiculado e imposto.¹¹⁵ A audição não é concentrada — aliás, a concentração se tornou insuportável. Neste sentido, Adorno aceita o comentário de Benjamin para o cinema — a audiência *distraída* —, mas o mesmo conceito é impossível para a compreensão total da música:

A observação de Walter Benjamin sobre a apercepção de um filme em estado de distração também vale para a música ligeira. O costureiro jazz comercial só pode exercer a sua função quando é ouvido sem grande atenção, durante um bate-papo e sobretudo como acompanhamento de baile. De vez em quando se ouvirá a opinião de que o jazz é sumamente agradável num baile e horrível de ouvir. Contudo, se o filme como totalidade parece ser adequado para a apreensão desconcentrada, é certo que a audição desconcentrada torna impossível a apreensão da totalidade.¹¹⁶

Se a música não é apreendida na sua totalidade, não é possível perceber a rigidez de sua fórmula, a previsibilidade de seus modelos. Este é o *estilo* — conceito que também aparecerá na *Dialética do Esclarecimento* — da Indústria Cultural: aquilo que assegura a repetição de efeitos particulares da sensação, próprios do encantamento infantil. A criança, tal qual o ouvinte regredido da Indústria Cultural, reclama sempre uma vez mais aquilo já antes conhecido, o mesmo alimento já antes degustado.¹¹⁷ Nesta assunção, em que o estilo é repetido à exaustão, não há como defender inovações técnicas na música de massa. Adorno refuta os argumentos que poderiam fazer do jazz um gênero que instaura modelos novos na música do século

¹¹⁴ Ibidem, p. 94.

¹¹⁵ Ibidem, p.95.

¹¹⁶ Ibidem, p. 96.

¹¹⁷ Ibidem, p. 98.

XX: sua harmonia e melodia são conservadoras; o colorido da instrumentação — inclusive na utilização das surdinas dos instrumentos de sopro — tem origens na orquestração wagneriana e pós-wagnerianas; mesmo no ritmo sincopado, há antecedentes em Brahms e superação em Stravinsky. Em termos ainda mais críticos, Adorno afirma que não somente o jazz não desenvolveu tais técnicas, mas também as privou do inconformismo e do vigor, transformando-as em música purificada, plenamente adaptada ao gosto já conhecido. A eliminação de toda possibilidade de estranhamento é condição de acesso às massas.¹¹⁸

Fechando o artigo, voltando ao argumento do início, Adorno aponta que a regressão auditiva acabou com a possibilidade de a música ser instância de soberania sobre os instintos.¹¹⁹ E se há um caminho oposto ao da regressão — argumento a que Adorno voltará em escritos futuros — este caminho foi o inaugurado por Mahler. Curiosamente, as últimas linhas de “O fetichismo na música e a regressão da audição”, em defesa da arte de Schoenberg e Webern, se aproximam do último aforismo da *Minima Moralia*, recorrendo à dialética entre liquidação do sujeito e salvação:

Se, porém, Mahler foi contrário ao conceito do progresso musical, não se pode colocar sob o signo do progresso a música nova e radical que, nos seus representantes mais avançados, se apoia nele e o invoca paradoxalmente como precursor. Esta nova música propõe-se a resistir conscientemente à experiência da audição regressiva. O medo que, hoje como ontem difundem Schoenberg e Webern não procede da sua incompreensibilidade, mas precisamente por serem demasiadamente bem compreendidos. A sua música dá forma àquela angústia, àquele pavor, àquela visão clara do estado catastrófico ao qual os outros só podem escapar regredindo. Chamam-lhes de individualistas, e no entanto a sua obra não é senão um diálogo único com os poderes que destroem a individualidade — poderes cujas “sombras monstruosas” se projetam, gigantescas, sobre a sua música. As forças coletivas liquidam também na música a individualidade que já não tem chance de salvação. Todavia, somente os indivíduos são capazes de representar e defender com conhecimento claro, o genuíno desejo de coletividade face a tais poderes.¹²⁰

¹¹⁸ Ibidem, p. 103.

¹¹⁹ Ibidem, p.104.

¹²⁰ Ibidem, p. 105.

2. O ARGUMENTO CLÁSSICO – INDÚSTRIA CULTURAL NA *DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO* E ALÉM

Após a exposição de debates preliminares do Instituto para Pesquisas Sociais de Frankfurt a respeito do entrelaçamento da cultura com o avanço do capitalismo, este capítulo propõe, em um primeiro momento, apresentar e interpretar o texto que possivelmente seja o mais importante sobre a questão da Indústria Cultural na produção de Adorno e Horkheimer: o capítulo “O Esclarecimento como Mistificação das Massas”, presente na *Dialética do Esclarecimento*. Nesta apresentação, além da própria interpretação do texto (em especial, destacaremos os vínculos do texto com Weber, Kant e Nietzsche), também serão privilegiados os momentos em que a argumentação claramente faz referência aos debates preliminares, em especial na crítica de Adorno e Horkheimer a Benjamin. Em um segundo momento, o capítulo pretende discutir alguns textos posteriores de Adorno sobre a Indústria Cultural.

Rodrigo Duarte, apoiado em uma proposta de Heinz Steinert, divide as sete seções do capítulo sobre a Indústria Cultural (no texto original, estas sete divisões aparecem sem título e se destacam por um duplo espaçamento sem recuo de parágrafo) da seguinte maneira: 1 – a indústria, a produção de mercadorias culturais; 2 – o “hobbyista” nas garras do “estilo” da indústria cultural; 3 – as origens históricas no liberalismo, cultura como adestramento, diversão como disciplina; 4 – atualidade da confiscação, (sobre)viver como jogo de azar, a promessa da obediência; 5 – provimento autoritário e a liquidação do trágico; 6 – o indivíduo confiscado, propaganda; 7 – cultura como reclame.¹²¹

Ainda que estes assuntos sejam dominantes, preferimos a exposição contínua, sem as sete divisões, porque, no todo, o texto também apresenta o capítulo da Indústria Cultural como uma espécie de composição musical em que diversos assuntos são retomados de modo cíclico, porém, a cada repetição, é possível notar uma pequena variação. A propaganda, por exemplo, não é somente um dos temas das duas últimas seções, mas um tópico que é exposto em todo o

¹²¹ DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p.50. Utilizei exatamente as mesmas expressões da tradução de Duarte.

percurso. A vantagem da exposição continuada é o entendimento de que todos os temas, todas as questões, estão interligados, se relacionam entre si — o tópico da propaganda não é um item autossuficiente, mas algo que interfere nas observações do trágico, do indivíduo, da ideologia, da liberdade, etc. A desvantagem do procedimento é de ordem didática — não vislumbrar que existem temas dominantes em cada divisão.

2.1. A INDÚSTRIA CULTURAL E O VATICÍNIO DA *DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO*: ENTRELAÇAMENTO ENTRE ESCLARECIMENTO, MEIOS DE COMUNICAÇÃO E DOMINAÇÃO

Conforme exposto anteriormente, a *Dialética do Esclarecimento* é a aposta sombria sobre a história da razão, em que o processo civilizatório, na dialética entre mito e esclarecimento, se dirige à *calamidade triunfal*. Uma possibilidade de leitura do texto é compreendê-lo como o exame dos descaminhos da razão em três frentes claramente distintas: ciência, moral e estética — o que justificaria, em três capítulos apropriados, as observações sobre o positivismo, sobre o entrelaçamento da moral kantiana com Sade e sobre a liquidação da arte frente ao desenvolvimento do capitalismo e dos meios de comunicação de massa. Nesta possibilidade de leitura, o antagonista dos autores é Max Weber e as esferas de valor weberianas poderiam ser o pano de fundo de estruturação da *Dialética do Esclarecimento*.¹²² E é justamente o diagnóstico da razão weberiano que é avaliado logo no início do capítulo “A Indústria Cultural como mistificação das massas” — para Adorno e Horkheimer, o desenvolvimento da razão em diversas esferas de valor (arte, ciência, religião) e o conseqüente desencantamento do mundo não levaram ao caos previsto por Weber, mas, pelo contrário, sob a condução da razão instrumental, ao mundo perfeitamente organizado, unificado e burocratizado — o mundo está novamente encantado, e a substância mágica que o unifica é o elemento regressivo da razão. A extensão desta organização *instrumental* está na cultura do tempo presente, cultura que, montada sobre um sistema, a Indústria Cultural (de início os autores exemplificam com o cinema, as revistas e o rádio — mas em seguida a argumentação também se estende para a arquitetura: “Os decorativos prédios administrativos e os centros de exposição industriais mal se distinguem nos países autoritários e nos demais países”¹²³), em que cada parte tem uma lógica interna e todas as partes, somadas, também constituem uma lógica própria.¹²⁴

Na lógica da cultura do nosso tempo, há a ilusão da independência do homem — ilusão perpetuada, inclusive, pelos projetos urbanísticos e arquitetônicos,

¹²² Devo esta observação ao professor Luiz Sérgio Repa.

¹²³ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. Op. Cit., p. 113.

¹²⁴ Ibidem, p. 113.

em que, sozinho em seu apartamento, o indivíduo aparenta autossuficiência —, mas é sucumbido pelo seu adversário, “o poder absoluto do capital”.¹²⁵ Esta ilusão também é a ilusão da razão — o mundo esclarecido não é a emancipação kantiana advinda da identidade do universal com o particular (tema que os autores investigam no *Excurso II*), mas a falsa identidade entre o macrocosmo e o microcosmo, entre a falsa cultura e o falso sujeito.

A falsa cultura é a cultura idêntica propagada pelo poder dos monopólios, idêntica porque determinada como negócio e não há mais a necessidade da escamoteação do cumprimento dos pré-requisitos da arte séria. Quando afirmam que esta necessidade comercial não está mais encoberta, os autores apresentam o prenúncio de um argumento original que será desenvolvido com mais atenção neste mesmo capítulo da *Dialética do Esclarecimento* e também em outros textos de Adorno: a ideologia não é mais um enigma que oculta a dominação e as relações de capital. A função ideológica torna-se uma abstração:

(...) em um mundo onde a educação é um privilégio e o aprisionamento da consciência impede de toda maneira o acesso das massas à experiência autêntica das formações espirituais, já não importam tanto os conteúdos ideológicos específicos, mas o fato de que simplesmente haja algo preenchendo o vácuo da consciência expropriada e desviando a atenção do segredo conhecido por todos. No contexto de seu efeito social, é talvez menos importante saber quais as doutrinas ideológicas específicas que um filme sugere aos seus espectadores do que o fato de que estes, ao voltar para casa, estão mais interessados nos nomes dos atores e em seus casos amorosos.¹²⁶

Se a ideologia é o segredo conhecido por todos, os produtores da Indústria Cultural podem legitimar a mediocridade que produzem com a própria justificativa da finalidade comercial¹²⁷ — o entretenimento não deseja aparentar ou se confundir com o artístico, não há qualquer subterfúgio para encobrir sua função. A apresentação das cifras, dos rendimentos tanto dos bens culturais quanto de seus executores se justifica como um fim em si mesmo, em que não há mais contradição

¹²⁵ Ibidem, p. 113.

¹²⁶ ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. IN: ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 94.

¹²⁷ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. Op. Cit., p. 114

entre mercadoria e cultura; é a senha que autoriza a necessidade social dos produtos da indústria.

Nesta lógica comercial, os autores apontam os aspectos da produção, da audiência e da tecnologia que condicionam os bens culturais. A audiência, graças aos meios técnicos, é planetária e há um contraste evidente entre poucos centros de produção de conteúdo e a recepção massificada e dispersa. O resultado é a inevitável padronização dos bens, que se originam em necessidades iguais dos consumidores — neste ciclo, com o atendimento de necessidades prévias, não há resistência. Deve-se levar em conta que as necessidades prévias não são as necessidades do homem emancipado, mas do homem reificado, dominado pelo instrumental da racionalidade técnica. A necessidade, portanto, é o resultado da manipulação, da opressão, do poder que os senhores do capital desempenham sobre a sociedade.¹²⁸ No contraste entre o atendimento de necessidades reificadas planejado por poucos centros de produção e a recepção massificada dispersa, o próprio desenvolvimento dos meios leva ao aniquilamento do sujeito:

A passagem do telefone ao rádio separou claramente os papéis. Liberal, o telefone permitia que os participantes ainda desempenhassem o papel do sujeito. Democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações. Não se desenvolveu nenhum dispositivo de réplica e as emissões privadas são submetidas ao controle.¹²⁹

Nos anos 30, Benjamin, em “O autor como produtor”, chamava a atenção de que os meios de comunicação, em especial o jornal, não são a simples determinação da indústria sobre o sujeito, mas a confrontação e colaboração de ambos. Provavelmente esta passagem de *Dialética do Esclarecimento* seja mais uma resposta a Benjamin, até porque é imediatamente anterior a um argumento em que a oposição a outro postulado benjaminiano é explícita: a desconfiança sobre as possibilidades da técnica frente a um público supostamente “espontâneo”, distraído. Esta oposição entre público distraído e público reificado, conforme apresentado anteriormente, já havia se revelado no debate entre “A obra de arte na era de sua

¹²⁸ Ibidem, p. 114.

¹²⁹ Ibidem, p. 114, 115. Naturalmente, a Internet, neste aspecto particular entre produção e recepção, traz um problema para a validade do conceito de Indústria Cultural hoje — o que será examinado no último capítulo.

reprodutibilidade técnica” e o “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Se, em Benjamin, a técnica poderia ser a “explosão terapêutica do inconsciente” para públicos distraídos, na *Dialética do Esclarecimento* este recurso é falso, pois a técnica não é neutra, não está isenta de suas relações de dominação, não está apartada de suas funções econômicas. Adorno e Horkheimer observam que, não fosse assim, as técnicas seriam diversas, autônomas, singulares e não da forma como se apresentam, em que “um ramo artístico segue a mesma receita usada por outro muito afastado dele quanto aos recursos e ao conteúdo” ou “a ‘adaptação’ deturpadora de um movimento de Beethoven se efetua do mesmo modo que a adaptação de um romance de Tolstoi pelo cinema”.¹³⁰ A atitude do público, na *Dialética do Esclarecimento*, não é autônoma, mas heterônoma, o público é porção prevista pelo sistema, não seu pretexto.¹³¹

A técnica, sem jogo de sombras, está imersa em uma grande teia de relações comerciais, em que o rádio depende da indústria elétrica, o cinema do sistema de financiamento bancário — o jogo econômico é complexo e total, mas o resultado cultural da técnica é uniforme e igual. As distinções dos produtos não são propriamente da ordem do conteúdo, mas o resultado do planejamento estatístico dos hábitos dos consumidores — hábitos que interessam, indistintamente, às agências de propaganda e aos produtores da indústria da cultura. Nesta programação planejada, a indústria se apropria da organização apriorística da razão — os produtos são ajustados ao sistema da razão pura. O esquematismo kantiano, isto é, segundo a interpretação dos autores, “referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais”,¹³² é a norma da produção e eis que, novamente, o resultado da técnica é uniformidade, os clichês, os formatos prontos. Ao classificar e organizar o mundo sensível antes do próprio sujeito, a Indústria Cultural rouba do espectador a capacidade que antes lhe era interna. O resultado, os formatos prontos, é exemplificado com mais riqueza do que o habitual do capítulo e, pela força argumentativa e resumo de intenções, merece uma citação mais longa:

Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico

¹³⁰ Ibidem, p. 115.

¹³¹ Ibidem, p. 115.

¹³² Ibidem, p. 117.

do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. Os detalhes tornam-se fungíveis. A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso; o fracasso temporário do herói, que ele sabe suportar como *good sport* que é; a boa palmada que a namorada recebe da mão forte do astro; sua rude reserva em face da herdeira mimada são, como todos os detalhes, clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. Confirmá-lo, compondo-o, eis aí a sua razão de ser. Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto. O número médio de palavras da *short story* é algo em que não se pode mexer. Até mesmo as gags, efeitos e piadas são calculados, assim como o quadro em que se inserem. Sua produção é administrada por especialistas, e sua pequena diversidade permite reparti-las facilmente no escritório.¹³³

A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, para Adorno e Horkheimer, é a fórmula que substitui a obra. É o todo que encobre e exclui o particular. Em certo sentido, quando entendem que a Indústria Cultural é a harmonia com os modelos apriorísticos da razão kantiana, os autores estão criticando os próprios modelos kantianos, em que o conceito, a chave de entendimento do mundo sensível, é necessariamente a anulação do particular, do singular, do diferente, do contraditório frente ao todo.¹³⁴ A lógica da Indústria Cultural é a lógica da razão conceitual, em que o “todo e o detalhe exibem os mesmos traços, na medida em que entre eles não existe nem oposição nem ligação” ou “o todo se antepõe inexoravelmente aos detalhes como algo sem relação com eles”.¹³⁵ Deste modo, a Indústria Cultural, em oposição à arte séria (que os autores também denominam de “grande arte burguesa”), fixa os seus conteúdos na categorização, na classificação

¹³³ Ibidem, p. 117, 118.

¹³⁴ Gabriel Cohn apresenta uma explicação precisa e sucinta sobre o conceito em Adorno: “Na sua figura convencional, ‘positiva’, o conceito opera como instrumento que permite identificar o caso particular de um conjunto geral, como o alfinete que prende a borboleta na coleção bem arrumada. Pois bem, Adorno [1903-69] quer desarrumar a coleção, devolver a borboleta ao seu movimento próprio sem perdê-la de vista. Só há um meio para isso: é escapar à mera identificação, negar-lhe caráter conclusivo, ir além dela. Nisso consiste a índole negativa do pensamento de Adorno. Seu mote básico é: quando o pensamento esbarra com a barreira do já dado sem mais, do ‘imediato’, do já identificado e etiquetado, é aí mesmo que ele deve prosseguir, seguir adiante. Ao fazê-lo, verá seu objeto desdobrar-se seguidamente em polos antagônicos, contraditórios, que revelam conteúdos insuspeitados e ao mesmo tempo induzem a buscar uma parada nesse movimento perturbador. É esse alívio, de resolver em alguma afirmação pacificadora a contradição, que Adorno demonstra ser equivocado. Cumpre aceitar a contradição, para acompanhar o seu desenvolvimento intrínseco. Nisso consiste a índole dialética desse pensamento”. COHN, Gabriel. *Recusa arrebatadora*. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 de setembro de 2009.

¹³⁵ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. Op. Cit., p. 118

matematizada (e, portanto, reificada) dos sujeitos. A harmonia dos produtos culturais da indústria é a caricatura da harmonia da grande arte.

