

INDÚSTRIA CULTURAL: ESTÉTICA E POLÍTICA

CULTURE INDUSTRY: AESTHETICS AND POLITICS

Gustavo Pedroso

ADORNO
INDÚSTRIA CULTURAL
FETICHISMO
IDEOLOGIA
FASCISMO

O artigo busca discutir o conceito de indústria cultural através de uma abordagem em dois momentos. Em primeiro lugar abordamos alguns elementos que parecem estar na origem das preocupações de Adorno com a indústria cultural: seu interesse pelo kitsch entre o final dos anos 1920 e o início dos anos 1930, seu debate com Benjamin a respeito do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e sua experiência no Princeton Radio Research Project. A partir disso comentamos alguns pontos do capítulo da Dialética do esclarecimento intitulado “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” tendo em vista principalmente o seu sentido político-social deste conceito.

ADORNO
CULTURE INDUSTRY
FETISHISM
IDEOLOGY
FASCISM

The article seeks to discuss the concept of culture industry through a two-fold approach. Firstly, we address some elements that seem to be at the origin of Adorno's concerns with the culture industry: his interest in kitsch between the late 1920s and early 1930s, his debate with Benjamin regarding the essay “The Work of Art in the era of its technical reproducibility” and his experience at the Princeton Radio Research Project. From this, we comment on some points of the chapter on the Dialectic of Enlightenment entitled “The culture industry: enlightenment as the mystification of the masses” focusing mainly on the political-social meaning of this concept.

ISSN 1518–5494

ISSN–E 2447–2484

Como aponta Adorno, a expressão “indústria cultural” foi formulada por ele e Horkheimer quando ambos trabalhavam na *Dialética do esclarecimento*, para ser usada no lugar da expressão “cultura de massa”. A preocupação era a de prevenir um mal-entendido que, entretanto, continua a ocorrer – tratava-se de indicar que eles não estavam se referindo a uma cultura *produzida* pelas massas, mas sim a uma ampla mudança que afetava a produção, a existência e o sentido da cultura. Esta mudança era, a seus olhos, extremamente problemática e tinha consequências políticas preocupantes. Assim como o objeto a que se referiam, também o caráter da abordagem foi (e ainda é) frequentemente marcado por certas confusões e imprecisões, e isso acaba por afetar o entendimento daquelas consequências políticas.

Na tentativa de compreender o que Adorno tem em vista com o conceito de indústria cultural examinaremos, através do comentário de alguns textos, determinados aspectos envolvidos em sua concepção, desenvolvendo uma abordagem em dois momentos. Inicialmente procuraremos identificar certas experiências de Adorno entre o final dos anos 1920 e o final dos anos 1930, as quais parecem estar envolvidas nas origens de sua preocupação com a indústria cultural. Em seguida, recorrendo principalmente ao capítulo da *Dialética do esclarecimento* sobre a indústria cultural, tentaremos mostrar como sua atuação e suas características têm um sentido problemático, o qual aponta para consequências políticas.

Uma primeira experiência que parece estar na raiz da preocupação de Adorno com a indústria cultural ocorre no final dos anos 1920. Trata-se de sua preocupação com o fenômeno do *kitsch*, preocupação esta que, para nossos propósitos aqui, pode ser abordada a partir das propostas de reformulação da revista *Anbruch* elaboradas por Adorno em 1928 e de um ensaio de 1932 intitulado justamente “*Kitsch*”. Com efeito, um ponto interessante que aparece nos dois textos diz respeito à referência social que a cultura passava a ter em uma sociedade de massas e urbanizada.

No caso das propostas para a reformulação da *Anbruch*, este ponto aparece de maneira bastante sintética. A *Anbruch* era uma revista dedicada à música de vanguarda, mas Adorno defende que ela inclua também discussões sobre a “música ligeira” e o *kitsch*, âmbitos nos quais ele engloba, entre outras coisas, o jazz, as operetas europeias e as canções de sucesso. A abordagem neste caso deveria ser feita de modo a se diferenciar de duas possíveis atitudes opostas, isto é, seria preciso romper com a arrogância diante destas formas musicais, mas evitando-se ao mesmo tempo uma atitude de glorificação das mesmas por conta de sua popularidade. A esfera da música ligeira teria um caráter próprio pelo qual se contrapunha aos aspectos problemáticos da arte elevada, e por isso deveria ser disputada e defendida. Mas sua popularidade constituía uma questão sociológica que demandava interpretação.

O *kitsch* sucumbe *toto genere* à crítica sociológica que mostra que ele de modo algum é uma “arte da comunidade”, mas sim seu substituto ideológico ditado por determinados interesses de classe. (...) Mas o *kitsch* sentimental tem sempre direito contra a arte sentimental com pretensões; o mesmo se dá com o jazz genuíno em oposição às tentativas de transplantá-lo para a música artística e de “enobrecê-lo”, pelas quais tanto a ele quanto à música artística se faz injustiça. O resgate do *kitsch* não se dá por este reconhecimento ingênuo, mas, por assim dizer, por sobre

ele, *malgré lui-même*. O *kitsch* é um objeto de interpretação; como tal, entretanto, da maior importância. (Adorno, 1984, p. 602)

