

THEODOR W. ADORNO E A “INDÚSTRIA CULTURAL”

Sérgio Castanho

(Professor do IAC/PUCAMP)

Num texto hoje tornando clássico quando se aborda a questão da cultura de massa, “A indústria cultural – O iluminismo como mistificação das massas”¹, Theodor Wiesengrund Adorno traçou um dos mais perfeitos quadros desse fenômeno. Esse texto, de uma tessitura extremamente apertada, ao mesmo tempo em que pinta um amplo painel da indústria cultural contra o pano de fundo da dialética do iluminismo, ensaia uma poderosa crítica interna dessa degenerescência cultural. Não importa que o texto acabe por revelar-se um vasto lamento do princípio ao fim; não importa o quão exíguas sejam as vias de saída dessa situação deixadas abertas por Adorno numa perspectiva acentuadamente “pessimista”. Trata-se de um clássico. E a um clássico, como notou Merleau-Ponty, sempre se há de recorrer. Note-se, entretanto, que o texto foi publicado em 1947. E, num setor tão sensível à inovação tecnológica quanto este, os quase 40 anos que se passaram de sua vinda a lume por certo fazem alguma diferença².

Já à época considerava Adorno que os tempos liberais estavam sepultados. A religião não servindo mais de apoio à grande massa das pessoas, são estas que precisam construir, elas próprias, seus quadros de referência. Os resíduos pré-capitalistas (que ainda permaneciam na sociedade liberal) vão sendo dissolvidos. Os homens, além de suas divisões clássicas em patrões e empregados, intelectuais e trabalhadores manuais, separam-se mais ainda com a extrema especialização provocada pelo avanço tecnológico em progressão geométrica.

O resultado, que uma sociologia convencional facilmente deduziria, é que essa desestabilização poderia levar, e de fato teria levado, a um “caos cultural”: uma confusão total de valores, um desencontro completo.

Inversamente, porém, o que se verifica é uma perfeita unidade cultural. Os meios de comunicação de massa³ — filmes, rádio, imprensa, — constituem um sistema em que “cada setor se harmoniza em si e todos entre si”⁴.

Deve-se notar que Adorno não vê a sociedade de massas como uma formação social qualitativamente distinta da sociedade capitalista. A sociedade de massas amorteceu, porém não eliminou os conflitos reais da sociedade capitalista, que permanecem latentes. Apesar disso, “as manifestações estéticas, mesmo as dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço”⁵.

Essa uniformidade cultural no seio de uma sociedade intrinsecamente dividida estende-se também para o âmbito das nações. Tenham elas regimes autoritários ou liberais, suas sedes administrativas, suas mostras industriais, seus palácios têm todos uma aparência semelhante e representam “a pura racionalidade sem sentido dos grandes cartéis internacionais”. Perto deles, os “sombrios edifícios circundantes” vindos de um passado recente têm um ar de desolação.

Nesses edifícios, de algumas décadas atrás, os indivíduos ainda se mostravam. Agora, os grandes conjuntos habitacionais destruíram qualquer ilusão de um lugar para o indivíduo e todos celebram, no ritmo coletivo, não a glória do indivíduo, mas sua antítese, o poder total do capital.

Estamos no seio do capitalismo de organização, o capitalismo dos monopólios, exercido pelas empresas gigantescas ou, em casos específicos, pelo Estado.

A ideologia dominante — a falsa identidade do universal e do particular — que antes, na época do liberalismo, usava as artes da ocultação para que o particular fosse mostrado como o universal, agora tira as máscaras e induz ao caminho inverso, fazendo com que o particular sinta-se bem em participar de tão poderoso e técnico universal.

A identidade continua a ser falsa, porque na sociedade cindida a coincidência entre o universal e o particular só pode ser ilusória. A coincidência real seria a real eliminação da cisão⁶.

O que há de novo é o desnudamento desse caráter ilusório e a colocação do mecanismo ideológico em novos termos. Adorno: “Toda a civilização de massa em sistema de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, a armadura conceptual daquela, começa a delinear-se. Os dirigentes não estão mais tão interessados em escondê-la; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente é reconhecida. Filme e rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia”⁷.