Na sequência, em mais uma investida contra Benjamin, Adorno e Horkheimer recusam novamente as possibilidades de o cinema, por força da técnica inovadora, revolucionar o olhar. O olhar do cinema é, na *Dialética do Esclarecimento*, a extensão da realidade objetiva. Citando indiretamente os primeiros filmes dos irmãos Lumière, os autores apostam que, desde o início, o cinema é o cotidiano revisitado, o prolongamento da estação de trem sobre a tela dos primeiros filmes, e, quanto maior a perfeição técnica, mais a fantasia e a espontaneidade se perdem. Não há a distração benjaminiana:

Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente. 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. (...) Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo.¹³⁶

É nesta reprodução do real que a Indústria Cultural revela o seu estilo. Se na grande arte o estilo é o inesperado, a promessa da reconciliação com a tradição (que jamais se concretiza), a recusa da harmonia, a discrepância visível na identidade fracassada com o passado,¹³⁷ na Indústria Cultural o estilo é a fórmula (o inescapável na era da imitação¹³⁸), a não tensão entre o cotidiano e o produto da cultura, as falsas infrações do sistema (todas absolutamente permitidas), a submissão positiva ao universal: “os grandes artistas jamais foram aqueles que encarnaram o estilo da maneira mais íntegra e mais perfeita, mas aqueles que acolheram o estilo em sua obra como uma atitude dura contra a expressão caótica do sofrimento, como verdade negativa”.¹³⁹ Não basta Orson Welles, em *Cidadão Kane*, “denunciar” o modo produtivo e coercitivo do capital sobre a produção da cultura — seu modelo é ele próprio sem tensão com o cotidiano, é a simples exposição do segredo já conhecido por todos e que não rompe com a identidade do

¹³⁶ Ibidem, p. 119.

¹³⁷ Ibidem, p. 123.

¹³⁸ Ibidem, p.123.

¹³⁹ Ibidem, p.122.

estilo. A inspiração da crítica ao estilo é citada às claras pelos autores: a argumentação de Nietzsche nas *Considerações Extemporâneas*, que entenderá a unidade de estilo no sistema da não-cultura como a “barbárie estilizada”.¹⁴⁰

Em um prognóstico aparentemente não desmentido pelo presente — ainda que, como juízo de valor, a Teoria Crítica da Indústria Cultural será avaliada por alguns de seus pensadores antagonistas como “aristocracia nietzschiana”¹⁴¹ —, Adorno e Horkheimer afirmam que o alto desenvolvimento dos produtos culturais nos Estados Unidos não é fruto de seu suposto atraso intelectual, mas, pelo contrário, de seu indubitável progresso no processo do esclarecimento instrumental:

A crença de que a barbárie da indústria cultural é uma consequência do *cultural lag*, do atraso da consciência norte-americana relativamente ao desenvolvimento da técnica, é profundamente ilusória. Atrasada relativamente à tendência ao monopólio cultural estava a Europa pré-fascista. Mas era exatamente esse atraso que deixava ao espírito um resto de autonomia e assegurava a seus últimos representantes a possibilidade de existir ainda que oprimidos.¹⁴²

O desenvolvimento técnico é também o desenvolvimento do mercado. A arte alemã, quando estava sob a proteção do Estado e das municipalidades, estava também protegida da lei da oferta e da procura. Aliás, em mais uma contradição que costumeiramente agrada os autores naquilo que ainda não cedeu à integração total (se há possibilidade de verdade, esta possibilidade, notavelmente em Adorno, reside na tensão não pacificada da contradição), a proteção do Estado possibilitava a oferta *sem* procura: o mercado podia ser o *não mercado* — havia o respeito ao não conhecido, ao não vendido, ao não estabelecido. Havia espaço para aquilo que somente alguns poucos conhecedores respeitavam. O que trouxe a limitação do artista foi a obrigação permanente de participar da arte como negócio, negócio sem contradição com as demais mercadorias industriais. A lei da oferta e da procura condiciona a cultura economicamente mais lucrativa como a cultura dominante do nosso tempo. É também a lei da oferta e da procura que condiciona o conservadorismo da Indústria Cultural. A produção não corre o risco com a estética

¹⁴⁰ Ibidem, p.121.

¹⁴¹ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993. A crítica será apresentada na última parte deste trabalho.

¹⁴² HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. Op. Cit., p. 124.

que não foi testada, com o desconhecido, com aquilo que não está aprovado de antemão pelo conformismo do público: “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”.¹⁴³

A máquina gira sem sair do lugar é a chave para se entender as fórmulas que moldam a Indústria Cultural como a repetição continuada do mesmo. Os formatos do tempo de Adorno e Horkheimer não parecem diferir dos formatos contemporâneos: o filme de duas horas em narrativa linear, em oposições simplistas, geralmente maniqueístas; a música de três a cinco minutos, simplória na harmonia e no ritmo, herdeira do modelo do jazz dos anos 30; o discurso imperativo do comercial; a linguagem simples que irrompe em todos os meios; a busca pela audiência como a computação estatística dos dados dos consumidores. Mas os autores advertem: não se trata de condenar a arte leve, a arte oposta à arte séria. A arte leve (exemplificada na *Dialética do Esclarecimento* com a cultura do circo, do cabaré e do museu de cera) é tão dificultada e penosa na sociedade quanto a arte séria de Schoenberg e Karl Kraus. A Indústria Cultural não é a arte leve. A arte leve “acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela é a má consciência social da arte séria”.¹⁴⁴ A arte leve, divertida, não é para Adorno e Horkheimer uma forma decadente. A arte séria, isto é, a arte burguesa, perdeu em verdade quando, em nome da liberdade estética, privou-se das pressões das classes inferiores, “mas é à causa destas classes — a verdadeira universalidade — que a arte se mantém fiel exatamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade”.¹⁴⁵ A arte leve, em antítese à arte séria graças aos seus pressupostos sociais, aparenta uma prerrogativa de direito, objetiva.¹⁴⁶ A Indústria Cultural é a nivelação desta antítese, a tentativa de a arte séria absorver a arte leve e vice-versa — o jazz seria um exemplo desta tentativa de síntese, em que a música da arte séria é apresentada em síncope.

De qualquer modo, a síntese da Indústria Cultural preserva um elemento identitário com a arte leve: a diversão. Porém, se a diversão da arte leve era

¹⁴³ Ibidem, p. 126.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 127.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 127.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 127.

“penosa” para a sociedade, a diversão da Indústria Cultural é forma de controle sobre os consumidores, é a hostilidade a tudo aquilo que pretende ser algo além da diversão, é o tempo de intervalo do trabalho (que prepara para o próprio trabalho):

A verdade em tudo isso é que o poder da indústria cultural provém de sua identificação com a necessidade produzida, não da simples oposição a ela, mesmo que se tratasse de uma oposição entre a onipotência e impotência. — A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo.¹⁴⁷

A necessidade produzida da Indústria Cultural, se não está em oposição mesmo diante da imposição, deve, em sua lógica interna, abdicar do pensamento: todo esforço intelectual deve ser evitado.¹⁴⁸ Este é o propósito do produto e também o sentido de sua estruturação: a temática não deve exigir a compreensão do todo, da Ideia, mas sempre do movimento imediatamente anterior. A exigência do pensamento seria o desmoronamento do todo.

Assim, o sentido é o *não sentido* reificado, o pensamento se liquefaz, é vencido, massacrado em pedaços.¹⁴⁹ Como aceitar, com este pressuposto, o prognóstico de Benjamin sobre o cinema? Como aceitar que a animação de Disney (o exemplo benjaminiano é o de Mickey Mouse — importante notar que se trata do personagem dos anos 20 e 30, em que os enredos frequentemente se traduzem em uma espécie de surrealismo da temática industrial, bem diferente do Mickey Mouse que, depois, iria representar o bom moço do *American Way of Life*) pode transformar o olhar e quebrar o olhar cristalizado sobre o cotidiano? Curiosamente, Adorno e Horkheimer parecem dar crédito aos primeiros filmes de animação, como quem afirma que Benjamin chegou a ter razão, mas os tempos do cinema de animação são também outros:

Os filmes de animação eram outrora expoentes da fantasia contra o racionalismo. Eles faziam justiça aos animais e coisas eletrizados por sua técnica, dando aos mutilados uma segunda via. Hoje, apenas confirmam a vitória da razão tecnológica sobre a verdade. (...) agora as relações temporais deslocaram-se. As primeiras sequências do filme de animação

¹⁴⁷ Ibidem, p. 128.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 128.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 129.

ainda esboçam uma ação temática, destinada, porém, a ser demolida no curso do filme: sob a gritaria do público, o protagonista é jogado para cá e para lá como um farrapo.¹⁵⁰

Hoje, os filmes de animação são a extensão da violência sobre o indivíduo — e eis, novamente, a não diferenciação, no olhar dos autores, entre o cotidiano e a Indústria Cultural; eis, novamente, a extensão do segredo que todos conhecem (“a condição de vida nesta sociedade é o desgaste contínuo, o esmagamento de toda resistência individual”¹⁵¹). Numa passagem que se tornaria famosa da *Dialética do Esclarecimento*, o novo cinema de animação é o do Pato Donald: “assim como o Pato Donald nos *cartoons*, assim também os desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem”.¹⁵² A conclusão dos autores é a de que, fechados os cinemas, os espectadores provavelmente não notariam sua falta — a Indústria Cultural não distrai, ela prepara para o trabalho, prepara para o cotidiano. A técnica que está a seu serviço, exceto pelo sentido da razão instrumental, não preenche sentido algum e, por isto, se de um lado a técnica é a capacidade plena, desenvolvida, com vistas ao consumo de massa, por outro, a aplicação da mesma técnica para a eliminação da fome é descartada.¹⁵³

O estupendo arsenal técnico da Indústria Cultural, por conta do aniquilamento do pensamento, garante a preservação da necessidade dos bens culturais por meio de uma sempre postergada satisfação do prazer. A prorrogação do prazer é indefinida: a Indústria Cultural promete a satisfação, mas a promessa jamais é cumprida e, no fim do espetáculo, o que resta é o não contentamento.¹⁵⁴ Se a obra de arte é a sublimação, a recusa do atendimento primário da pulsão, e a transformação daquilo que foi recusado, isto é, o prazer, em algo mediatizado, em uma “promessa rompida”,¹⁵⁵ a Indústria Cultural, em polo oposto, é a repressão, é a exposição primária do objeto do desejo (“o busto no suéter e o torso nu do herói

¹⁵⁰ Ibidem, p. 129.

¹⁵¹ Ibidem, p. 130.

¹⁵² Ibidem, p. 130.

¹⁵³ Ibidem, p.130.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 130, 131.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 131.

esportivo”¹⁵⁶), é o masoquismo daquilo que não sublima. As contravenções da Indústria Cultural e da arte séria são bem distintas: “As obras de arte são ascéticas e sem pudor, a indústria cultural é pornográfica e puritana”.¹⁵⁷

Se a Indústria perverte o prazer, o riso do espectador não é a manifestação da “promessa de felicidade”, mas, o contrário dela, o escárnio como caricatura, como distorção do humano.¹⁵⁸ Em uma antecipação de um argumento importante de Debord na configuração do conceito *sociedade do espetáculo*,¹⁵⁹ os autores afirmam que:

Cada espetáculo da indústria cultural vem mais uma vez aplicar e demonstrar de maneira inequívoca a renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas. Oferecer-lhes algo e ao mesmo tempo privá-las disso é a mesma coisa. É isso que proporciona a indústria do erotismo. É justamente porque nunca deve ter lugar, que tudo gira em torno do coito.¹⁶⁰

Em um movimento que transparece em toda *Dialética do Esclarecimento*, também no capítulo sobre a Indústria Cultural os autores advogarão a consonância entre o fascismo europeu e o capitalismo monopolista da primeira metade do século XX — porém, o capitalismo liberal, do tempo de Marx, é entendido de forma distinta. No tempo de Marx, o espaço para o discurso contra o capital estava dificultado, e, por isto mesmo, no entender de Adorno e Horkheimer, a ideologia desempenhava papel destacado. No tempo presente, a Indústria Cultural, não raro, manifesta-se sem obstáculos contra o capital — sendo a Teoria Crítica uma teoria que propõe a dialética das condições e das transformações materiais, então, conforme apresentado anteriormente, o estatuto da ideologia precisa ser reformulado. Porém, mesmo neste novo quadro da ideologia, à Indústria Cultural nem tudo é permitido.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 131.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 131.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 132.

¹⁵⁹ Debord afirma que “a alienação do espectador em favor do objeto contemplado se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em nenhum lugar, pois o espetáculo está em toda parte”. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 24.

¹⁶⁰ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. Op. Cit., p. 132.

Se o poder absoluto do capital é o adversário do sujeito, a Indústria Cultural não pode se permitir a recusa, a negação da ameaça da castração.¹⁶¹

A ameaça da castração é aquilo que impossibilita, ao sujeito, a resistência contra o consumo:

O princípio impõe que todas as necessidades lhe sejam apresentadas como podendo ser satisfeitas pela indústria cultural, mas, por outro lado, que essas necessidades sejam de antemão organizadas de tal sorte que ele se veja nelas unicamente como um eterno consumidor, como objeto da indústria cultural. Não somente ela lhe faz crer que o logro que ela oferece seria a satisfação, mas dá a entender além disso que ele teria, seja como for, de se arranjar com o que lhe é oferecido. (...) A diversão favorece a resignação, que nela quer se esquecer.¹⁶²

A diversão também é aliada do processo do consumo, uma vez que o pensamento está dificultado. A diversão “toma o lugar dos bens superiores, que ela expulsa inteiramente das massas, repetindo-os de uma maneira ainda mais estereotipada do que os reclames publicitários pagos por firmas privadas”.¹⁶³ A diversão é conservadora — é uma fuga, mas não a fuga da realidade violenta (este recurso ideológico não é mais necessário), mas a fuga da possibilidade da transgressão. A diversão, nestas circunstâncias, é recurso de manipulação das necessidades e a liberação que a sucede não é a emancipação, mas o riso que é fruto da caricatura da humanidade, o entretenimento que é a impossibilidade da reflexão negativa sobre o mundo. No tempo da ideologia sem máscaras, a diversão é a extensão da própria sociedade e aquilo que lhe dá significado.¹⁶⁴

Se a Indústria Cultural não se distingue do cotidiano, do “culto do fato”, então sua nova ideologia “tem por objeto o mundo enquanto tal”.¹⁶⁵ Ela não é mais inofensiva que a ideologia do capitalismo liberal — seu enaltecimento daquilo que já está dado de antemão, sua similitude com o existente, sua simbiose àquilo que escapa à contradição demonstram o seu poder de dominação. Se, em Benjamin, a ausência da aura era a transgressão do valor de culto da obra de arte burguesa e

¹⁶¹ Ibidem, p. 132.

¹⁶² Ibidem, p. 133.

¹⁶³ Ibidem, p. 134.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 135.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 138.

aquilo que trazia possibilidade de democratização da estética, na *Dialética do Esclarecimento* a questão não é a da democratização da estética (nem poderia, porque a estética da Indústria Cultural é o próprio existente, isto é, algo já democratizado de antemão na era das massas, mas em aparência decepcionante), mas a do novo culto que se estabeleceu com o conformismo da cultura:

A ideologia fica cindida entre a fotografia de uma vida estupidamente monótona e a mentira nua e crua sobre o seu sentido, que não chega a ser proferida, é verdade, mas, apenas sugerida, e inculcada nas pessoas. Para demonstrar a divindade do real, a indústria cultural limita-se a repeti-lo cinicamente. (...) Belo é tudo que a câmara reproduza.¹⁶⁶

No anexo não publicado do capítulo da Indústria Cultural,¹⁶⁷ o texto volta a mencionar o estatuto da ideologia sem véu, desta vez argumentando que a famosa narração radiofônica de Orson Welles, baseada na “Guerra dos Mundos” de H. G. Wells, é uma prova de que o sujeito está aprisionado na não diferenciação patológica entre o real e a Indústria Cultural:

O caso da invasão dos marcianos na emissão radiofônica de Orson Welles foi um teste que o espírito positivista aplicou a seu próprio âmbito de influência e cujo resultado foi que o desaparecimento da fronteira entre a imagem e a realidade havia sido alcançado no grau de enfermidade coletiva; que a redução da obra de arte à razão empírica estava disposta a tornar-se todo momento em loucura aberta, como a que se apodera, do mesmo modo, aos fãs que enviam calças a Lone Ranger [personagem de uma série de rádio em estilo *western*] e arreios a seu cavalo. (...) Com a liquidação de sua oposição com a realidade empírica, a arte adquiriu um caráter parasitário.¹⁶⁸

Se não há possibilidade de singularidade — a norma é a falsa identidade entre o particular e o universal —, então a estereotípia não é somente a regra da

¹⁶⁶ Ibidem, p. 138.

¹⁶⁷ Na edição da *Dialética do Esclarecimento* publicada em 1947, o capítulo da Indústria Cultural termina com a indicação “a continuar”. Esta indicação foi suprimida da edição de 1969, no entanto, o texto da continuação foi encontrado entre os papéis de Adorno e publicado em diversas edições das obras completas do autor. Utilizamos a edição espanhola das obras completas (ADORNO, T. *Obras Completas*, n. 3. *Dialéctica de la Ilustración*. Madri: Ediciones Akal, 2007) para as traduções das citações.

¹⁶⁸ ADORNO, Theodor. *Obras Completas*, n. 3. *Dialéctica de la Ilustración*. Madri: Ediciones Akal, 2007, p. 284, 285. Tradução nossa.