Os termos da proposta são bastante sintéticos, mas podemos encontrar uma discussão mais desenvolvida no ensaio de 1932 sobre o *kitsch*. Ali Adorno considera que os traços do ilusório e do não-genuíno presentes no *kitsch* se devem ao fato de que ele é um esboço de formas e imagens antigas, as quais eram objetivamente obrigatórias. Porém, ele permanece apenas um esboço porque não é mais possível amoldar a estas formas o conteúdo, por conta do caráter histórico das mesmas. O momento histórico que lhes dava vida foi superado, mas elas permanecem, provocando com isso a ilusão de que o passado ainda sobrevive. Esta ilusão poderia assumir diferentes sentidos, mas na Alemanha dos anos 1930 ela desempenhava uma função ideológica, isto é, criava a aparência de que a antiga vida em comunidade ainda subsistia na sociedade industrializada e urbanizada. Com isso, não só respondia aos sofrimentos decorrentes da solidão e do isolamento característicos do novo contexto das massas urbanas, como possibilitava que os símbolos das antigas comunidades fossem recuperados a serviço de interesses políticos, fazendo com que “objetivos que servem a certos poderes apareçam num brilho de conto de fadas” (Adorno, 2020, p. 47, tradução modificada).

Uma segunda experiência que parece ter influenciado a concepção de Adorno sobre a indústria cultural é a da polêmica com Benjamin a respeito do ensaio deste último, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. De maneira bastante esquemática, podemos dizer que Benjamin via na reprodutibilidade um processo que apresentava dois aspectos interligados: por um lado, ela produziria a atrofia da aura; por outro, ela contribuiria para a formação de uma sensibilidade adequada às tarefas revolucionárias colocadas pelo momento histórico.

Cabe notar que, de modo semelhante à questão do mito na *Dialética do esclarecimento*, e antes ainda no ensaio de Adorno intitulado “Ideia da história natural”, a questão da aura remete à relação entre sociedade e natureza. Logo no início deste ensaio, falando sobre o sentido em que emprega ali o conceito de natureza, Adorno explica que

se eu quisesse traduzi-lo na linguagem conceitual filosófica mais habitual, poderia caracterizá-lo mais facilmente pelo conceito de mítico. (...) Por ele (mítico) se entende o que está aí desde sempre, o que sustenta a história humana e nela aparece como um ser anteriormente dado e fatídico, o que nela há de substancial. (Adorno, 2018, p. 458, tradução modificada)

Na *Dialética do esclarecimento*, ao falarem sobre o caráter sagrado do mundo para os antigos, Horkheimer e Adorno recorrem ao princípio do “mana”:

Primário, indiferenciado, ele é tudo o que é desconhecido, estranho: aquilo que transcende o âmbito da experiência, aquilo que nas coisas é mais do que sua realidade já conhecida. O que o primitivo aí sente como algo de sobrenatural não é uma substância espiritual oposta à substância material, mas o emaranhado da natureza em face do elemento individual. (...) Quando uma árvore é considerada não mais simplesmente como árvore, mas como testemunho de outra coisa, como sede do mana, a linguagem exprime a contradição de que uma coisa seria ao mesmo

tempo ela mesma e outra coisa diferente dela, idêntica e não idêntica. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 25-26)

Já Benjamin dirá que a aura

É uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (Benjamin, 1987, p. 170)

Aquilo que continua distante, por mais próximo que esteja, que se pode respirar quando se observa uma cadeia de montanhas no horizonte ou um galho que projeta sua sombra é também este sagrado de que falam Horkheimer e Adorno. Ele remete à transcendência da natureza, mas se manifesta além disso na forma do poder dominador que prolonga a natureza no interior da sociedade:

Os processos naturais recorrentes e eternamente iguais são inculcados como o ritmo do trabalho nos homens submetidos, seja por tribos estrangeiras, seja pelas próprias cliques governantes, no compasso da maça e do porrete que ecoa em todo tambor bárbaro, em todo ritual monótono. Os símbolos assumem a expressão do fetiche. A repetição da natureza, que é o seu significado, acaba sempre por se mostrar como a permanência, por eles representada, da coerção social. O sentimento de horror materializado numa imagem sólida torna-se o sinal da dominação consolidada dos privilegiados. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 30)

A aura, portanto, remete à permanência do poder da natureza sobre a sociedade e ao poder da dominação no interior da sociedade. Se sua atrofia significa a perda de uma antiga forma de contato com a natureza, ela também representa um processo de libertação.

A atrofia da aura resultava do fato de que o avanço da reprodutibilidade técnica marcava uma ruptura qualitativa em um processo milenar. Benjamin considera que dois aspectos se confrontavam historicamente na obra de arte, o valor de culto e o valor de exposição. Enquanto elemento de práticas rituais, o objeto artístico tinha forte valor de culto, mas por isso mesmo não podia ser exposto. Conforme ele se emancipava do ritual, ampliavam-se proporcionalmente as possibilidades de exposição. A reprodutibilidade técnica representa uma ruptura nesta trajetória na medida em que ela não só permite um patamar inaudito de exposição, aproximando de diversas maneiras as obras das pessoas, como ela ainda coloca a si própria como atividade produtiva, uma vez que podia alcançar e fixar aspectos que até então escapavam à percepção humana. O resultado disso era que a ideia de obra original ficava fortemente abalada, o que comprometia a existência da aura.