Portanto, diferentemente do discurso liberal que diz “A liberdade é o bem de todos”, ocultando que a liberdade é apenas a condição de

atuação dos agentes numa economia de livre iniciativa, agora, em condições monopolistas, o discurso diz “A cultura é o bem de todos e, para produzi-la, é preciso ter muito capital e tecnologia”. A relação básica já não é ocultada. “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena”⁸.

A sociedade como que assume essa racionalidade repressiva, suprema **contradictio** do auge iluminista. O sujeito, que foi o nome filosófico do indivíduo e que se inscrevia como o primeiro item da plataforma iluminista, começa a dissolver-se na sociedade de massa.

Veja-se a obra cultural. Ela possuía uma lógica própria, que se distinguia da lógica do sistema social. Agora, em virtude da standardização e da produção em série, ela se confunde nele.

Adorno fornece um exemplo interessante na passagem do telefone ao rádio. No primeiro havia ainda um espaço para o sujeito. O telefone era liberal. No rádio esse espaço desaparece. Há, é certo, os programas de auditório, em que os talentos individuais podem despontar. Mas trata-se de manifestações domesticadas. Além de tudo, o talento pertence à indústria mesmo antes de se revelar.

Evidente, pois essa “revelação” nada tem em comum com o tradicional sentido teológico da expressão, que implica o pronunciar de uma palavra nova, mas é mais apropriadamente “adequação” entre o comportamento manifestado e o padrão a ele pré-fixado pela indústria da cultura.

Não se conclua, porém, que a indústria cultural, ela própria, possa reivindicar foros de autonomia nessa sociedade totalizante. Ela depende da indústria em geral — área dominada pelos potentados, aos quais os expoentes da cultura (como os intelectuais judeus, nota amargamente Adorno) devem vassalagem.

A cultura, industrialmente organizada, é tributária da produção em geral — e quando esse todo, dotado de notável coesão, adquire expressão política, o sistema fecha-se num nível repressivo jamais imaginado. A esse conjunto monolítico, fechado, totalitário, Marcuse reserva o nome de “sociedade unidimensional”.

Procuremos destacar alguns pontos relevantes no quadro da cultura de massa, tal como a abordou Adorno.

Serialização

O moderno sistema industrial, que se declara escravo das exigências do mercado, não pode atender, evidentemente, aos reclamos individuais, mas, quando muito, aos segmentos sociais. Da mesma maneira, os produtos culturais são elaborados a partir de levantamentos estatísticos que distribuem seus consumidores em categorias. Dessa maneira, há foto-

novelas para as domésticas, revistas “leves” de atualidades para o gosto médio pequeno-burguês e magazines de negócios para executivos. Não há separações profundas entre elas, assim como entre as séries de automóveis Chrysler e General Motors.

A televisão

À época do ensaio de Adorno, a televisão ainda não se havia desenvolvido, fato que ele atribuíra a um retardamento internacional “enquanto os interessados não tenham conseguido um acordo satisfatório”⁹. Mas sua natureza já havia sido detectada: seria uma síntese do rádio e do cinema. E seria a realização do sonho de Richard Wagner da “obra de arte total”, unindo, melhor ainda que em “Tristão e Isolda”, a palavra, a música e a imagem¹⁰.

O sujeito industrial

Conforme nota Adorno¹¹, o grande esforço de Kant foi no sentido de salvar, simultaneamente, a ciência e o sujeito. Isso levou Kant ao esquematismo, que atribuíra ao sujeito a tarefa de, antecipadamente, “referir a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais”¹². Esta tarefa, que era dos sujeitos, agora, no âmbito da cultura de massa, é de um só sujeito: a própria indústria, que realiza o esquematismo como seu primeiro **Kundendienst** (serviço ao cliente). “Para o consumidor não há mais nada a classificar que o esquematismo da produção já tenha antecipadamente classificado”¹³. Esta situação alienante, que separa o fruidor de sua própria fruição, é ainda mais acentuada em relação ao trabalhador, cujo lazer passa a ser uma continuidade do trabalho, de vez que a unidade da produção leva a que os esquemas sejam os mesmos na produção e no consumo.