Indústria Cultural, mas a regra que caracteriza os próprios indivíduos. A liberdade, na *Dialética do Esclarecimento*, é entendida como uma falsa garantia constitucional. Em outros termos, o indivíduo, em tese, pode exercer o livre pensar (não será responsabilizado por isto), porém, há uma rede de condicionantes sociais que acabam por desmentir esta suposta liberdade: “cada um se vê desde cedo num sistema de igrejas, clubes, associações profissionais e outros relacionamentos, que representam o mais sensível instrumento de controle social”.¹⁶⁹

O indivíduo que está fora dos padrões, fora do controle social da rede de relacionamentos e assistência, é visto com desconfiança. No liberalismo do tempo de Marx, o discurso conservador justificava a pobreza com a preguiça¹⁷⁰ — eis um clássico exemplo do que se entendia como *ideologia capitalista*. No tempo do capitalismo monopolista, quem não está previsto pelo capital tem lugar ou no campo de concentração ou nas precárias e terríveis condições do trabalho mais humilde.¹⁷¹

O indivíduo fora dos padrões também é referência para a compreensão da nova estética do trágico. Se na antiguidade o trágico era a “resistência desesperada à ameaça mítica”,¹⁷² algo que, mesmo com a morte do personagem, trazia a marca da insurreição, na Indústria Cultural, o trágico é modelo de aperfeiçoamento moral para os indivíduos fora dos padrões. O final triste do filme é resultado ou da morte *justa* daquele que ousou transgredir a moral vigente ou da impossibilidade de anulação do existente — em ambos os casos, o trágico é a opressão sobre o diferente, o não ajustado;¹⁷³ o *outsider* ou é fruto de escárnio ou é o vilão:

Quem tem frio e fome, sobretudo quando já teve boas perspectivas, está marcado. Ele é um *outsider* e, abstração feita de certos crimes capitais, a culpa mais grave é a de ser um *outsider*. Nos filmes, ele será no melhor dos casos um indivíduo original, objeto de um humorismo maldosamente indulgente. Na maioria dos casos, será o vilão, identificado como tal desde sua primeira aparição, muito antes que a ação tenha se desenvolvido o suficiente para não dar margem de erro de acreditar, ainda que por um

¹⁶⁹ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. Op. Cit., p. 140.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 141.

¹⁷¹ Ibidem, p. 141.

¹⁷² Ibidem, p.142.

¹⁷³ Ibidem, p. 142.

instante apenas, que a sociedade se volta contra as pessoas de boa vontade.¹⁷⁴

Os exemplos do novo trágico, além do cinema, também apontam para o jazz. O novo trágico é a identificação com o poder que liquida o sujeito — eis “o princípio do jazz, a síncope, que ao mesmo tempo zomba do tropeção e erige-o em norma”.¹⁷⁵ A felicidade só é possível para aqueles que se entregam à sociedade, isto é, para aqueles que desistem da felicidade *emancipada*.

Como em outros momentos da *Dialética do Esclarecimento*, também nesta exposição da anulação da tragédia, o autor que fundamenta a crítica da Indústria Cultural é Nietzsche. Com o pano de fundo de *O Crepúsculo dos Ídolos*, os autores apontam que a tragédia exortava a valentia, a coragem, a força diante de um inimigo sublime. Na análise de Kellner:

Nietzsche via a Grécia como modelo de cultura forte, saudável e orgânica, capaz de gerar indivíduos igualmente fortes e criativos (...) Nietzsche atacou, pois, tanto o Estado moderno quanto a sociedade de massa devido às suas tendências de normalização e homogeneização, associando-se nisso à Escola de Frankfurt e a teóricos franceses como Foucault.¹⁷⁶

Na Grécia pré-socrática, a oposição à sociedade era aquilo que definia a própria sociedade. Hoje, “o trágico dissolveu-se neste nada que é a falsa identidade da sociedade e do sujeito, cujo horror ainda se pode divisar fugidamente na aparência nula do trágico. (...) A liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo”.¹⁷⁷

A eliminação do indivíduo é apontada de diversas formas pelos autores. Além dos condicionantes sociais (os clubes, as associações, etc.), além da anulação do trágico, há também os condicionantes econômicos e outros condicionantes estéticos. No capitalismo liberal, os condicionantes econômicos e estéticos

¹⁷⁴ Ibidem, p. 140.

¹⁷⁵ Ibidem, p.144.

¹⁷⁶ KELLNER, Douglas. *A crítica de Nietzsche à cultura de massa*. **Revista Famecos**, Porto Alegre, nº 13, dez. 2000, p.14, 19.

¹⁷⁷ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *Op. Cit.*, p. 144.

conviviam, em paradoxo, com o desenvolvimento do indivíduo — a técnica exigia educação, transformação das antigas tradições e, de forma não prevista, acabou por, supostamente, emancipar as pessoas, transformá-las em adultos.¹⁷⁸ Mas este processo de individuação, de aparente desenvolvimento do indivíduo, nunca levou a uma verdadeira individuação. Na Indústria Cultural, aquilo que é considerado singular no indivíduo é tão somente o campo das decisões privadas, o que trouxe tanto a incapacidade de relacionar-se na comunidade quanto a heteronomia das decisões públicas:

O burguês cuja vida se divide entre o negócio e a vida privada, cuja vida privada se divide entre a esfera da representação e a intimidade, cuja intimidade se divide entre a comunidade mal-humorada do casamento e o amargo consolo de estar completamente sozinho, rompido consigo e com todos, já é virtualmente o nazista que ao mesmo tempo se deixa entusiasmar e se põe a praguejar, ou o habitante das grandes cidades de hoje, que só pode conceber a amizade como *social contact*, como o contato social de pessoas que não se tocam intimamente. É só por isso que a indústria cultural pode maltratar com tanto sucesso a individualidade, porque nela sempre se reproduziu a fragilidade da sociedade.¹⁷⁹

Os indivíduos são pseudo-indivíduos, sucumbidos por tendências do universal das quais não têm controle,¹⁸⁰ cujos traços de singularidade são absorvidos pelo universal — seus trejeitos são produzidos em série, “exatamente como as fechaduras Yale, que só por frações de milímetros se distinguem umas das outras”.¹⁸¹ A mácula que ainda havia sobre o indivíduo do capitalismo liberal desaparece e sucumbe ao poderio do universal — este é mais um ponto de associação de Adorno e Horkheimer entre o fascismo e o capitalismo. O prognóstico é, como em toda obra, o mais pessimista possível, pois não há esperança de que este indivíduo contraditório em si mesmo, no limiar da desintegração,¹⁸² trará colapso ao sistema. Os autores não acreditam que a insuportável situação é suficientemente poderosa para a cisão e o rompimento do já consolidado.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 145.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 145, 146.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 145.

¹⁸¹ Ibidem, p. 145.

¹⁸² Ibidem, p. 146.

Nos novos condicionantes estéticos, Adorno e Horkheimer veem semelhanças entre o discurso da Indústria Cultural e o discurso da publicidade. A questão nova não é o caráter de mercadoria dos bens culturais — a arte grande burguesa sempre foi mercadoria. Porém, diferentemente da Indústria Cultural, a arte preservava o contraditório: não se declarava como *mais um* bem de consumo, mas era aquilo que tinha como finalidade a *não finalidade social*. De modo significativo, os autores exemplificam com Beethoven o protótipo do artista que, *ao mesmo tempo*, tinha consciência de que sua produção participava de um mercado de arte, e, paradoxalmente, rechaçava os bens planejados para o mercado, como os romances de Walter Scott, escritos estritamente para a finalidade comercial — a manutenção desta contradição é a possibilidade de preservação do estético.

A escolha de Beethoven é significativa porque sua transgressora postura de recusa aos padrões habituais do clero, da burguesia e da nobreza o marca como o protótipo do *artista de vanguarda*. A figura do gênio da arte incompreendido, cujo convívio em sociedade é controverso (a misantropia costuma aparecer como marca registrada) e cuja obra é composta para o entendimento futuro — são os primeiros traços do romantismo na música e, mais do que isto, os primeiros sinais daquilo que teria ápice em todo o modernismo do início do século XX —, em grande medida, tem em Beethoven seu primeiro grande exemplo. Os últimos quartetos de corda de Beethoven, que Adorno e Horkheimer entendem como “a mais extremada recusa de mercado”, e ainda o “exemplo mais grandioso da unidade dos contrários, mercado e autonomia, na arte burguesa”,¹⁸³ só entraram no cânone da música erudita cerca de 100 anos depois da morte do compositor, no primeiro quartel do século XX — antes disso, foram considerados obras de demência, curiosidade excêntrica da galeria até então *aceita* de suas composições.

Na Indústria Cultural, de modo diverso a Beethoven, a finalidade é clara: “na exigência de entretenimento e relaxamento, o fim absorveu o reino da falta de finalidade”.¹⁸⁴ Em um raciocínio que já havia sido desenvolvido em “O fetichismo na música e a regressão da audição”, a questão da finalidade da arte se entrelaça com a dialética entre valor de uso e valor de troca.

¹⁸³ Ibidem, p. 147.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 148.

Na grande arte burguesa, valor de uso e valor de troca coexistem, na mesma medida em que coexiste a contradição entre mercado e autonomia do artista. Já na Indústria Cultural, há a substituição do valor de uso pelo valor de troca — a finalidade é a necessidade de estar em consonância com o social já estabelecido:

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 do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. (...) Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo.¹⁸⁵

Na Indústria Cultural, o valor de uso “é considerado um fetiche, e o fetiche (...) torna-se seu único valor de uso”.¹⁸⁶ O fetiche é o obscurecimento do valor intrínseco da arte para a supremacia da avaliação social, para a canonização das obras em virtude daquilo que ela não é, mas daquilo que ela desempenha como mercadoria — a moeda de troca de prestígio social, de manutenção de *status quo*, dos sujeitos “bem-informados”, isto é, dos sujeitos que são informados daquilo que é o próprio existente.

Neste obscurecimento do valor de uso, há também o obscurecimento do valor de troca. A arte deixa de ser um bem de caráter mercantil contraditório e passa a cumprir um papel de consumo similar aos demais bens de produção — sua definição é a própria definição de mercadoria industrial: descartável e comprável. A consequência desta passagem é a aniquilação do valor de troca — o preço, o custo que tornava o valor de uso inviolável, era algo que protegia a arte: “Quem, no século dezenove ou no início do século vinte, desembolsava uma certa quantia para ver uma peça teatral ou para assistir a um concerto dispensava ao espetáculo pelo menos tanto respeito quanto ao dinheiro gasto”.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Ibidem, p. 148.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 148.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 150.

Na Indústria Cultural, de modo diverso à arte do capitalismo liberal, é possível ouvir gratuitamente um concerto de Toscanini pelo rádio, porém, esta gratuidade, de um lado, é falsa (os comerciais financiam o evento e o interrompem a todo o instante), por outro lado, fazem com que o negócio, a necessidade de lucro, deixa de ser mais uma prerrogativa e passa a ser o fundamento principal.¹⁸⁸ O aniquilamento do valor de troca é a transformação da arte em arte descartável.

Na extensão do exemplo da transmissão de um concerto Toscanini, Adorno e Horkheimer fazem considerações sobre o papel do rádio. Como não cobra nenhuma taxa de seus ouvintes, o rádio se aparenta como um discurso de autoridade desinteressado,¹⁸⁹ o que seria típico do comportamento fascista. Não há nenhum desinteresse no discurso do rádio: todo o seu complexo recurso técnico é um empreendimento que busca, de modo ininterrupto, a integração dos enunciados na dimensão das mercadorias.

Nas inúmeras associações entre fascismo e capitalismo monopolista presentes na *Dialética do Esclarecimento*, as observações sobre o rádio são, possivelmente, as mais ricas e mais extensas. O rádio é a extensão da voz do *Führer* — “sua voz se transforma no uivo das sirenes anunciando o pânico, das quais, aliás, a propaganda moderna é difícil de se distinguir”.¹⁹⁰ Como o discurso está em toda a parte, supostamente desinteressado, o conteúdo é a própria exposição imperativa da palavra.¹⁹¹ No rádio, a mensagem é a *transmissão* do concerto não o *conteúdo* do concerto (a sinfonia) — o obscurecimento do conteúdo é a possibilidade da hegemonia do capital:

A apologia das mercadorias, sempre as mesmas sob diversas marcas, o elogio do laxante, cientificamente fundamentado, na voz adocicada do locutor entre as aberturas da *Traviata* e de *Renzi*, tornaram-se, já por sua cretinice, insuportáveis. Um belo dia, a propaganda das marcas específicas, isto é, o decreto de produção escondido na aparência de possibilidade de escolha, pode acabar se transformando no comando aberto do *Führer*. Numa sociedade dominada pelos grandes bandidos fascistas, que se puseram de acordo sobre a parte do produto social a ser destinado às primeiras necessidades do povo, pareceria enfim anacrônico convidar ao uso de um determinado sabão em pó. O *Führer* ordena de maneira mais

¹⁸⁸ Ibidem, p. 148.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 149.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 149.

¹⁹¹ Ibidem, p. 149.

moderna e sem maior cerimônia tanto o holocausto quanto a compra de bugigangas.¹⁹²

A degradação da arte também é aquilo que a transforma em *bugiganga*: o imperativo do consumo que se assemelha a um “slogan político”. Em outros termos, o discurso da publicidade está presente na venda dos produtos, na venda dos novos bens culturais e na venda do discurso da política. E é a publicidade o último grande tópico que será trabalhado neste capítulo da *Dialética do Esclarecimento*.

Partindo mais uma vez da diferenciação entre o capitalismo liberal e o capitalismo monopolista, os autores mostram como a evolução da publicidade, assim como as demais evoluções da razão instrumental, caminha em direção à barbárie. Antes, havia concorrência e a função da publicidade era a da orientação, promovendo os produtos de melhor custo/benefício e economizando o tempo do consumidor. No capitalismo vivenciado por Adorno e Horkheimer, capitalismo em que as intervenções do Estado inibem o livre mercado — exemplo mais facilmente identificável na Alemanha fascista que nos Estados Unidos do período —, a publicidade engendra os consumidores às corporações e, pelo seu alto custo, garante a perpetuação dos monopólios:

Ela consolida os grilhões que encadeiam os consumidores às grandes corporações. Só quem pode pagar continuamente as taxas exorbitantes cobradas pelas agências de publicidade, pelo rádio sobretudo, isto é, quem já faz parte do sistema ou é cooptado com base nas decisões do capital bancário e industrial, pode entrar como vendedor no pseudomercado. Os custos de publicidade, que acabam por retornar aos bolsos das corporações, poupam as dificuldades de eliminar pela concorrência os intrusos indesejáveis. Esses custos garantem que os detentores do poder de decisão ficarão entre si; aliás, como ocorre nas resoluções dos conselhos econômicos que controlam, no Estado totalitário, a criação e a gestão das empresas.¹⁹³

Em uma última exposição do capítulo, eis uma espécie de conclusão dos autores: a publicidade e a Indústria Cultural se confundem. As semelhanças são técnicas, econômicas, estéticas — a repetição continuada, a eficácia calculada e

¹⁹² Ibidem, p.149, 150.

¹⁹³ Ibidem, p. 151, 152.

matematizada da técnica que visa à manipulação.¹⁹⁴Tanto na publicidade quanto na Indústria Cultural “reinem as normas do surpreendente e no entanto familiar, do fácil e no entanto marcante, do sofisticado e no entanto simples. O que importa é subjugar o cliente que se imagina como distraído ou relutante”.¹⁹⁵E a manipulação é eficaz, está impregnada no gestual e no linguajar dos espectadores — personalidade, agora, é “possuir dentes deslumbrantemente brancos e estar livres do suor nas axilas e das emoções”.¹⁹⁶

Se a liberdade, no discurso da publicidade, é a liberdade da escolha, os autores advertem que é a escolha daquilo que já é previsto de antemão e que não se diferencia nunca do imperativo homogêneo das mercadorias¹⁹⁷— os indivíduos compraram o discurso do consumo como a verdade das escolhas possíveis e o resultado é a anulação da própria escolha, a liquidação da liberdade.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 153.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 153.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 156.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 156.

2.2. ABORDAGENS POSTERIORES DA INDÚSTRIA CULTURAL: A ESTABILIDADE DA ARGUMENTAÇÃO DE ADORNO

As abordagens de Adorno sobre a Indústria Cultural depois da *Dialética do Esclarecimento* assinalam a atualização do conceito frente a novos cenários e também o aprofundamento de argumentos que, anteriormente, apareciam de modo secundário. Textos sobre a TV, novas considerações sobre o cinema e o jazz, reflexões sobre o papel da astrologia, apontamentos sobre a recepção das mensagens e o uso do tempo livre são alguns dos temas explorados pelo autor.

Apesar das novidades temáticas e do impulso da atualização, o tom de Adorno permanece sombrio e as conclusões não aparentam divergir da suposição inicial — como ele próprio e Horkheimer escreveram no prefácio da edição de 1969 da *Dialética do Esclarecimento* (um dos últimos textos de Adorno, portanto), o “prognóstico da conversão correlata do esclarecimento no positivismo, o mito dos fatos, finalmente a identidade da inteligência e da hostilidade ao espírito encontraram uma confirmação avassaladora”.¹⁹⁸ A *estabilidade*¹⁹⁹ da reflexão de Adorno, ao longo de toda a sua obra, portanto, é notável — e, por isto, para os propósitos desta dissertação, em que a avaliação de critérios para a crítica da Indústria Cultural é mais relevante do que a crítica minuciosa e abrangente de aspectos específicos do conceito, apresentar dois exemplos do pensamento posterior de Adorno será suficiente para encerrar a exposição da argumentação original. Afinal, há continuidade, atualização e aprofundamento nos textos dos anos 50 e 60, mas não uma ruptura ou uma mudança de perspectiva.

Na temática da Indústria Cultural, um dos textos posteriores mais significativos do autor é “Televisão, consciência e indústria cultural”,²⁰⁰ publicado originalmente em 1963. O artigo apresenta diversas questões psicanalíticas sobre os efeitos da televisão no consciente e inconsciente dos indivíduos — estas

¹⁹⁸ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. Op. Cit., p. 11.

¹⁹⁹ Sobre a estabilidade da argumentação de Adorno sobre a Indústria Cultural, Cf.: DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 115.

²⁰⁰ ADORNO, Theodor. “Televisão, consciência e indústria cultural”. IN: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

considerações serão deixadas em segundo plano, uma vez que a psicanálise não está entre as escolhas temáticas desta dissertação para a reavaliação do conceito de Indústria Cultural.

De início, a perspectiva de Adorno sobre a televisão aponta para algo já revelado na *Dialética do Esclarecimento*: na Indústria Cultural, há uma interdependência entre a estética e os aspectos sociais e econômicos. A qualidade artística da televisão é resultado da consideração da massa do público sobre o veículo — uma vez que a massa não é emancipada, pode-se vislumbrar a estética resultante. A televisão é o efeito social derivado da novidade tecnológica — mas, como adverte Adorno, na tradicional ambiguidade dialética de sua argumentação, estes mesmos efeitos também são resultantes das próprias mensagens televisivas. Portanto, a mensagem da televisão é causa e efeito de sua inserção social.²⁰¹ O posicionamento do autor para a televisão é herdeiro de “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, de Horkheimer: Adorno refuta a possibilidade de o meio (a técnica) ser um veículo neutro e isento das mensagens.²⁰²

Para Adorno, a meta da televisão, em consonância com as metas do rádio e do cinema exploradas na *Dialética do Esclarecimento*, é a da integração total:

A televisão permite aproximar-se da meta, que é ter de novo a totalidade do mundo sensível em uma imagem que alcança todos os órgãos, o sonho sem sonho; ao mesmo tempo, permite introduzir furtivamente na duplicata do mundo aquilo que se considera adequado ao real. Preenche-se a lacuna que ainda restava para a existência privada antes da indústria cultural, enquanto esta ainda não dominava a dimensão do visível em todos os seus pontos. Assim como mal podemos dar um passo fora do período de trabalho sem tropeçar em uma manifestação da indústria cultural, os seus veículos se articulam de tal forma que não há espaço entre elas para que qualquer reflexão possa tomar ar e perceber que o seu mundo não é o mundo.²⁰³

A passagem “perceber que o seu mundo [da Indústria Cultural] não é o mundo” merece uma reflexão. Uma possibilidade de interpretação seria avaliar que

²⁰¹ Idem, p. 346.