Correspondentemente, no segundo aspecto envolvido na reprodutibilidade, o que se notava era que a própria função da arte ficava agora alterada. Enquanto estava inserida no culto, a

arte registrava certas imagens, a serviço da magia, com funções práticas: seja como execução de atividades mágicas, seja a título de ensinamento destas práticas má-

gicas, seja como objeto de contemplação, à qual se atribuíam efeitos mágicos. Os temas dessa arte eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. Essa sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que jamais existiu. Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. (Benjamin, 1987, p. 173-174)

Portanto, se antes tratava-se da relação com a natureza em um quadro onde a técnica fundia-se com o ritual, agora trata-se da relação com a própria técnica que se emancipou e confronta os seres humanos como uma segunda natureza. O aprendizado para este confronto, que se faz através da arte, mostra-se mais diretamente no cinema. De modo semelhante ao que ocorre no âmbito do esporte, onde o atleta testa seus limites naturais, também no âmbito do cinema o ator submete-se a um teste – só que agora ele se testa diante do aparato técnico. Isto aproxima o ator, por outro lado, do operário, o qual também se defronta com máquinas. A vitória obtida pelo ator serve, portanto, de modelo para a futura expropriação revolucionária deste mesmo aparato técnico.

Além disso, o cinema produziria uma sensibilidade essencialmente distinta da sensibilidade burguesa. Esta última exigiria o recolhimento solitário do indivíduo que se coloca diante de uma obra de arte procurando mergulhar nela para nela se dissolver. Em contraposição, o cinema suporia uma apreensão coletiva, na qual os choques sucessivos experimentados demandam uma combinação de distração e atenção concentrada, de modo que é a obra que acaba mergulhando no público e sendo absorvida por ele. Esta sensibilidade, na qual estão presentes uma passividade que se deixa levar pelo fluxo dos acontecimentos ao mesmo tempo em que reage prontamente a eles de maneira coletiva, seria exatamente a sensibilidade necessária à luta revolucionária, e o cinema poderia, por isso, gerar nas massas o hábito das atitudes correspondentes aos combates colocados pelo momento histórico.

Como se sabe, Adorno e Benjamin discutem suas discordâncias a respeito destas questões em cartas que trocaram neste período. Mas a resposta mais direta e desenvolvida de Adorno encontra-se no ensaio “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Antes, porém, de nos voltarmos para este texto, precisamos fazer uma referência, ainda que breve, à terceira experiência de Adorno que se mostrará importante para suas concepções acerca da indústria cultural. Trata-se de sua participação em uma importante pesquisa, o *Princeton Radio Research Project* (Projeto de Pesquisa de Princeton sobre o Rádio).

Este projeto era desenvolvido pela Universidade de Princeton, e os responsáveis oficiais por ele eram Hadley Cantril, psicólogo especializado em psicologia da propaganda, e Frank Stanton, executivo e diretor de pesquisas da Columbia Broadcasting System (CBS) – mas a direção efetiva estava a cargo de Paul Lazarsfeld, psicólogo austríaco radicado nos Estados Unidos. A finalidade alegada era a identificação do papel do rádio na vida dos ouvintes, de seu valor psicológico e dos motivos pelos quais as pessoas escutavam rádio, com o objetivo de aperfeiçoar as possibilidades pedagógicas nele presentes. O projeto enquadrava-se no discurso então corrente a

respeito do importante papel que o rádio poderia desempenhar como meio para a disseminação de informações e conteúdos educativos e culturais, funcionando como um instrumento civilizatório.

Lazarsfeld conhecia alguns dos trabalhos de Adorno sobre música e o convidou para cuidar do setor musical do projeto, o qual, sendo um campo mais discreto, poderia acomodar melhor resultados mais críticos. Porém, a participação de Adorno acabou sendo marcada por fortes conflitos. No ensaio “Experiências científicas nos Estados Unidos” este último relata que já em sua primeira visita à sede das atividades do projeto ele se surpreende com o sentido efetivo da pesquisa:

Estimulado por Lazarsfeld, fui de peça em peça e conversei com os colaboradores, escutando expressões como ‘Likes and Dislikes Study’, ‘Success or Failure of a Programme’ e coisas parecidas, que representavam bem pouco para mim então. Mas entendi o suficiente para me dar conta de que se *tratava da coleta de dados, dos passos da planificação no campo dos meios de comunicação de massas, em benefício, quer da indústria imediatamente, quer dos assessores culturais e agremiações semelhantes*. Pela primeira vez, via diante de mim a ‘*administrative research*’: hoje já não recordo se foi Lazarsfeld quem cunhou este conceito, ou se fui eu em meu assombro diante de um tipo de ciência diretamente orientada para o prático, coisa para mim insólita. (Adorno, 1995, p. 142, grifo nosso)

O assombro de Adorno refere-se à ausência de discussão sobre o sentido social do rádio. Na verdade, o próprio contrato de financiamento do projeto proibia expressamente que o sistema econômico vigente nos Estados Unidos fosse objeto de discussão, assim como seus pressupostos e suas consequências socioculturais, e isso já de saída impedia que se colocasse a questão a respeito do sentido social. Ficavam de fora quaisquer considerações referentes à existência de grupos sociais específicos que estivessem em posição de influenciar no uso do rádio, ou a quais interesses esta utilização atendia, quais condicionantes afetavam sua existência e seus possíveis desenvolvimentos, etc. Em lugar disso, realizava-se uma investigação meramente técnica, ou “administrativa”, a qual consistia na coleta de dados e na organização e disponibilização de informações, sem se questionar efetivamente como este material seria utilizado.