²⁰² Sobre esta perspectiva, cf.: FRANCO, Renato. “A televisão segundo Adorno: o planejamento industrial do ‘espírito objetivo’”. IN: DURÃO, Fábio; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre. (Org.). *A Indústria Cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. P. 111-122.

²⁰³ ADORNO, Theodor, Op. Cit., p. 346-347.

há um mundo verdadeiro que é transformado quando veiculado pela televisão ou por qualquer outro contexto de reificação — esta seria uma leitura que entenderia a Indústria Cultural como mais um dispositivo de falsificação de mundo, em um sentido não muito distante do conceito de *ideologia* de certa linhagem marxista.²⁰⁴ Mas isto significaria entender que Adorno, tal como uma das tradições possíveis do marxismo, compraria a ideia de uma verdade sobre o mundo, em que o desvelamento das contradições sociais (contradições que afetam a consciência da realidade — isto é, o falso não está somente na consciência, mas também no próprio objeto) seria o desvelamento da própria ideologia. Esta perspectiva é duplamente problemática: não só Adorno evita enunciar a solução *positiva* da sociedade, como também, conforme apresentado anteriormente, seu conceito de ideologia está assentado em fundamentação distinta.

A Indústria Cultural não é a falsificação do mundo, mas a duplicação de um mundo falso — mundo construído, muito antes das contradições do capitalismo e da exploração do proletariado, pelos fundamentos do próprio esclarecimento. É por isto que a televisão, para Adorno, não transforma as pessoas no sentido de uma manipulação ideológica, mas “(...) faz delas mais uma vez aquilo que de qualquer forma já são, só que ainda mais do que já o são”, ou “É mais fácil constrangerem-se as pessoas ao inevitável do que a se modificarem” e, de modo definitivo, “Quanto mais completo o mundo como aparência, tanto mais inescrutável a aparência como ideologia”.²⁰⁵ Em outras palavras, voltando à passagem “o mundo da Indústria Cultural não é o mundo”, Adorno aposta que há a possibilidade de um *mundo emancipado*, mas este mundo em nenhum momento é enunciado ou explicado — não é nem o mundo da tela da televisão, nem o mundo que está fora dela.

Sendo a televisão a duplicação do mundo falsificado, mundo em que a técnica chegou a estágios sem precedentes, Adorno prevê dificuldades para que a sociologia possa encontrar qual é, de fato, a influência da TV sobre as pessoas.

²⁰⁴ Esta parece ser a interpretação daqueles que Umberto Eco entende como *apocalípticos* (conforme será apresentado no próximo capítulo) e também de FRANCO, Renato, Op. Cit., p. 111, que sugere que Adorno formula uma argumentação que “rompe o véu ideológico que costumeiramente recobre o meio” — é uma observação arriscada, pois o conceito de ideologia de Adorno não parece comportar a possibilidade de um “véu”. Sobre as diversas possibilidades de compreensão da ideologia, dentro dos escritos do próprio Marx e da tradição marxista, Cf.: BOTTOMORE, Tom (editor). *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

²⁰⁵ ADORNO, Theodor, Op. Cit., p. 347.

Pois, por mais que as técnicas das pesquisas empíricas tenham avançado e possam avaliar aspectos específicos da televisão, estes aspectos estão dentro da totalidade de um sistema. É curioso que Adorno não esteja convencido, neste momento, das possibilidades de a pesquisa empírica encontrar conclusões a respeito dos efeitos dos meios — o que sugere que o autor veja neste procedimento um modelo demasiado positivista.²⁰⁶ Seis anos depois, em “Tempo Livre”, há uma mudança neste julgamento (conforme será apresentado na sequência).

A televisão, no mesmo registro de “O fetichismo na música e a regressão da audição”, também é vista, para Adorno, como regressão. Partindo da afirmação hollywoodiana de que a TV contribuiu para baixar mais a qualidade dos filmes cinematográficos, Adorno entende que não há propriamente diferença qualitativa nestes modelos audiovisuais, pois a regressão é comum a ambos. Na televisão, a questão que deve ser investigada para a compreensão da regressão, não é o *quê*, mas o *como*:

Aquela “proximidade” fatal da televisão, que também é causa do efeito supostamente comunitário do aparelho, em torno do qual os membros da família e os amigos, que de outra forma não saberiam o que dizer uns aos outros, se reúnem em mutismo, não só satisfaz um desejo diante do qual nada de espiritual se pode manter que não se transforme em propriedade, como ainda obscurece a distância real entre as pessoas e entre as pessoas e as coisas.²⁰⁷

Toda a questão da regressão televisiva, portanto, é familiar à argumentação da época da *Dialética do Esclarecimento*: a falsa identidade entre sujeito e objeto, a impossibilidade de uma voz para o indivíduo, a transformação do espiritual em propriedade — mas este tom de continuidade muda, ainda que de forma discreta e breve, em um dos últimos textos de Adorno: “Tempo Livre”.

²⁰⁶ E, talvez, seja por isto que Adorno prefira, neste momento, uma avaliação psicanalítica da televisão. Sobre isto, cf.: FRANCO, Renato, Op. Cit., p. 118

²⁰⁷ ADORNO, Theodor, Op. Cit., p. 350.

Escrito em 1969, “Tempo Livre”²⁰⁸ vale a pena ser investigado porque, apesar de diversas teses adonianas permanecerem intactas, há um desfecho inesperado. Adorno inicia a exposição indicando que a expressão “tempo livre” é recente — antes a expressão mais comum era “ócio”, um sinônimo para a folga — e a mudança da terminologia é indicativo de seu novo significado. Tempo livre já não é mais o *não trabalho*, mas algo que está vinculado à produção e que lhe dá características próprias. O substrato do tempo livre, diferentemente do ócio, é a obrigação: é um papel a ser desempenhado, uma atividade que cumpre uma expectativa da sociedade e, portanto, em desarmonia com a liberdade das pessoas. O tema do tempo livre é familiar ao do conceito de Indústria Cultural na *Dialética do Esclarecimento*, pois o que está em jogo é a submissão do indivíduo à sociedade: “Numa época de integração social sem precedentes, fica difícil estabelecer, de forma geral, o que resta nas pessoas, além do determinado pelas funções”.²⁰⁹

Em uma passagem irônica, com sabor de humor *crítico*, Adorno contrasta as revistas ilustradas da Indústria Cultural, cujo ofício é informar a vida íntima dos outros (em especial os *hobbies* das estrelas), com a sua própria vida íntima — e então ficamos sabendo, no mesmo tom de confissão comum às entrevistas das revistas ilustradas, que Adorno tem horror à ideia de cultuar algum *hobby*:

Eu não tenho qualquer *hobby*. Não que eu seja uma besta de trabalho que não sabe fazer consigo nada além de esforçar-se e fazer aquilo que deve fazer. Mas aquilo com o que me ocupo fora da minha profissão é, para mim, sem exceção, tão sério que me sentiria chocado com a ideia de que se tratasse de *hobbies*, portanto ocupações nas quais me jogaria absurdamente só para matar o tempo (...) Compor música, escutar música, ler concentradamente, são momentos integrais da minha existência, a palavra *hobby* seria escárnio em relação a elas. Inversamente, meu trabalho, a produção filosófica e sociológica e o ensino na universidade, têm-me sido tão gratos até o momento que não conseguiria considerá-los como opostos ao tempo livre, como a habitualmente cortante divisão requer das pessoas.²¹⁰

²⁰⁸ ADORNO, Theodor. “Tempo Livre”. IN: ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

²⁰⁹ Idem, p. 104.

²¹⁰ Idem, p. 105.

A confissão de Adorno tem o propósito de esclarecer o conceito: o trabalho livre e as ocupações não profissionais exercidas em liberdade são um binômio antitético ao binômio trabalho não livre e *hobby*. Trabalho e *hobby*, na sociedade de massas, são prolongamentos da “vida social organizada segundo o regime do lucro”.²¹¹ O tempo livre dos *hobbies* é o tempo de preparo para a próxima tarefa — tem a função de aperfeiçoar o rendimento do trabalho. Por isto, o tempo livre é apêndice do trabalho.

A lógica do *hobby* é a lógica da liberdade organizada — liberdade que Adorno entenderá como coercitiva. Para ilustrar esta liberdade estrangida, Adorno destaca a transformação do *camping*: antes, um movimento jovem e espontâneo, a fuga da casa e da família; hoje, uma indústria a mais, em que as pessoas compram os equipamentos de acampamento porque a ansiedade da liberdade é institucionalizada pelo comércio. Para Adorno, “as pessoas não percebem o quanto não são livres lá onde mais livres se sentem, porque a regra de tal ausência de liberdade foi abstraída delas”²¹², isto é, não é mais possível a diferenciação entre a liberdade e a dependência.

O tempo livre é também a transformação do corpo em fetiche — o bronzeamento da pele no sol é, em si mesmo, mais importante que o flerte que talvez devesse estar em sua motivação primeira. O bronzeamento é fruto, uma vez mais, da indústria (com a propaganda “avassaladora e inevitável”²¹³ dos cosméticos) e do controle social — são os colegas que cobrarão, na volta das férias, a cor do bronzeamento.

Para Adorno, o tempo livre é o estímulo da letargia, daquilo que é espiritualmente inativo, sendo a culminância da letargia o tédio. O tédio só existe onde a vida está estrangida pelo trabalho e pela divisão do trabalho — não é uma necessidade (e aqui Adorno explicita porque diverge da teoria do tédio de Schopenhauer, para quem as pessoas sofrem ou pelo desejo insatisfeito ou tão logo satisfaçam o desejo): “sempre que a conduta no tempo livre é verdadeiramente autônoma, determinada pelas próprias pessoas enquanto seres livres, é difícil que

²¹¹ Idem, p. 106.

²¹² Idem, p. 108.

²¹³ Idem, p. 109.

se instale o tédio”.²¹⁴ E, se vida autônoma é vida sem tédio, sendo a vida entediada a norma das massas, então a condição da sociedade presente é a da regressão da atividade política — o tédio é o prolongamento da impotência e do desespero, é a incompreensão diante da dialética entre os interesses próprios e a política. Entediadas, não se pode esperar das pessoas nem criatividade nem produção no tempo livre. O melhor que podem produzir não é distinto do *hobby*: a imitação de poesias ou pinturas, isto é, imitação da arte, que é supérflua e acaba por danificar a possibilidade da alegria no trabalho.

No término do artigo, após explicar que o lema “*Do it yourself*”, “Faça você mesmo”, bem como o esporte são expressões de integração e de preparação para o trabalho, há uma observação surpreendente a respeito da Indústria Cultural — fato que o próprio Adorno reconhece não ter dado conta, com Horkheimer, na ocasião da *Dialética do Esclarecimento*. A partir de estudos de *recepção* televisiva realizados pelo Instituto para Pesquisas Sociais de Frankfurt, Adorno admite que nem sempre a consciência dos cidadãos está totalmente dominada pelos produtos da Indústria Cultural. O estudo aconteceu durante a transmissão televisiva do casamento da princesa Beatriz, da Holanda, com o diplomata alemão Claus von Amsberg. A expectativa era a de que a pesquisa empírica comprovaria a tese de que a personalização desmedida do casamento da realeza, isto é, atribuir uma importância extraordinária à vida privada de alguns indivíduos (no caso daquele casamento, isto era evidenciado pela enorme quantidade de informação produzida e divulgada pela Indústria Cultural), funcionaria como estímulo de compensação da realidade, em que os indivíduos acompanhariam a cerimônia com grande interesse. Porém, Adorno aponta que a expectativa do resultado do estudo foi frustrada:

Com toda a prudência, gostaria de dizer que tais expectativas eram demasiado simples. O estudo oferece diretamente um paradigma de como uma reflexão teórico-crítica pode aprender da investigação social empírica e retificar-se sobre a base desta. Esboçam-se sintomas de uma consciência duplicada. Por um lado, o acontecimento foi degustado como um *aqui e agora*, como algo que a vida geralmente nega às pessoas; devia ser único, segundo o clichê da moda na linguagem alemã de hoje. Até aqui, a reação dos expectadores encaixou-se no conhecido esquema que transforma em bem de consumo inclusive as notícias atuais e, quiçá, as

²¹⁴ Idem, p 110.

políticas. Mas, em nosso questionário, complementamos, para efeito de controle, as perguntas tendentes a conhecer as reações imediatas, com outras orientadas a averiguar que significação política atribuíam os interrogados ao tão alardeado acontecimento. Verificamos que muitos — a proporção não vem ao caso agora — inesperadamente se portavam de modo bem realista e avaliavam com sentido crítico a importância política e social de um acontecimento cuja singularidade bem propagada os havia mantido em suspenso ante a tela do televisor. Em consequência, se minha conclusão não é muito apressada, as pessoas aceitam e consomem o que a indústria cultural lhes oferece para o tempo livre, mas com um tipo de reserva, de forma semelhante à maneira como mesmo os mais ingênuos não consideram reais os episódios oferecidos pelo teatro e pelo cinema. Talvez mais ainda: não se acredita inteiramente neles. É evidente que ainda não se alcançou inteiramente a integração da consciência e do tempo livre. Os interesses reais do indivíduo ainda são suficientemente fortes para, dentro de certos limites, resistir à apreensão [*Erfassung*] total. (...) A coisa não funciona assim tão dificuldades, e menos no tempo livre, que, sem dúvida, envolve as pessoas, mas, segundo seu próprio conceito, não pode envolvê-las completamente sem que isso fosse demasiado para elas. Renuncio a esboçar as consequências disso; penso, porém, que se vislumbra aí uma chance de emancipação que poderia, enfim, contribuir algum dia com a sua parte para que o tempo livre [*Freizeit*] se transforme em liberdade [*Freiheit*].²¹⁵

Um leitor desavisado, que não estivesse familiarizado com o pensamento anterior de Adorno (ou com as considerações iniciais deste mesmo artigo), poderia facilmente reconhecer neste fragmento aquilo que Umberto Eco denominou de pensamento dos *Integrados*,²¹⁶ cerca de cinco anos antes de “Tempo Livre”. É surpreendente também que Adorno, pelo menos uma década antes de conclusões similares se tornarem hegemônicas nos estudos da Comunicação, aponte justamente na pesquisa empírica de recepção das mensagens televisivas um contraponto importante para as avaliações da Teoria Crítica — é exatamente o oposto do que está enunciado no artigo “Televisão, consciência e indústria cultural”, em que há a defesa de um método psicanalítico e individualizado de investigação dos efeitos.

Apesar de as chances da emancipação e da avaliação crítica serem enunciadas em “Tempo Livre” quase como um fragmento, é possível especular sobre o indício de um ponto de inflexão no pensamento de Adorno — ponto de inflexão que poderia ter sido suspenso em razão de sua morte. Esta especulação ganha certa força com outros textos de Adorno dos anos 60, sobretudo nas suas

²¹⁵ Idem, p. 115-117.

²¹⁶ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

considerações sobre o cinema, que também aparentam mudar de perspectiva em relação à *Dialética do Esclarecimento*.

Porém, como chama a atenção Martin Jay,²¹⁷ apesar de nos anos 60, pela primeira vez, Adorno reconhecer um potencial crítico para um produto típico da Indústria Cultural (como, por exemplo, o cinema dos alemães Alexander Kluge e Volker Schlöndorff), é preciso lembrar que mesmo na *Dialética do Esclarecimento* havia espaços para uma cultura resistente à integração total, como a cultura do circo. Além disso, os indícios de uma dissonância sobre a argumentação anterior são detalhes pinçados em meio a textos que de modo algum corroboram uma mudança maior de perspectiva. Por isto, preferimos afirmar que não há um “segundo” Adorno. Se uma nova teoria da Indústria Cultural estava ou não em gestação, se um novo modelo poderia ter sido escrito nos anos 70, optamos por afirmar que esta é uma pergunta sem resposta segura.

²¹⁷ JAY, Martin. *Adorno*. Cambridge: Harvard University Press, 1984, p.127. O comentário de Jay refere-se ao texto “Transparências sobre o filme”.

3. INDÚSTRIA CULTURAL — CRITÉRIOS PARA A REAVALIAÇÃO DO CONCEITO

Na temática da Indústria Cultural, a radicalidade e o pessimismo de Adorno e Horkheimer não ficaram imunes a muitas críticas ao longo dos últimos 50 anos. O propósito maior deste capítulo é tentar fazer um balanço desta crítica, sem deixar de apontar também as possibilidades de a argumentação clássica sobreviver no presente. Por conta de pelo menos três planos distintos, a tarefa proposta não é nada simples: a) a dificuldade de se encontrar um antagonista que tenha observado o conceito da Indústria Cultural em sua totalidade, isto é, não somente como um item isolado da cultura do século XX, mas o resultado de uma questão muito mais complexa: uma aposta sobre o que é o esclarecimento; b) a dificuldade de se trabalhar com qualquer questão do presente preservando profundidade, distanciamento e fortuna crítica; c) o tema da Indústria Cultural também se entrelaça com questões tecnológicas (dimensão em que, no capitalismo tardio, as mudanças de paradigma são sempre intensas e rápidas) e, deste modo, levanta diversas novas dificuldades — mas vale lembrar que este é um problema que nem Adorno nem Horkheimer se recusaram a enfrentar na época de suas reflexões, sem contar que a contínua atualização é um pressuposto fundamental da Teoria Crítica.

Para enfrentar estas dificuldades, as estratégias adotadas aqui não se diferenciam muito das demais que tentaram compreender a validade contemporânea do conceito de Indústria Cultural: fazer uma seleção de bibliografia que será sempre problemática e arriscada (uma vez que ainda não há tempo hábil para o estabelecimento de novos cânones) e escolher alguns temas para a análise (uma vez que, em geral, a crítica ao pensamento de Adorno e Horkheimer é feita *pelas beiradas*, mas não abrange a totalidade do argumento).