Como aponta Adorno, a finalidade efetiva era o planejamento no âmbito dos meios de comunicação de massa. Ou seja, o material era disponibilizado para uma utilização empresarial, administrativa, no sentido de uma maximização do potencial comercial do rádio. E isto não apenas por meio da identificação dos tipos de programas que poderiam atrair a maior audiência, pelo que se poderia planejar a programação diária do rádio. Mais que isso, buscavam-se meios também para se planejar as próprias mercadorias culturais que seriam produzidas ou veiculadas pelas empresas de rádio. As atividades programadas para o setor musical da pesquisa, por exemplo, previam a utilização de um aparelho chamado de “analisador de programa”, por meio da qual as pessoas pudessem indicar, através da pressão exercida em sensores, quais trechos de uma música pareciam ou não agradáveis. A música perdia seu caráter de elaboração e ficava reduzida, assim, a um conjunto de estímulos com um significado meramente superficial e essencialmente subjetivo, estímulos estes que podiam ser identificados, catalogados e utilizados para a confecção de receitas no processo de

criação musical, enquanto que este processo poderia ser aplicado também na literatura, nos jornais, no cinema e na televisão.

Voltemos agora à resposta de Adorno a Benjamin que se encontra no ensaio “O fetichismo na música e a regressão da audição”. A discordância em relação às perspectivas de Benjamin aparece já no título – em lugar da atrofia da aura, expansão do fetiche; em lugar da sensibilidade revolucionária, regressão da audição. Não se trata, porém, de sustentar que os processos descritos por Benjamin fossem impossíveis, que a aura não pudesse ser superada e que o cinema não pudesse ter um sentido emancipador. O que ocorre é que Adorno não via tais coisas acontecendo naquele momento.

A seu ver, o traço principal do período estaria no fato de que a segunda natureza constituída pelo capital se adensava e cristalizava, movida pela expansão do fetiche, contando, para isso, com recursos novos e cada vez mais poderosos. Benjamin procurava novas possibilidades no desenvolvimento das forças produtivas. Adorno examina o significado da mercantilização da arte, ou seja, a situação da arte no quadro das relações de produção. Convertida em mercadoria, a música também se tornava um âmbito de manifestação do fetiche. O que era consumido pelas pessoas não era mais a música propriamente, mas o sentido social assumido por ela. O que devia ser conhecido e “apreciado” era aquilo que de alguma maneira entrava na categoria do “estelar”. Mas esta categoria, definida pelos integrantes da hierarquia empresarial que controlavam a produção de mercadorias culturais tendo como critério a maximização dos lucros, era constituída exatamente por elementos isolados que se mostravam vendáveis: os “achados” musicais, as vozes que impressionavam de alguma maneira, os instrumentos mitificados (como os violinos Stradivarius). Praticamente não havia mais relação com a obra, mas apenas com estes elementos soltos, que passavam a ser objeto de uma valorização desproporcional marcada pela irracionalidade.

De vez que 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 distanciadas e alheias ao significado conjunto e igualmente determinadas pelas leis do sucesso – as emoções cegas e irracionais, como as relações com a música, na qual entram carentes de relação. (Adorno, 1975, p. 180)

A questão do fetichismo no âmbito das produções estéticas apresenta, porém, certas especificidades importantes aos olhos de Adorno. Ocorre que a mercadoria cultural aparenta ser isenta do valor de troca, ser puro valor de uso, um setor de imediatidade, ao mesmo tempo em que é algo preparado para o mercado, segundo critérios do próprio mercado. A especificidade do caráter fetichista da música consiste em que os efeitos pelos quais se procura encantar o ouvinte aparecem como algo de natural, como valor de uso, mas a ausência de relação com a música revela-os como portadores do valor de troca, planejados que foram, e estipulados em receitas obtidas através das pesquisas e dos processos de seleção. “Esta carência de relação baseia-se no caráter abstrato do valor de troca. De tal processo de substituição social depende toda a satisfação substitutiva, toda a posterior substituição ‘psicológica’” (Adorno, 1975, p. 181). Tal forma do fetichismo é, portanto, a manifestação de uma mudança histórica que engloba toda a sociedade. O aumento do poder da sociedade sobre a natureza, que é possibilitado pela absorção de um conjunto cada vez maior de téc-

nicas e meios inovadores por parte do capital, implica, para Adorno, num movimento de extensão e intensificação do fetichismo. Como cada vez menos as coisas podem escapar a seu enquadramento pela sociedade como simples encarnação do valor de troca, este assume, por fim, o próprio lugar do valor de uso. Assim, a relação com os bens de consumo não se orienta mais pelas eventuais qualidades dos mesmos, mas dirige-se para o valor de troca que se manifesta na mercadoria. O sentido desta mudança de orientação na direção do valor de troca consiste, enfim, numa forma extrema de integração pela sociedade, a forma mesma pela qual Adorno considera que se mantém a coesão na sociedade mercantil.