Vale ressaltar também que, sobretudo na área da Comunicação — área em que a crítica ao conceito de Indústria Cultural é mais frequente que na Filosofia²¹⁸ —, há muitas vezes uma compreensão simplificada, em que os frankfurtianos costumam

²¹⁸ É habitual, nas Teorias da Comunicação, avaliar a reflexão de Adorno e Horkheimer como indispensável (os autores estão presentes, geralmente com a *autoridade* da bibliografia clássica, em qualquer currículo dos cursos de Comunicação do Brasil e do mundo), mas que foi eclipsada, na sua importância, por novas abordagens a partir dos anos 80.

ser classificados de acordo com aquilo que Umberto Eco²¹⁹ denominou nos anos 60 de *apocalípticos*, na obra *Apocalípticos e Integrados*. Há vários problemas nesta aproximação entre *apocalípticos* e Escola de Frankfurt. De início, convém lembrar que o pensamento da Escola de Frankfurt é heterogêneo entre seus diversos autores (nas questões da Indústria Cultural, como apresentado, entre o postulado de Benjamin e o postulado de Adorno e Horkheimer há inúmeras diferenças) — a etiqueta *apocalíptico* é tão problemática quanto a etiqueta *Escola de Frankfurt*. Além disso, o pensamento da Teoria Crítica, diferentemente do que a *recepção*²²⁰ da obra de Eco sugere, está longe do marxismo ortodoxo. Em *Apocalípticos e Integrados*, a argumentação dos *integrados*, isto é, aqueles que veem a cultura de massa como uma força positiva da sociedade, em contraposição ao argumento dos *apocalípticos*, afirma, por exemplo, que:

A cultura de massa não é típica de um regime capitalista. Nasce numa sociedade em que toda a massa de cidadãos se vê participando, com direitos iguais, da vida pública, dos consumos, da fruição das comunicações; nasce inevitavelmente em qualquer sociedade de tipo industrial. Toda vez que um grupo de poder, uma associação livre, um organismo político ou econômico se vê na contingência de comunicar-se com a totalidade dos cidadãos de um país, prescindindo dos vários níveis intelectuais, tem que recorrer aos modelos de comunicação de massa, e sofre as regras inevitáveis de “adequação à média”. A cultura de massa é própria de uma democracia popular como a China de Mao, onde as grandes polémicas políticas se desenvolvem por meio de cartazes de estórias em quadrinhos; toda a cultura artística da União Soviética é uma típica cultura de massa, com todos os defeitos de uma cultura de massa, entre os quais o conservantismo estético, o nivelamento do gosto pela média, a recusa das propostas estilísticas que não correspondem ao que o público já espera, a estrutura paternalista da comunicação dos valores.²²¹

Este é um trecho ilustrativo de alguns dos problemas da interpretação das ideias de Adorno e Horkheimer nas pesquisas em comunicação. Em parte, este argumento *integrado* se refere a conceitos típicos da *Dialética do Esclarecimento*

²¹⁹ Sobre a recepção simplificada da Teoria Crítica nas Teorias da Comunicação por conta da obra de Umberto Eco, cf.: RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a Crítica à Indústria Cultural*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

²²⁰ É importante ressaltar que isto também é um problema de recepção e não exatamente um problema de simplificação da obra *Apocalípticos e Integrados*. Eco afirma que o primeiro entre os *apocalípticos* da cultura de massa foi Nietzsche, o que, naturalmente, justifica interpretar o pensamento de Adorno e Horkheimer também entre *apocalípticos*. Mas convém ressaltar que o texto de Eco é rico e aponta para a diversidade — entre os *apocalípticos* estão muitos autores, inclusive pensadores que não se aproximam da Teoria Crítica, como Hannah Arendt e Dwight MacDonald.

²²¹ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 44.

(conservadorismo da Indústria Cultural, repetição e representação daquilo que já é conhecido, estrutura paternalista), porém a essência é absolutamente equivocada como contraposição ao conceito clássico: Adorno e Horkheimer nunca defenderam o socialismo real. Adorno chegou a afirmar que os soviéticos eram os “novos déspotas”²²² e seu modelo de crítica da cultura não visava a diferenciação entre uma reificada “Indústria Cultural capitalista” e uma sociedade socialista supostamente emancipada.

De qualquer modo, como a crítica do conceito da Indústria Cultural é muito abundante entre os autores das pesquisas em comunicação, estes serão os principais interlocutores deste capítulo.²²³ O propósito aqui não é esmiuçar os erros ou as simplificações destes autores, mas procurar caminhos de contra-argumentação dignos de atenção, aqueles que, de fato, podem estabelecer paradigmas para reavaliar as proposições de Adorno e Horkheimer no presente. Também vale lembrar que a pesquisa em Comunicação vive um momento diferente da época da guerra fria e procura reavaliar a Teoria Crítica a partir de premissas distintas da simples oposição entre socialismo e capitalismo.

De certo modo, muitos dos argumentos dos críticos de Adorno e Horkheimer são herdeiros diretos do pensamento de Benjamin — este é um dos motivos da reflexão de Benjamin ter sido enunciada nos capítulos prévios.²²⁴ Porém, ao invés de simplesmente contrapor Benjamin a Adorno e Horkheimer, procuramos dialogar com autores contemporâneos porque o problema de pesquisa que nos interessa diz respeito a critérios para a reavaliação da Indústria Cultural *do presente* — independentemente se esta reavaliação aponta a obsolescência ou a atualidade do conceito original. Se Benjamin, por exemplo, entendia que nos jornais impressos havia a possibilidade de os leitores autônomos dialogarem com a produção da informação (e a influenciarem), interessa aos autores contemporâneos, diante da

²²² ADORNO, T. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 91.

²²³ Esta estratégia não foi ignorada também pelo filósofo Rodrigo Duarte, um dos principais pesquisadores brasileiros da Teoria Crítica. Nas referências bibliográficas de “Teoria Crítica da Indústria Cultural”, Duarte lista autores típicos dos cursos de Comunicação (sendo vários deles com formação em Comunicação): Umberto Eco, Néstor García Canclini, Carlos Eduardo Lins da Silva, Ciro Marcondes Filho, entre outros.

²²⁴ Além disso, como a *Dialética do Esclarecimento* é também uma contraposição a alguns pressupostos de Benjamin, apontar as ideias deste autor não deixa de ser um modo de elucidar o conceito de Indústria Cultural.

crise dos jornais impressos, investigar como a Internet se comporta na construção e difusão da informação.

3.1. REAVALIAÇÃO DO CONCEITO EM TRÊS DIMENSÕES — IDEOLÓGICA, ESTÉTICA E TÉCNICA

Entre as escolhas possíveis para reavaliar o conceito de Indústria Cultural, três dimensões de exposição serão consideradas: a dimensão ideológica, a dimensão estética e a dimensão técnica. A dimensão ideológica procura exhibir evidências de que a Indústria Cultural não é a duplicação de um mundo falso, além de problematizar a própria ideia de um mundo falso; a dimensão estética procura mostrar as dificuldades de um discurso de legitimação da arte nos séculos XX e XXI e explicitar que produtos típicos da Indústria Cultural, como o jazz e o cinema, podem se apresentar como elementos dissonantes de uma lógica de submissão ao capital ou à sociedade, constituindo possibilidade de arte autêntica; e a dimensão técnica busca mostrar como a evolução dos meios de comunicação trouxe novas possibilidades de estruturação da Indústria Cultural.

Naturalmente, as intenções são de alcance curto — os argumentos aspiram menos a uma teoria maior sobre a estética, a técnica ou a ideologia, e mais a um sumário de critérios para reavaliar a conceituação clássica da Indústria Cultural. Ainda que, em um primeiro momento, o tom destas dimensões seja o de apontar limites para o conceito no presente, no desenvolvimento das discussões dessas dimensões e na conclusão da dissertação ressalvamos quais as questões que ficam sem resposta para os críticos de Adorno e Horkheimer, bem como as possibilidades de o conceito ainda se apresentar como diagnóstico preciso da modernidade tardia. Por isto mesmo, é importante que a leitura das dimensões apresentadas a seguir não parta do princípio de que a exposição busca encontrar uma *solução definitiva* no debate entre a atualidade e a obsolescência do conceito — a proposta é indicar temas, argumentos e critérios *preliminares* para a reavaliação da argumentação clássica.

Primeira dimensão, a dimensão ideológica. Esta é a dimensão em que é mais evidente a filiação dos autores contemporâneos com a reflexão de Walter Benjamin. O ponto chave aqui não é negar que existam inúmeros exemplos de interdependência entre a economia, a política e a estética na Indústria Cultural, mas

mostrar que o inverso disto, isto é, as possibilidades de transgressão e resistência, tanto da cultura quanto dos indivíduos, são muito mais frequentes do que as admitidas na argumentação de Adorno e Horkheimer. Revisto o século XX, partamos da hipótese de que faz sentido a pergunta chave dos autores que, nos tumultuados anos 60, Umberto Eco denominou de *integrados*: “Se esta é a época das grandes loucuras totalitárias, também não é a época das grandes mutações sociais e dos renascimentos nacionais dos povos subdesenvolvidos?”²²⁵

Nos anos 60, Umberto Eco ainda não tomava partido entre os críticos ou defensores da cultura de massa,²²⁶ e, buscando independência, afirmava:

O erro dos apologistas é afirmar que a multiplicação dos produtos da indústria seja boa em si, segundo uma ideal homeostase do livre mercado, e não deva submeter-se a uma crítica e novas orientações. O erro dos apocalípticos-aristocráticos é pensar que a cultura de massa seja radicalmente má, justamente por ser um fato industrial, e que hoje se possa ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial. A falha está em formular o problema nestes termos: “é bom ou mau que exista a cultura de massa?” (mesmo porque a pergunta subentende a desconfiança reacionária na ascensão das massas, e pretende pôr em dúvida a validade do progresso tecnológico, do sufrágio universal, da educação estendida às classes subalternas etc.). Quando, na verdade, o problema é: “do momento em que a presente situação de uma sociedade industrial torna ineliminável aquele tipo de relação comunicativa conhecido como conjunto dos meios de massa, qual a ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais?”²²⁷

²²⁵ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 48.

²²⁶ Apesar de Adorno ressaltar que o termo “cultura de massa” é ambíguo e caracteriza, além de uma cultura imposta às massas, também uma cultura que emerge das massas (daí sua preferência pelo termo *Indústria Cultural*, pois, como mostrado anteriormente, Adorno não aceita a ideia de que as massas sejam *agentes* na cultura massificada — a arte popular é completamente diferente da Indústria Cultural), neste capítulo, em especial, utilizaremos a expressão “cultura de massa” porque os autores críticos do conceito de Indústria Cultural partem do princípio de que a ambiguidade desta expressão é verdadeira e lícita. A crítica de Adorno ao termo “cultura de massa” está na conferência de rádio “Résumé über Kulturindustrie”. ADORNO, Theodor. *Obra Completa, n. 10/1. Crítica de la cultura y sociedad I*. Madri: Ediciones Akal, 2007, p. 295. Há uma tradução para o português de Amélia Cohn na coletânea *Comunicação e Indústria Cultural*, organizada por Gabriel Cohn, com o título “A Indústria Cultural”.

²²⁷ ECO, Umberto. Op. Cit., p. 49-50. Novamente, lembramos que os “apocalípticos-aristocráticos” não são exclusivamente Adorno e Horkheimer. Na ideia de uma “desconfiança reacionária na ascensão das massas”, aparentemente, a antagonista principal de Umberto Eco seja certa possibilidade de interpretação das ideias de Nietzsche.

Trinta anos depois de *Apocalípticos e Integrados*, na coletânea de ensaios *Apocalypse Postponed* [“Apocalipse Postergado”],²²⁸ título já alusivo a um novo posicionamento do autor sobre o tema da cultura de massa, o tom das reflexões é distinto. Por exemplo, no ensaio “Does the Audience have Bad Effects on Television?” [“O público exerce efeitos negativos na televisão?”],²²⁹ que parte de uma pergunta irônica e provocativa — afinal, tradicionalmente, a questão primeira na avaliação crítica é a inversa, isto é, *quais os efeitos negativos da TV sobre o público* —, Eco mostra que somente no final dos anos 60 os estudos começaram a indagar, timidamente, o que a audiência faz *com* as mensagens dos meios de comunicação. O exemplo do ensaio é ilustrativo: Eco percorre os caminhos culturais da primeira geração televisiva na Itália, isto é, a primeira geração que, desde o seu nascimento, conviveu com a televisão em casa. Esta geração nasceu no início dos anos 50 — na Itália, assim como em boa parte do mundo industrial (inclusive no Brasil), a popularização do meio ocorreu nesta década —, e os programas a que assistiu são os produtos típicos analisados por Adorno. Quando criança, esta geração italiana viu a ascensão dos apresentadores cujas vidas privadas tornaram-se assunto nacional, dos enredos ficcionais melodramáticos e da transmissão de jogos e brincadeiras em que o público participava na esperança do enriquecimento súbito. Na idade de ler e escrever, esta audiência assistiu à escalada definitiva da propaganda e dos concursos de calouros. Aos onze anos, o italiano desta geração aprendeu geografia e meteorologia na televisão, além de ter observado a transmissão dos primeiros debates políticos. Em resumo: esta não é a geração televisiva da Itália e estes não são os programas típicos somente dos anos 50 e 60: trata-se da essência dos conteúdos do meio até os nossos dias, para todas as gerações televisivas. Em 1968, este italiano (ou este jovem de qualquer país industrial) estava na universidade.²³⁰ Para Umberto Eco, provocativo, o resultado não poderia ser mais paradoxal:

Se as teorias apocalípticas da comunicação de massa — com as suas pretensões de um marxismo aristocrático de origem nietzschiana, suas desconfianças com a práxis e seus desgostos com as massas —,

²²⁸ ECO, Umberto. *Apocalypse Postponed*. Indianápolis: Indiana University Press, 1994.

²²⁹ ECO, Umberto. Op. Cit., p. 87-102.

²³⁰ Idem, p. 87-88.

estivessem certos, este menino, em 1968, teria automaticamente se aplicado para um posto de trabalho em um banco, teria se formado com uma monografia de conclusão de curso intitulada “Benedetto Croce e o Valor Espiritual da Arte”, teria seu cabelo cortado semanalmente e pendurado um ramo de oliveira abençoado pelo padre no Domingo de Ramos sobre a imagem do Coração Sagrado do calendário da *Famiglia Cristiana*. Nós sabemos o que realmente aconteceu. A geração da televisão foi a geração de Maio de 68, das organizações revolucionárias, anticonformista, ‘parricida’, das crises na família, da rejeição da ‘síndrome do *latin lover*’, da aceitação das minorias homossexuais, dos direitos das mulheres e da cultura de classe como oposição à cultura do iluminismo.²³¹

Mesmo que se ressalve que, a bem da verdade, somente alguns poucos indivíduos podem pertencer a esta fotografia dos anos 60 (e não propriamente *uma geração televisiva*) — dois fatos são incontestáveis: é esta pequena parte que, de fato, transformou os costumes dos países industrializados, sendo esta transformação, cujos efeitos persistem até os dias atuais, aceita pela maioria;²³² e, naturalmente, esta pequena parte também era espectadora da televisão. Eco afirma que o cenário histórico dos anos 60 evidencia um paradoxo, mas não somente isto. Sua conclusão aponta que, se uma transformação de costumes contraria o discurso da mídia, então é possível *interpretar* a Indústria Cultural de forma antagônica da maioria daqueles que a produzem. No desenvolvimento do ensaio, Eco mostra, subsidiado pelas teorias da semiótica, que a recepção das mensagens é extraordinariamente complexa e multifacetada — algo que Adorno aceitou, de modo muito breve, somente em “Tempo Livre”. Não por acaso, ao final, o ensaio de *Apocalypse Postponed* compactua com Walter Benjamin, pensador que, na interpretação de Umberto Eco, sabia já nos 30 que entre as possibilidades de

²³¹ Idem, p.88. Tradução nossa.

²³² Há um aspecto que pode ser relativizado nesta transformação. Se dermos créditos aos argumentos que entendem que as mudanças dos anos 60 não contrariam a lógica da própria modernidade (que é, entre outros, a lógica da contínua ascensão da vida privada e das escolhas dos indivíduos sobre a tradição e os costumes da coletividade), então elas não são a invenção de algo revolucionário, mas a continuidade de um longo processo que se inicia desde o final da Idade Média. Ainda assim, as mudanças dos anos 60, revolucionárias ou não, parecem estar fora de sintonia do conservadorismo da Indústria Cultural previsto por Adorno e Horkheimer. Sobre a ascensão do individualismo na modernidade (e uma aposta de que este individualismo *moderno* é necessariamente dissonante do totalitarismo e das possibilidades de normalização *autoritária* da cultura — uma tese, portanto, essencialmente anti-frankfurtiana), cf.: LIPOVETSKY, Gilles. A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. São Paulo: Manole, 2005 e LIPOVETSKY, Gilles. A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

recepção estavam a distração e a reticência de alguém que não se sente envolvido.²³³

Sobre o ato da recepção, ainda cabe um breve parêntese: a recepção nunca é somente uma recepção, mas também uma *mediação*. Roger Silverstone a interpreta realizando uma reinvenção do vocabulário da linguística de George Steiner:

A mediação é como a tradução segundo a visão de George Steiner. Nunca é completa, sempre transformativa, e nunca, talvez, inteiramente satisfatória. (...) Steiner descreve a tradução em termos de um movimento hermenêutico, um processo quádruplo de confiança, agressão, apropriação e restituição. (...) Na tradução, entramos num texto e alegamos ter a posse de seu significado (...), mas a *violência* que fazemos aos significados alheios, mesmo nas mais suaves tentativas de compreender, é bastante familiar: nossos próprios discursos são salpicados de alegações de que a representação da mídia é tendenciosa, ideológica e, amiúde, simplesmente falsa. Apropriação significa levar os significados para casa: a personificação, a consumação, a domesticação (esses termos são todos de Steiner) mais ou menos bem-sucedidas, mas ou menos completas do significado. Esse é um processo que, no entanto, permanece incompleto e insatisfatório sem (...) a *restituição*. Restituição sinaliza uma reavaliação: a reciprocidade no âmbito do qual o tradutor devolve significado e, talvez, faça-lhe acréscimos neste processo. A glória primitiva do original pode ter desaparecido, mas o que vemos em seu lugar é algo novo, certamente; algo melhor, possivelmente; algo diferente, obviamente. Nenhuma tradução, como diz Jorge Luis Borges em Pierre Menard, pode ser perfeita, nem mesmo em sua perfeição. Nenhuma tradução. E nenhuma mediação.²³⁴

As pesquisas na área da recepção são numerosas na Comunicação Social e uma historiografia de seus resultados não cabe (nem é necessária) nesta dissertação. Mas vale destacar que, em sua grande maioria, as conclusões apontam para uma recepção ativa (e muitas vezes *crítica*), plural e imprevisível dos conteúdos das mídias, inclusive nas situações em que o público é pouco escolarizado e, supostamente, estaria mais suscetível a uma leitura sem resistência ou sem reflexão. Além disso, as pesquisas apontam que a recepção *crítica* acontece mesmo

²³³ ECO, Umberto, Op. Cit., p. 99.

²³⁴ SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo, Edições Loyola, 2002, p. 35, 36. Como a citação evidencia, Silverstone aposta que o conteúdo crítico, de desconfiança das mídias, é um conteúdo generalizado, faz parte do repertório de qualquer indivíduo que interage com a Indústria Cultural.

com os produtos supostamente mais perigosos da Indústria Cultural, como a publicidade (que é uma das principais protagonistas *ideológicas* da *Dialética do Esclarecimento*)²³⁵ e o jornalismo.²³⁶

Ainda na dimensão ideológica, outro aspecto a se considerar na reavaliação do conceito de Adorno e Horkheimer é até que ponto, de fato, as possibilidades de expressão crítica, de resistência, estão impedidas ou limitadas na Indústria Cultural. Na versão clássica do argumento, a Indústria Cultural é extensão do capital, do poder, da própria organização industrial da sociedade — mas este olhar, para os críticos do conceito, pode ser demasiado conclusivo e não dar conta da diversidade e das contradições da cultura de massas. Muito mais do que o admitido na argumentação de *Dialética do Esclarecimento*, o conteúdo das mídias foi (e é) capaz de rupturas com a dominação e com o próprio *estilo* da Indústria Cultural — o rádio não foi somente o veículo da juventude hitlerista, mas também um aliado imprescindível de Gandhi na emancipação indiana e dos discursos de libertação de todas as ex-colônias do imperialismo do século XIX, isto é, os meios de comunicação de massa

(...) sensibilizam o homem contemporâneo face ao mundo; e na realidade, as massas submetidas a esse tipo de informação parecem-nos bem mais sensíveis e participantes, no bem e no mal, da vida associada, do que as massas da antiguidade, propensas a reverências tradicionais face a sistemas de valores estáveis e indiscutíveis.²³⁷

A Indústria Cultural não é somente a extensão do poder, mas é também a possibilidade de um olhar crítico sobre o poder:

²³⁵ Para um balanço contemporâneo dos estudos brasileiros de recepção da publicidade: JACKS, N. A.; PIEDRAS, Elisa; KNEWITZ, Anna Paula; MALDANER, Nilse Maria. *A publicidade vista entre 2000 e 2005: pesquisas com foco na recepção*. Revista ECO-PÓS, v. 13, p. 14-28, 2010.

²³⁶ Na bibliografia brasileira, um clássico neste sentido ainda é *Muito Além do Jardim Botânico*, em que Carlos Eduardo Lins da Silva mostra que em duas comunidades de baixa escolaridade (o bairro operário de Lagoa Seca, em Natal, e o bairro operário de Paicarará, em Guarujá, litoral de São Paulo), a recepção das mensagens do principal telejornal do país, o Jornal Nacional, pode ser crítica. SILVA, Carlos Eduardo Lins Da. *Muito Além do Jardim Botânico: um estudo sobre a audiência do Jornal Nacional da Globo entre trabalhadores*. São Paulo: Summus, 1985.

²³⁷ É um dos argumentos que Eco classifica como *Integrados*. ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 47.

(...) o desenvolvimento da comunicação mediada forneceu os meios pelos quais muitas pessoas podem reunir informações sobre poucos e, ao mesmo tempo, uns poucos podem aparecer diante de muitos; graças à mídia, aqueles que exercem o poder é que são submetidos agora a um certo tipo de visibilidade, mais do que aqueles sobre quem o poder é exercido.²³⁸

E, no âmbito da estética (que será aprofundado no próximo tópico), mesmo que se defenda que *Cidadão Kane* ainda mantenha o *estilo* da Indústria Cultural, o mesmo não se pode dizer, com as mesmas certezas, da *nouvelle vague* francesa ou do cinema novo brasileiro, correntes cinematográficas, aparentemente, afastadas de um conservadorismo que não cria tensões e contradições com o cotidiano ou com a produção industrial da cultura. Se esta hipótese é verdadeira, o argumento de Benjamin, em defesa de que a estética permeada pela reprodutibilidade é uma possibilidade de *experiência*, permanece atual e poderoso:

Acabará assim por se propor uma apologia demasiado expedita da cultura de massa, resgatada, parece, de todos os aspectos alienantes tão eficazmente caracterizados por Adorno e pela sociologia crítica? O equívoco desta sociologia, hoje em dia, aparece-nos baseado no facto de não ter distinguido as condições de alienação política própria das sociedades de organização total, dos elementos de novidade implícitos nas condições de existência tardomodernas. (...) Hoje estamos talvez em condições de reconhecer que os elementos de superficialidade e precariedade da experiência estética tal como se realiza na sociedade tardomoderna não são necessariamente sinais e manifestações de alienação, ligadas aos aspectos desumanizantes da massificação. Contrariamente ao que durante muito tempo — e com boas razões, infelizmente — acreditou a sociologia crítica, a massificação niveladora, a manipulação do consenso, os erros do totalitarismo *não são* o único resultado possível do advento da comunicação generalizada, dos *mass media*, da reprodutibilidade. Ao lado da possibilidade — que deve ser decidida politicamente — destes resultados, abre-se também uma possibilidade alternativa: o advento dos *media* comporta também efetivamente uma acentuada mobilidade e superficialidade da experiência, que contrasta com as tendências para a generalização do domínio, ao mesmo tempo que dá lugar a uma espécie de 'enfraquecimento' da própria noção de realidade, com o conseqüente enfraquecimento também de toda a sua coação. A 'sociedade do espetáculo' de que falaram os situacionistas não é apenas a sociedade das aparências manipuladas pelo poder; é também a sociedade em que a realidade se apresenta com características mais brandas e fluidas, e em

²³⁸ THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 121.

que a experiência pode adquirir os aspectos da oscilação, do desenraizamento, do jogo.²³⁹

Ainda assim, apesar de todo este discurso encontrar alvo em uma interpretação possível de Adorno (por exemplo, naquilo que pode ser considerado *resistência* e *crítica* em “Tempo Livre”), um advogado do postulado ideológico mais visível do autor — postulado que priorizamos na apresentação do conceito clássico — argumentaria que todas estas mudanças, críticas, resistências e experiências são ilusórias: o mundo pós-68 ainda é o mundo dominado pela força do capital; a cultura do tempo atual, *grosso modo*, ainda é uma cultura homogênea, formatada, reprodutora do cotidiano e não emancipada. Isto é: todas as transgressões são as transgressões *autorizadas*, e Adorno não sustenta que os indivíduos fossem reificados no sentido de desconhecer as relações de poder e cultura — a ideologia da *Dialética do Esclarecimento* não é a da ocultação da realidade, mas da atitude *conformada* diante da exposição daquilo que é falso, da atitude de *falsa satisfação* diante daquilo que oprime, em que o cinismo de um poder que ri de si mesmo (*falsa ironia*) é fato conhecido por todos:

Uma colocação desta natureza é central se lembrarmos que, para Adorno, a indústria cultural e as estruturas de comunicação de massa que as suporta respondem, de maneira hegemônica, pelo estabelecimento das dinâmicas dos processos de socialização. Neste sentido, a verdadeira questão posta por Adorno não diz respeito a processos unívocos de 'manipulação' que desconsiderariam a multiplicidade possível dos modos de recepção e de resignificação. Ela diz respeito às consequências de processos de socialização mediados por conteúdos previamente ironizados.²⁴⁰

²³⁹ VATTIMO, Gianni. *A Sociedade Transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, p. 64,65. A conclusão relativamente similares chega Bauman, que afirma que “o tipo de sociedade diagnosticada e levada a juízo pelos fundadores da Teoria Crítica (ou pela distopia de Orwell) era apenas uma das formas que a versátil e variável sociedade moderna assumia. Seu desaparecimento não anuncia o fim da modernidade. Nem é o arauto do fim da miséria humana. Menos ainda assinala o fim da crítica como tarefa e vocação intelectual. E em nenhuma hipótese torna essa crítica dispensável”. BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.36.

²⁴⁰ SAFATLE, V. P. “Sobre um riso que não reconcilia: ironia e certos modos de funcionamento da ideologia”. *Margem Esquerda*, São Paulo, v. 5, p. 131-146, 2005, p. 138. Safatle conhece as teorias de resignificação e recepção da Indústria Cultural até pela sua dupla graduação: Filosofia e Comunicação (Publicidade e Propaganda).

Fundamentalmente, a caracterização ideológica de Adorno aposta na transparência, não no véu. Os indivíduos são incapazes de emancipar a sociedade das condições de dominação — o que não significa que as condições de dominação não sejam transparentes. Porém, mesmo que se aceite que os movimentos de mudança e transgressão do século XX sejam ilusórios (o que, conforme exposição anterior, um crítico do conceito poderia acusar como uma teoria demasiada definitiva para as possibilidades da modernidade tardia), ainda cabe um último argumento para uma reavaliação da questão ideológica.

O projeto de Adorno não é o da estrita crítica imanente — sua crítica dialética “não deve se sujeitar ao culto do espírito, nem à hostilidade contra o espírito. O crítico dialético da cultura deve participar e não participar da cultura”,²⁴¹ ou ainda:

(...) a teoria dialética — caso não queira sucumbir ao mero economicismo e a uma mentalidade que acredita que a transformação do mundo se esgota no aumento da produção — está obrigada a assumir para si mesma a crítica cultural, que é verdadeira na medida em que traz inverdade à consciência de si mesma.²⁴²

Mas será justa esta observação se aplicada à própria crítica proposta por Adorno e Horkheimer para a Indústria Cultural? Se Adorno propõe a dialética inconclusa, qual discurso *autoriza* diferenciar o mundo falso do mundo verdadeiro? Para Martin Jay, se a sociedade é falsa, “então algum ponto de transcendência é necessário para suportar uma teoria crítica genuína” e é aqui que observamos a crítica de Adorno à sociologia positivista empírica (estritamente imanente), bem como as pistas daquilo que, de algum modo, pode ser chamado de transcendência na sua dialética, como, por exemplo, “imaginação, memória, experiência”.²⁴³ Na problematização levantada por Don Slater:

²⁴¹ ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. IN: ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 100.

²⁴² *Ibidem*, p. 91.

²⁴³ JAY, Martin. *Adorno*. Cambridge: Harvard University Press, 1984, p.117. Tradução nossa. Jay aponta que esta é uma dificuldade na dialética de Adorno: “(...) que o próprio Adorno parece de algum modo inquieto com a sua solução do problema está evidenciado na sua insistência em que nem a crítica imanente nem a crítica transcendente poderiam ser suficientes por conta própria”. JAY, Martin. *Op. Cit.*, p. 118, 119. Tradução nossa.

O sistema promete liberdade, por exemplo, e parece dá-la sob a forma de opção de consumo, mas nega a forma mais básica de liberdade: trabalho não alienado e uma relação criativa entre sujeitos e objetos, as pessoas e seu mundo. Mas um argumento desses, incômodo para o pensamento contemporâneo, requer não só que aceitemos, mas que esperemos que as pessoas (na verdade, toda uma população) sejam “falsamente conscientes”, que pensem estar satisfeitas quando, na realidade, não estão, que pensem ser livres e, contudo, sejam dominadas econômica e burocraticamente. Em síntese, esse argumento requer que distingamos (...) entre o que as pessoas pensam que querem e o que o analista pensa que elas realmente precisam. (...) O problema é que conceitos substantivos e críticos de necessidade (...) são necessários, mas também são indefensáveis ou perigosos. Os teóricos da Escola de Frankfurt foram os mais honestos de todos sobre os perigos e dificuldades de todo o projeto de crítica: quando alguém define uma “necessidade real” como um critério segundo o qual as “falsas” necessidades experimentadas pelos consumidores modernos podem ser consideradas falsas, está fazendo afirmações sobre a natureza “real” ou “essencial” do ser humano (a pessoa está entrando no âmbito da antropologia filosófica). Mas fazer isto é entrar precisamente no tipo de pensamento reificado que toda a tradição se dedica a questionar. A pessoa está produzindo definições do ser humano fora da sociedade e das relações sociais. (...) Quando as instituições e os discursos modernos proclamam ser autoridade em relação às necessidades das pessoas e, além disso, quando procuram legitimar a autoridade de seu conhecimento das necessidades por meio da ciência, da razão ou da verdade, podem constituir-se eles mesmos como uma forma particularmente insidiosa do poder totalitário: (...) é antidemocrática no sentido mais ameaçador possível e tem o poder social de impor suas definições de necessidades ao indivíduo na vida cotidiana prática.²⁴⁴

Um argumento demasiado liberal para criticar a Teoria Crítica? Não necessariamente. Paradoxalmente, nos discursos herdeiros de Nietzsche (e, entre estes discursos, há espaço para uma complexa pluralidade), há *princípios* para problematizar a questão ideológica proposta por Adorno. Como Slater adverte, os frankfurtianos foram cuidadosos em refutar um projeto *positivo* de emancipação, de crítica, de solução, e, certamente, há uma herança nietzschiana neste posicionamento, que os distingue de um projeto marxista tradicional — mas até que ponto a rejeição radical da cultura da sociedade contemporânea não é, ela própria, uma verdade acabada pouco afeita à contradição?²⁴⁵ É esta dialética *negativa* ou é

²⁴⁴ SLATER, Don. *Cultura do consumo e modernidade*. São Paulo: Nobel, 2002, p. 121, 128.

²⁴⁵ Apesar de não ser objeto desta dissertação, convém lembrar que esta é uma pergunta que também se faz ao postulado do próprio Nietzsche, sobretudo entre aqueles que o interpretam como o primeiro pensador pós-moderno — esta é a leitura de Luc Ferry, por exemplo. Para uma introdução sobre as possibilidades da razão na perspectiva Nietzscheana, bem como as suas semelhanças e distinções com a Teoria Crítica, cf.: GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. “Esclarecimento (Per)Verso. Nietzsche à Sombra da Ilustração”. *Revista de Filosofia: Aurora* (PUCPR. Impresso), v. 20, p. 243-260, 2008.

somente a dialética tradicional com sinal trocado? *Hipótese*: a Teoria Crítica da Indústria Cultural, mesmo ciente dos riscos e da dificuldade de sua empreitada, na medida em que apresenta um juízo do que é a civilização (ou mais precisamente: daquilo que *não pode ser* a emancipação), na refutação radical da cultura consumida pelo homem comum, não seria também, ela própria, um antissistema que se tornou um sistema, um método que acabou se tornando total?²⁴⁶ *Hipótese*: no final das contas, na temática ideológica da Indústria Cultural, não é como se escapasse aos autores, tão afeitos a desconfiar das verdades categóricas e da epistemologia *positiva*, um diagnóstico com a mesma dialética inconclusiva? Este princípio argumentativo é também fundamento para as possibilidades de reavaliação da dimensão estética.

Segunda dimensão, a dimensão estética. Em certa medida, o século XX é o século que traz crise aguda para as possibilidades de *autoridade* estética. Nos estudos culturais ou na complexa pluralidade daquilo que se autodenomina pensamento pós-moderno (para além de diagnósticos de algum modo inspirados em Nietzsche, também fazem parte desta pluralidade autores de inspiração marxista, como David Harvey²⁴⁷), fica patente a aposta na decadência do modelo iluminista da crítica e conceituação do belo, bem como a desconfiança de que as relações sociais e históricas, mais do que razões estritamente estéticas, construíram o cânone cultural ocidental.

Um dos argumentos típicos para reavaliar a conceituação de Indústria Cultural é considerar o diagnóstico de Adorno e Horkheimer excessivamente eurocêntrico, no sentido, inclusive, de se associar ao próprio iluminismo que eles pretendem criticar (em parte, isto é explícito, pois sempre se deve levar em conta a avaliação estética de inspiração kantiana — a “finalidade sem fim” é também um *modus operandi* da *Dialética do Esclarecimento*), na oposição entre arte verdadeira e arte falsa. Mas Jay alerta que simplesmente acusar o posicionamento de Adorno

²⁴⁶ Na conclusão de *Adorno*, Martin Jay aponta diversos autores que problematizam a dialética negativa com os mesmos argumentos de Slater, tais como Susan Buck-Morss e Irving Wohlfahrt. JAY, Martin. Op. Cit., p. 161.

²⁴⁷ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

como o de um aristocrático ou mesmo de um arrogante mandarim alemão racista²⁴⁸ pode ser problemático, porque os mesmos argumentos utilizados na crítica da Indústria Cultural foram, frequentemente, igualmente dirigidos para a cultura de elite, evitando transformá-la em fetiche de superioridade: “em resumo, toda a cultura, para Adorno, alta ou baixa, contém um momento de barbárie”.²⁴⁹

De qualquer modo, o próprio Jay admite que os (raros) exemplos de Adorno em que a arte sinaliza alguma possibilidade de redenção pendem exclusivamente para um projeto eurocêntrico, quase sempre materializado no romantismo ou na sua herança tipicamente alemã do século XX, o expressionismo. Na avaliação de Adorno, Mahler, a segunda Escola de Viena, Beethoven e escritores como Beckett e Kafka (que se recusaram a recuar diante do incomunicável) são alguns dos artistas que, de algum modo, representam a arte com poder crítico. Há nestas escolhas uma aposta clara de um modelo hermético para a estética, pois “justamente aquilo que, hermético, sempre reclama nova interpretação pode ensejar autoridade que lega à posteridade seja uma palavra, seja uma obra”.²⁵⁰ Beethoven, em especial, é provavelmente o artista em que Adorno vislumbrou de modo mais inequívoco uma possibilidade *positiva* de redenção na arte, classificando-o como o “mais sublime dos músicos”, que “argumentou em favor da emancipação social do sujeito e, em definitivo, da ideia de uma sociedade unânime de seres ativos e autônomos. Na imagem estética de uma confraria de seres humanos livres, ele foi além da sociedade burguesa”.²⁵¹ Naturalmente, no século em que mais se questionou a autoridade da estética burguesa eurocêntrica, estas apostas não passaram incólumes às críticas.