A relação com o que é destituído de relação trai a sua natureza social na obediência. (...) Diante dos caprichos teológicos das mercadorias, os consumidores se transformam em escravos dóceis; os que em setor algum se sujeitam a outros, neste setor conseguem abdicar de sua vontade, deixando-se enganar totalmente. (...) A masoquista cultura de massas constitui a manifestação necessária da própria produção onipotente. A ocupação efetiva do valor de troca não constitui nenhuma transsubstituição mística. Corresponde ao comportamento do prisioneiro que ama a sua cela porque não lhe é permitido amar outra coisa. (Adorno, 1975, p. 182)

A contraparte do fetichismo na música é a audição regressiva. Neste polo, o problema que se coloca para Adorno é o da relação entre a consciência dos ouvintes e a música fetichizada. Em referência polêmica aos métodos utilizados no âmbito do *Radio Project*, ele aponta a impossibilidade de se comprovar o caráter fetichista da música através de entrevistas com os ouvintes, uma vez que se reduzem as chances que estes últimos desenvolvessem uma autonomia de consciência no interior de uma sociedade cujo poder alcançava níveis inauditos.

Se realmente hoje em dia os ouvintes não pertencem mais a si mesmos, isto significa também que já não podem ser “influenciados”. Os polos opostos da produção e do consumo estão respectivamente subordinados entre si e não são reciprocamente dependentes de modo isolado. Basta recordar quanto sofrimento é poupado àquele que não tem muitas ideias e quanto mais “de acordo com a realidade” se comporta quem aceita a realidade como verdadeira, e até que ponto dispõe do domínio sobre o mecanismo somente aquele que o aceita sem objeções, para que a correspondência entre a consciência dos ouvintes e a música fetichizada permaneça compreensível mesmo quando não é possível reduzir a consciência dos ouvintes a esta última. (Adorno, 1975, p. 187)

Se a regressão da audição é, assim, uma “adequação à realidade” tal como criada pelo capitalismo tardio, é possível então compreender o sentido dos dois aspectos pelos quais Adorno justifica sua utilização do termo “regressão”: o primeiro, relativamente à possibilidade de uma outra música; e o segundo, ligado ao papel que a música fetichizada desempenha na psicologia dos ouvintes. A regressão não é relativa às formas anteriores da audição, mas especificamente às próprias possibilidades da audição moderna. “Os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música (...), mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal co-

nhecimento” (Adorno, 1975, p. 188). Na fixação do estado de coisas através do firme domínio da natureza pela técnica, na indiferença das mercadorias oferecidas como música aos ouvintes, ocorre uma regressão frente à possibilidade de uma outra música, à altura das potencialidades do nível de consciência historicamente alcançado. Como, porém, os afetos investidos pelos ouvintes nas músicas fetichizadas estão intimamente ligados a esta situação, respondem a ela, a adesão a tais músicas funciona como um mecanismo conformista:

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. A enfermidade tem um sentido conservador (...) [A] ridicularização masoquista do próprio desejo de recuperar a felicidade perdida, ou o comprometimento da exigência da própria felicidade mediante a retroversão a uma infância cuja inacessibilidade dá testemunho da inacessibilidade da alegria – esta é a conquista da nova audição, e nada do que atinge o ouvido foge deste esquema de apropriação (Adorno, 1975, p. 188)

Passemos agora ao próprio capítulo sobre a indústria cultural que se encontra na *Dialética do esclarecimento*. Para os nossos propósitos será suficiente se retomarmos alguns dos pontos ali presentes, os quais estão relacionados ao percurso que fizemos até aqui e dizem respeito ao sentido geral e ao sentido especificamente político que Adorno atribui à indústria cultural.

O capítulo em questão começa justamente fazendo referência àquilo que, aos olhos de Adorno eram dois fatores fundamentais do contexto histórico que ele tinha em vista: o *desenvolvimento técnico* e a *concentração econômica*. Logo no início do texto é recusada a opinião de alguns sociólogos, segundo os quais fatores como a dissolução dos resíduos pré-capitalistas, a especialização e a diferenciação técnica e social tinham levado a um caos cultural. Em lugar disso, Adorno e Horkheimer consideram que “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança”, dizendo mesmo que “sob o poder do monopólio toda cultura de massas é idêntica”. Há quem reconheça esta semelhança e esta identidade de diferentes produtos culturais, explicando-os como uma padronização resultante do fato de que eles são concebidos tendo em vista o consumo de milhares de pessoas, de modo que seriam planejados para atender algumas necessidades básicas universais (padrões gerais de gosto, desejos, fantasias, formas de apreciação da beleza, etc). Para Adorno e Horkheimer, porém, o pressuposto fundamental desta padronização era a concentração econômica, que aumentava o poder dos interesses econômicos. Com isso, todas as esferas da sociedade encontram-se cada vez mais submetidas a estes interesses, incluindo a esfera da cultura.