²⁴⁸ Sobre a acusação de racismo: Adorno não viu problemas em apoiar a decisão nazista que censurava o jazz das rádios alemãs, em 1934 — afinal, para ele, era a música em plena degenerescência. No mesmo ano Adorno escreveu, inspirado por poemas do dirigente nazista Baldur Von Schirach — líder das juventudes hitleristas —, uma análise elogiosa ao músico Herbert Müntzel, que foi publicada no jornal *Die Musik*. Adorno definiu Müntzel como alguém que pertencia àquilo que Goebbels entendia como realismo romântico, retomando a tradição antiga. ADLER, Laure. *Nos passos de Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 129. WIGGERHAUS, Rolf. Op. Cit., p. 187.

²⁴⁹ JAY, Op. Cit., p. 119. Tradução nossa.

²⁵⁰ ADORNO, Theodor. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 107.

²⁵¹ ADORNO, T. Obra Completa, n. 14. *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*. Madri: Ediciones Akal, 2009, p.416. Tradução nossa. Sobre Beethoven se apresentar como a possibilidade mais positiva da arte, cf.: JAY, Op. Cit., p. 143.

Na reavaliação do conceito, as tensões mais expressivas dos críticos de Adorno são justamente aquelas que argumentaram em favor da possibilidade de uma estética genuína e libertária nos produtos típicos da própria Indústria Cultural. Nesta direção em particular, os críticos não são somente os autores da Comunicação, mas também os demais pensadores do Instituto para Pesquisas Sociais de Frankfurt. Benjamin — conforme exposição anterior —, aqui bastante influenciado por Brecht, apostava no alcance redentor do cinema para a classe operária, observando, sobretudo, as experiências russas. E Marcuse foi mais um, entre inúmeros, que saiu em defesa do jazz.

O caso do jazz (e, de certa forma, da expressão musical popular como um todo) talvez seja o mais emblemático para ilustrar os apontamentos dos críticos de Adorno. À violência da argumentação de “O fetichismo na música e a regressão da audição”, os críticos responderam com igual vigor (“Adorno escreveu algumas das páginas mais estúpidas jamais escritas sobre o jazz”²⁵²) e mesmo alguns dos comentadores mais cuidadosos da Teoria Crítica, como Martin Jay, percebem fragilidades no conjunto das reflexões musicais de Adorno. De fato, por exemplo, entender a síncope como apologia do tropeção, associá-la de algum modo ao fascismo, é uma ideia que se apresenta de modo quase arbitrário (o que poderia dar subsídios, por exemplo, para a defesa do exato oposto — a síncope como libertação da coerção rítmica da música europeia) e, se não se sustenta no mesmo vazio que Adorno pretende criticar, aparenta em demasia como um argumento conclusivo e fechado para uma crítica que se pretende desconfiada de si mesma.

Para os críticos, a história do jazz é uma prova de que os produtos da estética do século XX são suscetíveis a transformações complexas, em que a divisão proposta por Adorno (arte leve, arte séria e Indústria Cultural) se mostra rígida demais — afinal, o jazz nasceu popular (à margem do sistema industrial), teve seu momento de música de massas e, hoje, é música executada por instrumentistas de conservatório e recebida quase exclusivamente por intelectuais. E, para além de sua inserção social, o jazz nasceu dentro de uma grade harmônica e rítmica que poderia ser classificada conservadora por Adorno, mas transformou-se, em não poucos casos, para o atonalismo e a suspensão do ritmo, recursos que somente a

²⁵² HOBBSAWM, Eric. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1988, p. 355.

vanguarda musical do século XX explorou. Para os críticos de Adorno, ao contrário do prognóstico de *Dialética do Esclarecimento*, a máquina gira e pode sair do lugar.²⁵³

Nesta perspectiva, a Indústria Cultural pode ser algo além da liquidação da arte popular. O problema é que o popular, nas sociedades que passaram por alguma revolução industrial, é necessariamente mediado pelos meios de massa — mas cabe indagar, como faz Martin-Barbero, até que ponto as manifestações da Indústria Cultural não emergiram das *mediações* populares, isto é, o contrário da imposição do capital, como defende Adorno. Em seu exemplo mais célebre, Martin-Barbero faz uma historiografia do melodrama na América Latina e revela que, por exemplo, a telenovela, a despeito da acusação de ser somente mais um produto industrial propenso à dominação, é também resultado de uma longa tradição popular:

Continuar pensando o massivo como algo puramente exterior ao popular — como algo que só faz parasitar, fagocitar, vampirizar — só é possível, hoje, a partir de duas posições. Ou a partir da posição dos folcloristas, cuja missão é preservar o autêntico, cujo paradigma continua a ser rural e para os quais toda mudança é desagregação, isto é, deformação de uma forma voltada para sua pureza original. Ou a partir de uma concepção da dominação social que não pode pensar o que produzem as classes populares senão em termos de reação às induções da classe dominante. O que essas duas posições ‘poupam’ é a história: sua opacidade, sua ambiguidade e a luta pela constituição de um sentido que essa ambiguidade recobre e alimenta.²⁵⁴

Mesmo que se aceite que, de fato, há manifestações da Indústria Cultural que ascendem das massas (algo refutado por Adorno), e, ainda, que condenar esta estética pode ser um simples preconceito de classe²⁵⁵ (no sentido burguês eurocêntrico), evitando observar as ambiguidades resultantes — e é *perfeitamente possível defender que estas considerações não são secundárias* —, o argumento de

²⁵³ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 56.

²⁵⁴ MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura, hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p. 310. Para um painel dos pensadores latino-americanos contemporâneos, cf.: DALLA COSTA, Rosa Maria Cardoso; MACHADO, Rafael Costa; SIQUEIRA, Daniele. *Teoria da Comunicação na América Latina: da herança cultural à construção de uma identidade própria*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

²⁵⁵ MARTIN-BARBERO, Op. Cit., p. 322.

Martin-Barbero poderia ser problematizado pelo legado adorniano em diversas instâncias.

Em primeiro lugar, a partir da classificação proposta, se aceitamos que Martin-Barbero considera Adorno pertencente à concepção da dominação social (se há somente duas formas de entender o popular diferente do massivo, certamente o postulado adorniano não está entre os folcloristas), o argumento parte de uma premissa equivocada. Adorno evita as expressões “classe popular” e “classe dominante” porque o processo de dominação não é fruto exclusivo das condições materiais, mas, antes disto, passa pelo próprio desenvolvimento dialético do esclarecimento. Para Adorno e Horkheimer, “de fato, as linhas da razão, da liberalidade, da civilidade burguesa se estendem incomparavelmente mais longe do que supõem os historiadores que datam o conceito burguês a partir tão-somente do fim do feudalismo medieval”.²⁵⁶ Mas, mais grave do que esta imprecisão é simplesmente desconsiderar ou suavizar o resultado estético da Indústria Cultural: a implacável padronização, a repetição contínua do mesmo. Isto não parece ser um simples preconceito de classe, mas uma constatação da qual não se pode desconsiderar, pois a liberdade ou um produto estético genuíno não parecem estar em sintonia com modelos formatados e imitados à exaustão — pelo menos, esta não parece ser a história de qualquer estética relevante do ocidente.

Com Umberto Eco ou Benjamin, na defesa do jazz ou do cinema, não é difícil encontrar paradigmas que desafiam e problematizam o modelo adorniano, inclusive no sentido da ascensão da cultura popular, porém há ainda a preservação de uma crítica às possibilidades estéticas e libertárias da Indústria Cultural. Já na aposta de Martin-Barbero, que ele próprio entende que se encaminha para a perspectiva dos “estudos culturais”,²⁵⁷ os paradigmas se ampliam sensivelmente, até o limite de se reconsiderar toda a crítica estética, pois defende que a cultura do rap e do bairro, por exemplo, podem se apresentar como autênticas manifestações culturais, verdadeiras “lições e esperanças”.²⁵⁸ O argumento indica que menos importante que a questão estética por si mesma (que será vista por ele com

²⁵⁶ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 54.

²⁵⁷ MARTIN-BARBERO, Op. Cit., p. 17.

²⁵⁸ MARTIN-BARBERO, Op. Cit., p. 21.

desconfiança, construção história, preconceito de classe ou mesmo ignorada) são as possibilidades de “relação social e conflitividade”.²⁵⁹ Nesta acepção, uma contra-argumentação possível da Teoria Crítica seria refletir se esta não é uma versão condescendente (se não ingênua) da cultura de massas, que ignora os condicionantes que a tornam conservadora e previsível, cuja transgressão é ilusória, e que ameaça, inclusive, qualquer possibilidade de sua avaliação estética.

*Se nenhuma crítica estética é possível, mas somente as relações de mediação e hegemonia, é preciso questionar qual teoria de autoridade torna esta afirmação verdadeira. Mesmo um pensador que não abrace o projeto da *Dialética do Esclarecimento* poderia indagar: “o relativismo cultural fala de universos culturais separados e autônomos, mas não diz a qual destes universos pertence a própria teoria relativista”.²⁶⁰* E mesmo um pensador preocupado com as desigualdades e as construções de classe, bem como com as relações da estética com a indústria e o capital, que se filia ao legado de Benjamin no sentido da experiência modificada pela reprodutibilidade, poderia indagar, refletindo o final do século XX:

Podia-se ainda julgar e classificar pelos padrões que haviam governado a avaliação dessas questões [de juízo estético] nos grandes dias de civilização burguesa? Sim e não. A medição do mérito pela cronologia jamais serviria às artes: as artes criativas jamais haviam sido melhores por serem velhas, como diziam as vanguardas. O último critério tornou-se absurdo no final do século XX, quando se fundiu com os interesses econômicos de indústrias de consumo, que extraíam seus lucros de um curto ciclo de moda e de vendas em massa instantâneas para uso intensivo mas breve. Por outro lado, ainda era tão possível quanto necessário aplicar nas artes a distinção entre o sério e o trivial, entre bom e ruim, profissional e amador, e tanto mais porque várias partes interessadas negavam tais distinções, com base em que a única medida do mérito eram as cifras de venda, ou que eram elitistas, ou que, como dizia o pós-modernismo, não se podia fazer qualquer distinção objetiva. Na verdade, só os ideólogos e vendedores sustentavam opiniões tão absurdas em público, e em privado mesmo a maioria destes sabia que distinguia entre bom e ruim. (...) os julgamentos de qualidade fazem parte da vida. Mas se tais julgamentos ainda eram possíveis, seriam ainda relevantes num mundo em que, para a maioria dos cidadãos urbanos, as esferas de vida e arte, de emoção gerada de dentro e emoção gerada de fora, ou trabalho e lazer eram cada vez mais

²⁵⁹ MARTIN-BARBERO, Op. Cit., p. 21.

²⁶⁰ VATTIMO, Gianni. *A Sociedade Transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, p. 46.

indistinguíveis? (...) O papel ou mesmo a sobrevivência das artes vivas do século XXI são ainda obscuros.²⁶¹

Terceira dimensão, a dimensão técnica. A intensa, veloz e incessante transformação dos meios de comunicação na era das redes e na era digital também problematiza o conceito clássico de Indústria Cultural. Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer apontam para o contraste entre poucos centros de produção de conteúdo e uma recepção dispersa, o que, entre outras consequências, também traz a padronização da cultura e a provocação e satisfação de necessidades iguais. Na sociedade em rede, e aqui as questões não se exemplificam somente com a Internet, mas também com as trocas de informação de qualquer dispositivo móvel interligado em rede, bem como as interferências da Internet e destes dispositivos móveis sobre os meios de comunicação de massa tradicionais, não é mais possível afirmar que existem poucos centros de disseminação e mesmo de produção de conteúdo. Aliás, mais do que isto, parte daquilo que Adorno e Horkheimer denominam de centros de produção de conteúdo (que atingem milhões de pessoas) está em crise — já não é mais novidade a crise e a falência generalizada dos jornais em todo o mundo, a colossal queda da indústria fonográfica, bem como a queda, também em escala mundial, da audiência da TV aberta. Em outras palavras, o suporte da comunicação passa da transição de um modelo centralizador irradiador de informação, em que as hierarquias de poder são claras, para um modelo em rede, colaborativo da informação, em que as hierarquias de poder ainda existem, mas de modo radicalmente disperso, nem sempre claro e completamente distinto. A Indústria Cultural do tempo de Adorno e Horkheimer representava um grande poder por conta, entre outros, da extraordinária concentração de audiência de alguns poucos centros de produção — mas esta extraordinária audiência está sendo substituída, rapidamente, pela dispersão da informação. Algumas estatísticas de 2005 do mercado norte-americano (o mercado, vale lembrar, analisado por Adorno e Horkheimer) mostram a evolução desta transformação:

²⁶¹ HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 -1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 502, 503.

- A receita dos filmes de Hollywood caiu quase 7%, em consequência do declínio do público que começou em 2001 e persiste em ritmo acelerado.
- A leitura de jornais, que atingiu o pico em 1987, diminuiu 3% (maior queda num único ano) e hoje se situa em níveis sem precedentes desde os anos 60.
- A venda de revistas nas bancas de jornais situa-se no nível mais baixo desde que começaram a compilar-se os números, há mais de trinta anos.
- Os índices de audiência das redes de TV continuam a cair, à medida que os espectadores se dispersam para canais a cabo. Desde 1985, a participação das redes nas audiências de TV caiu de três quartos para menos da metade.²⁶²

Naturalmente, não é o caso de se defender a era das redes como a utopia realizada, em que todos são produtores e consumidores do conhecimento de modo igualitário — basta observar que o Google é, muito provavelmente, o maior monopólio de organização da informação da história da civilização. Este modelo é sem precedentes — não há como compará-lo com outros exemplos de organização da informação ao longo dos séculos, como o das bibliotecas dos mosteiros medievais ou, mesmo antes, a centralização da informação na biblioteca de Alexandria. Diferentemente dos modelos anteriores, o organizador de informação da Google está à disposição de todos, porém, pelo simples fato de ser amplamente vitorioso, produzindo resultados únicos, hierarquizados, a organização molda também as possibilidades de acesso à informação no tempo presente. E, de modo não tão distinto assim da Indústria Cultural descrita na *Dialética do Esclarecimento*, este modelo também se entrelaça com a lógica do capital.

Mas seria demasiadamente simplista reduzir a Internet às questões do Google. Em certo sentido, ele é uma grande exceção — é um dos raríssimos espaços da rede em que há, simultaneamente, concentração de audiência e produção de informação. Em completo contraste com o Google está o extraordinário conteúdo produzido por milhões de indivíduos diariamente, em todo o mundo, em sites de relacionamento, blogs, enciclopédias virtuais, projetos astronômicos, filmes

²⁶² ANDERSON, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006, p.35. Também é oportuno observar que estes números são anteriores à crise econômica norte-americana do final da primeira década do século XXI. Números muito similares a estes foram detectados em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. Portanto, esta é uma crise específica dos meios de comunicação de massa e não parece ter relação com uma crise generalizada da economia.

amadores, música, notícias, etc²⁶³ — não está em discussão a qualidade desta produção, mas a radical mudança de paradigma, uma vez que esta produção não só não está mais relacionada com as determinações do capital (aliás, como o notável declínio das grandes corporações da Indústria Cultural pode provar, em parte, a Internet é uma *ameaça* ao capital), quanto também muda o comportamento do espectador necessariamente passivo, do tempo de Adorno e Horkheimer, para um comportamento majoritariamente ativo.

Para Chris Anderson, a grande revolução da Internet é a da *economia da distribuição* da informação. Ainda que seu argumento não vise uma avaliação crítica desta revolução, mas simplesmente uma constatação técnica (que, em princípio, interessa mais ao mercado *on-line* do que à filosofia), julgamos as consequências de suas premissas suficientemente relevantes e poderosas para a reavaliação do conceito original de Indústria Cultural.

A cultura de massas dos grandes *hits*, isto é, dos sucessos planetários, da moda consumida igualmente em todo o mundo, foi possível, em grande parte, por uma questão estritamente técnica e econômica: o gargalo da distribuição dos bens culturais. Nas lojas físicas, de qualquer área comercial (inclusive as não culturais), 20% dos produtos garantem 80% das vendas — em economia, isto é conhecido como lei de Pareto. É esta lógica que garantiu que os lojistas da cultura (por exemplo, os livreiros) filtrassem a distribuição em torno de poucos títulos — aqueles que sustentavam a economia do comércio, os *best sellers* —, sendo que o próprio custo da manutenção de um espaço e as próprias limitações físicas deste espaço contribuíram para que se priorizasse aquilo que mais lucrasse. Para Anderson, é justamente este gargalo de distribuição que garantiu todos os grandes sucessos culturais do século XX — a oferta bastante limitada, combinada com a difusão da informação dos meios de comunicação para grandes audiências, trouxe a hegemonia de modelos iguais, massificados e previsíveis.

A novidade da Internet é que a distribuição dos bens culturais obedece a uma lógica completamente distinta, em que a lei de Pareto deixa de fazer sentido.

²⁶³ Para dados mais concretos sobre a produção de conteúdo conduzida, de modo gratuito, por amadores, cf.: ANDERSON, Chris. Op. Cit.

Uma livraria virtual como a *Amazon*,²⁶⁴ apesar de dispor de um espaço físico, este espaço pode ficar em áreas remotas, muito mais baratas do que as áreas nobres urbanas — afinal, a sede não é destinada ao consumidor, uma vez que a compra somente se realiza *on-line*. Como este espaço físico é relativamente barato, ao contrário das livrarias físicas, a *Amazon* não tem necessidade de limitar a variedade do seu estoque, sem contar que esta variedade fica disponível, virtualmente, para todo o planeta a custos irrisórios. É isto que permite a ela oferecer a extraordinária quantidade de 3,7 milhões de títulos de livros,²⁶⁵ algo que nenhum comprador de livros, em nenhum outro momento da história da civilização, teve antes disponível.

Esta oferta quase ilimitada trouxe dois fenômenos completamente novos para a cultura de massas: a) a decadência dos *best-sellers*, que, apesar de ainda existirem, são muito menos expressivos do que na época de ouro da comunicação de massas; b) a ascensão de uma cultura de nicho, em que poucos exemplares de um determinado título podem ser vendidos, sem que isto arruíne o distribuidor, porque estes títulos que vendem pouco existem aos milhares. Com a combinação de ambos os fenômenos, Anderson observou a seguinte curva, que denominou de Cauda Longa (Figura 1).