Se, em nossa época, a tendência social objetiva se encarna nas obscuras intenções subjetivas dos diretores gerais, estas são basicamente as dos setores mais poderosos da indústria: aço, petróleo, eletricidade, química. Comparados a esses, os monopólios culturais são fracos e dependentes. Eles têm que se apressar em dar razão aos verdadeiros donos do poder, para que sua esfera na sociedade de massas (...) não seja submetida a uma série de expurgos. A dependência em que se encontra a mais poderosa empresa de rádio em face da indústria elétrica, ou a do cinema relativamente aos bancos, caracteriza a esfera inteira, cujos setores in-

dividuais por sua vez se interpenetram numa confusa trama econômica. Tudo está tão estreitamente justaposto que a concentração do espírito atinge um volume tal que lhe permite passar por cima da linha de demarcação entre as diferentes firmas e setores técnicos. A unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 101)

Não se trata, portanto, da necessidade de adequar a produção a supostas necessidades universais, e sim de um contexto no qual, como dissemos antes, o desenvolvimento técnico foi absorvido pelos poderes sociais efetivos, os núcleos de poder econômico, de modo que ele passa a ser usado por estes núcleos de poder como uma ferramenta para fortalecer sua posição e reforçar seu domínio sobre a sociedade. Por isso Adorno e Horkheimer apontam que o “que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação” (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 100). Isso se dá porque a técnica não atua de modo livre, como se estivesse simplesmente disponível para ser usada por qualquer pessoa, mas tem sua utilização condicionada por este contexto de desigualdade social.

Mas como isso se dá no interior da indústria cultural? A primeira referência necessária para se responder a esta questão encontra-se no processo com que Adorno se deparou na pesquisa sobre o rádio, ou seja, o planejamento dos produtos culturais, a mudança que acontecia quando os processos de criação e elaboração passavam a ser engolidos e regulados por fórmulas geradas a partir das pesquisas administrativas. Assim, são criadas, por exemplo, determinadas classes de mercadorias culturais: os filmes de western, os filmes românticos, os filmes de terror, o mesmo ocorrendo com músicas, livros, etc. Por outro lado, há toda uma classificação dos elementos que devem ser utilizados na composição destas mesmas mercadorias culturais: os tipos de personagens com as respectivas características, os acontecimentos que podem ocorrer ao longo do filme policial ou da comédia romântica, etc, todos eles concebidos de forma estereotipada e consistindo em certos atrativos ou estímulos específicos, voltados para a obtenção de certos efeitos, como a identificação, o medo, a repulsa, a surpresa, etc. Os produtos são então criados por diferentes combinações destes elementos, de modo a encaixá-los na receita geral de cada classe de mercadoria.

Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção. (...) Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. (...) 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. (...) A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra (...). Emancipando-se, o detalhe tornara-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmara-se como expressão indômita, como veículo do protesto contra a or-

ganização. (...) A (...) isso deu fim a indústria cultural mediante a totalidade. Embora nada mais conheça além dos efeitos, ela vence sua insubordinação e os submete à fórmula que substitui a obra. Ela atinge igualmente o todo e a parte. O todo se antepõe inexoravelmente aos detalhes como algo sem relação com eles (...). A chamada Idéia abrangente é um classificador que serve para estabelecer ordem, mas não conexão. O todo e o detalhe exibem os mesmos traços, na medida em que entre eles não existe nem oposição nem ligação. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 103-104)

As implicações desta mudança na esfera cultural são amplas, e fornecem outras vias pelas quais os recursos técnicos existentes atuam, no âmbito da indústria cultural, no sentido dos interesses dos poderes econômicos. Interessam-nos aqui quatro delas: a reiteração da experiência do trabalho e o estímulo a três tipos de atitude, que são a de renúncia masoquista, a de cinismo e a de autodesprezo.

Ocorre que a estrutura geral destas fórmulas acaba por constituir um análogo do processo de trabalho. Adorno nota que a organização do trabalho sob o capital resulta em desgaste, cansaço e sofrimentos constantes para a maioria das pessoas, de modo que elas “têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas” (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 112). Para fugir do sofrimento do trabalho, elas buscam por entretenimento e diversão. “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” (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 113). Note-se, de passagem, que por isso mesmo, esta necessidade de diversão não pode ser vista como algo natural, mas como uma necessidade produzida socialmente. Mas a diversão é um prolongamento do trabalho também em outro sentido. Por conta do cansaço, o entretenimento e a diversão não podem apresentar nada que fuja àquilo com que as pessoas já estão acostumadas, nada que desvie da maneira como elas já vivem, pois qualquer coisa de diferente exigiria esforço para ser compreendida. As mercadorias culturais produzidas de acordo com as fórmulas obtêm ampla aceitação porque nelas a conexão entre os elementos é tão mecânica e vazia como a conexão entre as ações realizadas no processo de trabalho.

A mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretenso conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 113)

Deste modo, aquilo com que as pessoas se acostumam é, na verdade, a renúncia. A satisfação que se buscava deve ser abandonada, substituída de forma masoquista pela sequência de estímulos e pelas imagens. Em relação a isto, Adorno traça um contraste entre a arte e a indústria cultural.

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enre-

do e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio. (...) De seu lado, as obras de arte tampouco consistiam em exhibições sexuais. Todavia, apresentando a renúncia como algo de negativo, elas revogavam por assim dizer a humilhação da pulsão e salvavam aquilo a que se renunciara como algo mediatizado. Eis aí o segredo da sublimação estética: apresentar a satisfação como uma promessa rompida. A indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto do desejo, o busto no suéter e o torso nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo. (...) As obras de arte são ascéticas e sem pudor, a indústria cultural é pornográfica e puritana. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 115)

Por outro lado, esta postura de renúncia associa-se a uma atitude cínica. Esta tendência já está contida na própria busca pela diversão, isto é, por uma fuga das questões colocadas pela organização social existente. Mas ela se prolonga na falta de seriedade, na atitude de não se tomar tão a sério, ostentada pela indústria cultural. As mercadorias culturais não se colocam como algo em que se deva acreditar, e as pessoas compreendem que não deve haver identificação plena com as personagens dos filmes. Em última instância, o caráter de atividade econômica é diretamente alegado – trata-se de vender determinadas mercadorias. Por isso mesmo, chega a haver uma indiferença em relação a quais discursos são apresentados pelos filmes, os quais muitas vezes são mesmo contraditórios, pois a questão, por um lado, refere-se a maximizar as possibilidades de público e, por outro, em acordo com o cinismo, consiste em simplesmente aceitar o mundo tal como ele se apresenta. Pelo filtro da indústria cultural, reforçado e sofisticado pela sua capacidade de reproduzir fielmente a imagem imediata e superficial da realidade, as relações de poder e as injustiças historicamente criadas aparecem como simples dados naturais.

A ideologia assim reduzida a um discurso vago e descompromissado nem por isso se torna mais transparente e, tampouco, mais fraca. (...) Ela se converte na proclamação enfática e sistemática do existente. (...) 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. (...) Ela está bastante acuada para, conforme a necessidade, escarnecer ou se valer ideologicamente dos velhos sonhos eles próprios, quer se trate do ideal paterno quer do sentimento absoluto. A nova ideologia tem por objeto o mundo enquanto tal. Ela recorre ao culto do fato, limitando-se a elevar — graças a uma representação tão precisa quanto possível — a existência ruim ao reino dos fatos. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 122)

Reiteração da experiência do trabalho, renúncia masoquista e cinismo remetem então à atitude de autodesprezo. Neste ponto a indústria cultural associa-se a outro aspecto da organização social destacado por Adorno, que é a perda da perspectiva de autonomia econômica que havia para os indivíduos no final do séc. XIX. Com a passagem para a concentração econômica do capitalismo monopolista as pessoas não

tinham mais condições para se lançar no mercado como agentes independentes desenvolvendo sua própria atividade econômica, mas precisavam se tornar funcionárias de empresas ou do Estado. Esta perda da autonomia enfraquecia a imagem do pai e afetava o desenvolvimento psicológico das novas gerações, pois agora os modelos de comportamento não vinham mais de uma figura paterna próxima e imperfeita, e sim da sociedade em seu conjunto, distante, poderosa e abstrata. Tais modelos de comportamento, em sua abstração, não tinham como ser atingidos, e permaneciam algo externo às pessoas, de modo que elas passavam a se sentir mais e mais como inadequadas, falhas, incapazes, entrando em conflito consigo mesmas e mergulhando no autodesprezo. Este quadro era ainda reforçado pelo processo de massificação que ocorria nas grandes cidades, onde grandes quantidades de pessoas levam vidas rigorosamente paralelas em seu desgaste e frustração, mas vivem-nas de modo isolado, cada qual concluindo em sua solidão que era o único a incorrer em tais falhas e inadequações.

Para Adorno, quando a indústria cultural trabalha com a incorporação de elementos do trágico em suas mercadorias, ela não o faz de modo a possibilitar uma maior consciência a respeito desta situação, mas sim no sentido de confirmá-la.

Ao serem reproduzidas, as situações desesperadas que estão sempre a desgastar os espectadores em seu dia a dia tornam-se, não se sabe como, a promessa de que é possível continuar a viver. Basta se dar conta de sua própria nulidade, subscrever a derrota – e já estamos integrados. A sociedade é uma sociedade de desesperados e, por isso mesmo, a presa de bandidos. Em alguns dos mais significativos romances do pré-fascismo (...) essa tendência manifesta-se tão drasticamente como na média dos filmes e na técnica do jazz. No fundo, neles todos se trata do homem que escarnece de si mesmo. A possibilidade de tornar-se sujeito econômico, um empresário, um proprietário, está completamente liquidada. As empresas autônomas (incluindo-se aí as mais humildes lojinhas), cuja direção e transmissão hereditária constituíam a base da família burguesa e a posição de seu chefe, caíram numa dependência sem perspectivas. Todos tornaram-se empregados e, na civilização dos empregados, desapareceu a dignidade (aliás duvidosa) do pai. O comportamento do indivíduo com relação ao crime organizado – seja nos negócios, na profissão ou no partido, seja antes ou depois da admissão – a gesticulação do *Führer* diante da massa, do homem enamorado diante da mulher cortejada, assumem traços peculiarmente masoquistas. A postura que todos são forçados a assumir, para comprovar continuamente sua aptidão moral a integrar a sociedade, faz lembrar aqueles rapazinhos que, ao serem recebidos na tribo sob as pancadas dos sacerdotes, movem-se em círculos com um sorriso estereotipado nos lábios. A vida no capitalismo tardio é um contínuo rito de iniciação. Todos têm que mostrar que se identificam integralmente com o poder de quem não cessam de receber pancadas. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 126-127)