²⁶⁴ <http://www.amazon.com/>

²⁶⁵ ANDERSON, Chris. Op. Cit., p. 22.

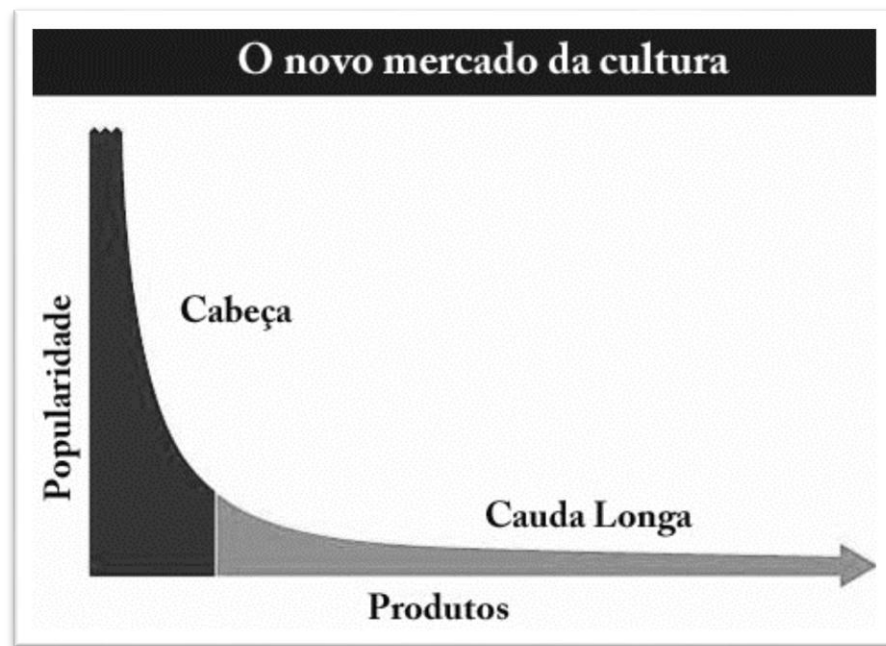


Figura 1 – A Cauda Longa²⁶⁶

O que Anderson observou é que A Cauda Longa não é a história da *Amazon*, nem somente a história dos lojistas *on-line*, mas a natureza da própria Internet e da economia em rede como um todo: a oferta ilimitada da informação enfraquece as procuras concentradas (a grande audiência — a cabeça do gráfico) e dissemina uma diversidade astronômica de informação nunca antes disponível (a *cauda longa*). Ao lado da *Amazon*, estão as buscas do Google (que podem ser descritas com o mesmo gráfico), as lojas e os softwares de distribuição de livros, filmes, música (muitos deles sem qualquer compromisso de *copyright* e de lucro), o que faz com que:

Quase todos os cinquenta álbuns musicais mais vendidos de todos os tempos foram gravados nas décadas de 1970 e 1980 e nenhum deles é dos últimos cinco anos. A receita dos campeões de bilheteria de Hollywood diminuiu em dois dígitos em 2005, refletindo a realidade de que a quantidade de pessoas que vão a cinemas está caindo, apesar do aumento da população. Todos os anos, as grandes redes de televisão perdem cada vez mais público para as centenas de canais a cabo que se concentram em nichos de mercado. Os homens de 18 a 34 anos, o público mais almejado

²⁶⁶ ANDERSON, Chris. Op. Cit.

pelos anunciantes, está começando a desligar de vez a televisão, dedicando parcelas cada vez maiores do tempo que passam diante de telas eletrônicas à Internet e a videogames. Os índices de audiência dos principais programas de televisão estão caindo há décadas e o que se situa no topo da lista hoje não se incluiria entre os dez de maior sucesso da década de 1970. Em resumo, embora ainda estejamos obcecados pelos sucessos do momento, esses *hits* já não são mais a força econômica de outrora. Mas para onde estão debandando aqueles consumidores volúveis, que corriam atrás do efêmero? Em vez de avançarem como manada numa única direção, eles agora se dispersam ao sabor dos ventos, à medida que o mercado se fragmenta em inúmeros nichos. A única grande área em crescimento acelerado é a Internet, mas nesse caso trata-se de um oceano sem categoria própria, com milhões de destinos, cada um desafiando, à sua maneira, a lógica convencional da mídia e do marketing.²⁶⁷

Em outras palavras, um fenômeno como os Beatles, ou o jazz massificado do tempo de Adorno, por exemplo, é impossível de se concretizar nos dias de hoje. Mais do que isto: a própria ideia de uma indústria controlando os hábitos dos consumidores fica posta em xeque, pois, sobretudo no âmbito da cultura, esta indústria está ameaçada economicamente. E finalmente: apesar de Anderson considerar somente os sucessos do topo da lista dos *best sellers*, nada impede que façamos a interpretação da mesma teoria para os clássicos da cultura — até que ponto o cânone do ocidente não foi construído, do modo como conhecemos, por conta de uma dificuldade de distribuição dos bens culturais?

É o fim definitivo do conceito de Indústria Cultural? Talvez seja imprudente uma resposta peremptória para um conceito complexo e que busca a contradição. Uma primeira constatação, a favor do conceito: na época em que, como nunca antes, os indivíduos têm acesso a qualquer tipo de informação a custos irrisórios ou mesmo gratuitos, quais são os produtos culturais consumidos? O tocador de músicas de um adolescente que ouve a música no metrô, com suas centenas (se não milhares) de canções gratuitas transferidas da Internet, armazena qual tipo de cultura? Exatamente a mesma diagnosticada por Adorno: canções formatadas, de três a cinco minutos, em modelos previsíveis, indiscutivelmente homogêneos, em que o esforço intelectual é evitado a todo custo. A pergunta é incômoda e ainda não perdeu o sentido: será este mundo construído a partir de decisões autônomas? É

²⁶⁷ ANDERSON, Chris. Op. Cit., p. 2.

esta diversidade verdadeira ou expressa que há uma grave crise entre a oferta ilimitada e uma demanda formatada e insuficiente?²⁶⁸ É um detalhe que não deve passar despercebido aqui, porque é um sintoma de que o conceito pode permanecer atualíssimo: Adorno e Horkheimer previam que quanto mais ameaçado o valor de troca da mercadoria cultural, mais ameaçado o valor de uso. Quanto mais fácil o acesso da cultura, menos valor e respeito se dão a ela.

Mas parece ser problemático defender que a Internet não trouxe novidade alguma para os parâmetros iniciais do conceito. Por exemplo: olhando o quadro por inteiro, cada vez é mais difícil defender que há um planejamento estatístico dos bens culturais ou que a difusão da cultura é a consequência do entrelaçamento do sistema econômico com os meios de comunicação. No tempo em que os bens culturais, de modo cada vez mais acelerado, se propagam de modo caótico, à margem do mundo administrado e à margem dos meios de comunicação de massas, a Indústria Cultural, pelo menos nos sentido econômico, dá indícios de que não é a mesma potência de outrora — os sinais de fraqueza da comunicação de massas são inequívocos.

Porém: a Internet não fez diminuir a força do capital sobre os sujeitos e sobre a sociedade. Se há uma mudança em curso, ela aponta para uma transformação das relações entre o capital e a cultura, mas não a extinção desta relação. Um recorte possível é: antes, as corporações patrocinavam a Indústria Cultural por meio da publicidade nos meios de comunicação de massa; agora, as corporações desejam ser a própria Indústria Cultural. Na fluidez e no efêmero da cultura em rede, paradoxalmente, as marcas das grandes corporações globais se fortalecem e se solidificam — o que poderia ser lido como a confirmação da *Dialética do Esclarecimento*, em que a cultura que permanece é a extensão da força do próprio capital, da força do consumo.²⁶⁹ Outro recorte possível (que não necessariamente anula o anterior) é: a fragmentação da informação, oriunda de suas revoluções técnicas, traz mais formas de experiência para os indivíduos e

²⁶⁸ Para uma avaliação crítica da Internet exatamente nestes termos: WOLTON, Dominique. *Internet, e depois? Uma teoria crítica das novas mídias*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

²⁶⁹ Sobre isto, cf.: KLEIN, Naomi. *Sem Logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

possibilita novos sentidos frente ao mundo — em outras palavras, a confirmação do postulado de Walter Benjamin.

4. CONCLUSÃO: PERGUNTAS EM ABERTO

Ao longo do trabalho, buscamos apresentar as possibilidades de aferir a vitalidade ou obsolescência do conceito de Indústria Cultural — exploramos algumas poucas dimensões para que o trabalho fosse possível, mas várias outras também poderiam ser objeto de pesquisa, como a econômica (o capitalismo mudou? Isto trouxe consequências para a cultura?), a política (há diferenças entre as democracias liberais de hoje e a política do tempo de Adorno e Horkheimer?), a antropológica (a cultura do consumo mudou de algum modo?), entre outros. Em parte, mantemos a aposta inicial: há bons motivos para se defender e para se refutar o conceito no presente — a resposta permanece indefinida.

Sim, há sinais de que o conceito pode encontrar dificuldades para uma avaliação contemporânea do que é a Indústria Cultural. Também é possível defender que a dialética dos autores fechou-se em um sistema total e que há brechas na massificação para a experiência e a transformação. Também é possível argumentar que a técnica da difusão da informação, com a Internet, está organizada em suporte diferente do examinado por Adorno e Horkheimer. E, para os defensores mais apaixonados da *Dialética do Esclarecimento*, talvez seja conveniente lembrar que, se a Teoria Crítica refuta verdades acabadas, porque as condições materiais se transformam e a atualização é inescapável, então, um dia, *necessariamente*, o conceito de Adorno e Horkheimer deixará de fazer sentido como exame da cultura contemporânea.

Sim, há sinais de que o conceito sobrevive no presente. A cultura consumida nos tempos de Internet não difere de um modelo padronizado e não há como negar que as relações entre mundo administrado e bens culturais continuam indissociáveis — os indivíduos permanecem sujeitados pelo poder do capital, os discursos de algum modo dissonantes da indústria do consumo se eclipsaram. Para aqueles que entendem que o fascismo foi somente uma das possibilidades da modernidade, é prudente lembrar que o mundo administrado pelas técnicas positivistas, que ameaça a espontaneidade e a liberdade, é uma realidade que não parece de modo algum

obsoleta — talvez seja leviano, se não mesmo perigoso, ignorar as possibilidades do fascismo no presente.²⁷⁰

Para os profissionais da Comunicação que veem sua atividade criticada de modo irascível por Adorno e Horkheimer, e para certas leituras simplistas, talvez seja conveniente destacar que os meios de comunicação não são as causas da Indústria Cultural. Para uma atitude eventualmente defensiva frente aos argumentos da *Dialética do Esclarecimento*, ou então, como resposta a uma leitura que poderia imaginar que Adorno e Horkheimer sustentam que o mundo sem os veículos de comunicação (e sem as atividades profissionais da comunicação) seria emancipado, é fundamental compreender que a Indústria Cultural, para os autores, é um dos frutos da história do esclarecimento, cujos fundamentos são tão longínquos quanto as primeiras expressões de cultura no ocidente, como a Odisseia de Homero — os profissionais da Comunicação estão tão imersos no (e são tão responsáveis pelo) mundo esclarecido quanto qualquer outra atividade humana do presente.

Finalmente, percorrida toda a reflexão, uma aposta distinta, específica para a obra de Theodor W. Adorno. Sim, pode-se (e deve-se) interpretá-lo como um pensador que, assim como os seus demais colegas do Instituto para Pesquisas de Frankfurt, desejava a construção de uma crítica intelectual para a sociedade contemporânea — nesta perspectiva, pelos seus próprios postulados, a reavaliação constante da Teoria Crítica é objetivo fundamental.

Porém, diferentemente dos demais pensadores da Escola de Frankfurt, Adorno também era um artista, cujas preocupações estéticas e argumentativas na música eram, segundo ele mesmo, convergentes com sua obra sócio-filosófica. Se sua dialética negativa foi a tentativa de um discurso de verdade que não intencionava manifestar-se como verdade, então também é possível compreendê-la como um ensaio que se assemelha ao universo da arte. Nesta possibilidade, toda a asfixia de seu projeto e toda a sua recusa em montar um sistema de explicação fechado de mundo (sem abrir mão da crítica do presente) encontram paralelos, por exemplo, com a literatura de Kafka e Beckett ou com a música de Schoenberg. Nesta leitura, tão estanho quanto tentar avaliar a aplicabilidade, a verdade ou a obsolescência de *O processo* ou *Esperando Godot* — que se apresentam como

²⁷⁰ Para uma reflexão filosófica da sobrevivência do fascismo no presente, cf.: DUARTE, André. *Vidas em risco: crítica do presente em Heidegger, Arendt e Foucault*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

expressões da desesperada condição humana na modernidade tardia —, seria tentar trazer as mesmas premissas ao pensamento de Adorno. Talvez fosse assim que o autor, no final das contas, desejasse que o interpretassem — e, nesta perspectiva, seu projeto não tem prazo de validade para deixar de fazer sentido.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Laure. **Nos passos de Hannah Arendt**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1991 (Coleção Os Pensadores).
- _____. **A Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor. **Carta a Thomas Mann de 5 de julho de 1948**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 nov. 2002. Caderno Mais!.
- _____. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. **Minima Moralia**. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- _____. **Moda sem tempo: sobre o jazz**. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 3, nº 18, p. 185-197, mar./abr. 1968.
- _____. **Obra Completa, n. 3. Dialéctica de la Ilustración**. Madri: Ediciones Akal, 2007.
- _____. **Obra Completa, n. 10/1. Crítica de la cultura y sociedad I**. Madri: Ediciones Akal, 2007
- _____. **Obra Completa, n. 10/2. Crítica de la cultura y sociedad II**. Madri: Ediciones Akal, 2007
- _____. **Obra Completa, n. 14. Disonancias, Introducción a la sociología de la música**. Madri: Ediciones Akal, 2009
- ADORNO, Theodor W e EISLER, Hanns. **Works for String Quartet. Leipziger Streichquartett**. Berlin: DeutschlandRadio, 1996. 1 CD.
- ALVES JUNIOR, Douglas G. **Razão e Expressão. O problema da moral em Adorno**. Tese de doutoramento defendida na UFMG, 2003.
- ANDERSON, Chris. **A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- ARNAUD, Gérald e CHESNEL, Jacques. **Os grandes criadores de jazz**. Lisboa: Pergaminho, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- BILLARD, François. **No mundo do jazz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BOTTOMORE, Tom (editor). **Dicionário do Pensamento Marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- COLLIER, James L. **Jazz: a autêntica música americana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- COMTE-SPONVILLE, André e FERRY, Luc. **A Sabedoria dos Modernos: dez questões para o nosso tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- _____. **Recusa arrebatadora**. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 de setembro de 2009.
- DALLA COSTA, Rosa Maria Cardoso; MACHADO, Rafael Costa; SIQUEIRA, Daniele. **Teoria da Comunicação na América Latina: da herança cultural à construção de uma identidade própria**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUARTE, André. **Vidas em risco: crítica do presente em Heidegger, Arendt e Foucault**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- DUARTE, Rodrigo. **Adorno: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- _____. **Teoria Crítica da Indústria Cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- DURÃO, Fábio; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre. (Org.). **A Indústria Cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. **Apocalypse Postponed**. Indianápolis: Indiana University Press, 1994.
- FRANCIS, André. **Jazz**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

- GATTI, Lucianno Ferreira. **O Foco da Crítica: Arte e Verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin**. Tese de doutoramento defendida na Unicamp, 2008.
- GIACCOIA JUNIOR, Oswaldo. **Esclarecimento (Per)Verso. Nietzsche à Sombra da Ilustração**. Revista de Filosofia: Aurora (PUCPR. Impresso), v. 20, p. 243-260, 2008.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 -1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- _____. **Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz; VEIGA FRANÇA, Vera. (Org.). **Teorias da Comunicação: Conceitos, Escolas e Tendências**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- HOMERO. **Odisseia, v.2: Regresso**. Tradução do grego de Donaldo Schüller. Porto Alegre: LP&M, 2008.
- HORKHEIMER, Max. **Eclipse da Razão**. São Paulo: Centauro, 2002.
- JAY, Martin. **ADORNO**. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- _____. **A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- JACKS, N. A.; PIEDRAS, Elisa; KNEWITZ, Anna Paula; MALDANER, Nilse Maria. **A publicidade vista entre 2000 e 2005: pesquisas com foco na recepção**. Revista ECO-PÓS, v. 13, p. 14-28, 2010.
- KELLNER, Douglas. **A crítica de Nietzsche à cultura de massa**. Revista Famecos, Porto Alegre, nº 13, p.12-22, dez. 2000.
- KERNFELD, Barry (org.). **The New Grove Dictionary of Jazz**. Londres: Macmillian Press Limited, 1994.
- KLEIN, Naomi. **Sem Logo: a tirania das marcas em um planeta vendido**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LEMINSKI, Paulo. **Anseios Crípticos**. Curitiba: Editora Criar, 1986.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. São Paulo: Manole, 2005.

_____. **A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de Lopes. **Pesquisa em Comunicação**. 8. Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARTIN BARBERO, Jesus. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura, hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Vol. I, coleção Os Economistas. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MOEGLIN, Pierre. **Indústrias Culturais e Midiáticas: breve história da pesquisa na França**. In: Líbero - Revista do Programa de Pós Graduação da Faculdade Casper Líbero, ano XII, nº 24 - Dez. 2009, p.61-70.

NOBRE, Marcos (org.). **Curso Livre de Teoria Crítica**. Campinas: Papyrus, 2008.

_____. **Teoria Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ROSS, Alex. **O resto é ruído: escutando o século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

RÜDIGER, Francisco. **Theodor Adorno e a Crítica à Indústria Cultural**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

SAFATLE, V. P. **Sobre um riso que não reconcilia: ironia e certos modos de funcionamento da ideologia**. Margem Esquerda, São Paulo, v. 5, p. 131-146, 2005.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. **Muito Além do Jardim Botânico: um estudo sobre a audiência do Jornal Nacional da Globo entre trabalhadores.** São Paulo: Summus, 1985.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo, Edições Loyola, 2002.

SLATER, Don. **Cultura do consumo e modernidade.** São Paulo: Nobel, 2002.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia.** Petrópolis: Vozes, 1998.

VATTIMO, Gianni. **A Sociedade Transparente.** Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WIGGERHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

WOLTON, Dominique. **Internet, e depois? Uma teoria crítica das novas mídias.** Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. **Pensar a comunicação.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.