Aqui podemos, por fim, compreender melhor o sentido de que, segundo Adorno, se dota a indústria cultural. Antes disso, é importante observar que este sentido não é algo que se imponha de forma absoluta. As relações das pessoas com a indústria cultural são atravessadas por diferentes aspectos e contradições, e o próprio Adorno afirma que a indústria cultural traz em si elementos que contradizem seu sentido fundamental. Entretanto, ele considera que este sentido está objetivamente presente

nela, independentemente das complexidades que possam ser observadas no processo de recepção das mercadorias culturais ou em outros momentos.

Feitas estas observações, em que podemos dizer que consiste o sentido político da indústria cultural aos olhos de Adorno? Este sentido consiste, antes de mais nada, em que a indústria cultural é a forma por excelência que a ideologia assume na sociedade contemporânea. Em sua forma clássica, a ideologia, enquanto fenômeno tipicamente moderno, consistia em um discurso de justificação da sociedade existente, discurso este que se pretendia racional. Porém, com o fortalecimento dos núcleos de poder econômico ela sofre uma mutação e perde estas características – o poder alcançou um nível tal que ele agora praticamente não precisa mais se justificar, ou ao menos começa a desafiar cada vez mais a exigência de justificação. A ideologia deixa, por isso, de mobilizar argumentos pretensamente racionais e passa simplesmente a endossar e a reiterar a realidade dada, a organização social vigente.

O ápice deste processo se dá na forma do fascismo, em relação ao qual Adorno considera que não seja mais possível falar em ideologia na medida mesma em que os fascistas mentem de modo descarado e não pretendem que o que dizem seja sério, mas apenas obedecido. Em seus estudos sobre o fascismo e, especificamente, sobre materiais de propaganda fascista, Adorno concluiu que o

segredo da propaganda fascista pode bem ser o fato de que ela simplesmente toma os homens pelo que eles são: filhos da cultura de massa estandardizada atual, amplamente despojados de autonomia e espontaneidade, ao invés de estabelecer metas cuja realização transcenderia o *status quo* psicológico não menos que o social. A propaganda fascista tem apenas que reproduzir a mentalidade existente para seus próprios propósitos; – não precisa induzir uma mudança – e a repetição compulsiva, que é uma de suas características primárias, estará em acordo com a necessidade desta reprodução contínua. Ela se apoia absolutamente na estrutura total tanto quanto em cada traço particular do caráter autoritário que é, ele mesmo, produto de uma internalização dos aspectos irracionais da sociedade moderna. Sob as condições prevaletentes, a irracionalidade da propaganda fascista se torna racional no sentido da economia instintual. Pois, se o *status quo* é tomado como algo aceito e petrificado, é necessário um esforço muito maior para se ver através dele que para se ajustar a ele e obter pelo menos alguma satisfação através da identificação com o existente – o núcleo da propaganda fascista. (Adorno, 2006, p. 186)

Assim, esta reprodução fiel da superfície da realidade que é realizada pela indústria cultural revela-se como algo que está longe de ser inocente. Na medida em que, pela reprodução e pela reiteração, ela confirma a realidade vigente, sua onipresença constitui um elemento de reforço contínuo da submissão e da adesão aos poderes estabelecidos. Caberia então pensar como este diagnóstico se coloca no contexto atual, com as mudanças que ocorreram desde o período em que foi elaborado por Adorno, e se ele pode nos ajudar a compreender a nova onda de movimentos de extrema-direita.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: _____. Sociologia. Tradução de Amélia Cohn. São Paulo: Ática, 1986. p. 92-99.

- _____. A teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista. In: Margem esquerda: ensaios marxistas. São Paulo, nº 7, p. 164-189, 2006.
- _____. Experiências científicas nos Estados Unidos. In: _____. Palavras e sinais: modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 137-178.
- _____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, Walter et al. Textos escolhidos. Tradução de Luíz João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 173-199. Coleção Pensadores, vol. XLVIII.
- _____. Ideia da história natural. In: _____. Primeiros escritos filosóficos. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, 2018. p. 457-483.
- _____. Kitsch. In: _____. Indústria cultural. Tradução de Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Unesp, 2020. p. 45-51.
- _____. Notas sobre o filme. In: _____. Sociologia. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986. p. 100-107.
- _____. Zum "Anbruch". In: _____. Musikalische Schriften VI. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. p. 595-604. Gesammelte Schriften, vol. 19.
- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196. Obras escolhidas, vol. 1.
- HAMMER, Espen. Adorno and the political. Nova York: Routledge, 2006.
- JARVIS, Simon. Adorno: a critical introduction. Nova York: Routledge, 1998.
- LOTZ, Christian. The culture industry. In: BEST, Beverley, BONEFELD, Werner e O'KANE, Chris (eds.). The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory. Londres: SAGE, 2018.

GUSTAVO PEDROSO

Possui graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1996) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2007). Atualmente é professor Doutor na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Franca.

ORCID ID 0000-0001-6555-0175

gustavo.pedroso@unesp.br