A preocupação em demonstrar que isso tudo é uma degenerescência do iluminismo retorna em passagens que às vezes podem ser tomadas, a uma leitura desatenta, como mero recurso estilístico. É assim, por exemplo, quando Adorno cita dois iluministas (no sentido amplo da expressão), Malebranche e Berkeley¹⁴, para os quais tudo advém da consciência de Deus, enquanto que na cultura de massa tudo procede “da direção terrena da produção”. No filme e na música, dadas as primeiras cenas e tocos os acordes iniciais, pode-se representar o que vem seguida e como terminam. É o esquematismo da produção levado às últimas consequências¹⁵.

Primazia dos efeitos

Toda a cultura liberal, do romantismo ao expressionismo, valorizou o gesto de protesto particular, através da obra, ante a organização.

Era a obra, portadora da idéia que traduzia a insubordinação do sujeito¹⁶. A idéia particular insinuava-se na obra através do efeito harmônico, na música; da cor, na pintura; da penetração psicológica, no romance. Com a liquidação do liberalismo cada obra reproduz o sistema todo e o que nela ainda pode parecer particular não passa de um “efeito”, perfeitamente harmonizado com o todo exatamente porque dele separado. O **exploit** nada mais pretende do que “brilhar”.

Universalização

Adorno certamente não refletiu sobre as conexões entre a organização central e a periférica do mundo capitalista, problema a que dificilmente se voltaria um intelectual europeu dessa época, por mais **engagé** que fosse.

No entanto, escreveu: “O mundo inteiro passou pelo crivo da indústria cultural”¹⁷. Essa universalidade da cultura de massa, hoje mais que nunca acentuada e reconhecida em conceitos como o de “aldeia global”¹⁸, significava em Adorno, além disso mesmo, também o fato de que o produto da indústria cultural acabava por se identificar com a própria vida: “Quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte das técnicas, tanto mais fácil crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema”¹⁹.

É a crítica da ideologia avançando e mostrando, agora, a falsa identidade do ideal e do real.

Automatização

Aquilo que é “familiar”, dizia Hegel, ou o que é “natural”, segundo Husserl²⁰, representa a morte do espírito, ou seja, a paralisação da atividade humana de refletir. Isso é tão evidente que Adorno considera desnecessário explicar em termos psicológicos “a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje”, pois basta observar que a totalidade da produção da indústria cultural “é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador”²¹. Mas é preciso cuidado. Não se trata de vetar “toda e qualquer atividade mental”, porém somente aquela de natureza “crítica”, ou seja, a que procura relacionar o pedaço de realidade mostrado com a totalidade do real. A atividade permitida é a associacionista, pela qual o consumidor cultural associa o que percebe num produto com o que percebeu nos demais; e como há uma perfeita unidade entre todos, o resultado é uma automatização perceptiva que dispensa outras atividades mentais.

Reprodução

Um outro aspecto da universalização e da automatização é a reprodução. Cada produto da indústria cultural é uma reprodução do gigantesco mecanismo econômico em que é gerado.

Diante desse quadro, não admira o plano secundário a que é relegado o estilo, pois este, na definição clássica, "é o homem". E o homem não interessa quando o que está em fogo é o sistema.

Censura interna

Analisando uma série de manifestações artísticas contemporâneas e medievais, Adorno vê nas atuais o exercício de uma censura interna ainda mais rigorosa do que nas da Idade Média. Antes um poder externo ditava o *imprimatur*. Agora, um poder interno — no sentido de "introjetado" no sistema cultural — exerce essa censura através de cada arranjador de jazz e dentro de cada estúdio cinematográfico. O critério de censura é a adequação ou inadequação à linguagem da produção cultural de massa, que possui sua sintaxe e seu léxico próprios. Essa "linguagem" é na verdade o "jargão" de cada "ramo" da indústria cultural, que acaba reduzindo a língua viva ao silêncio. Adorno cita Nietzsche para falar de "um sistema de incultura ao qual se poderia conceder certa unidade estilística, enquanto ainda tem sentido falar em barbárie estilizada"²².

As "disfunções"

Todo sistema que se comporta bem possui suas válvulas de escape capazes de evitar que as tensões acumuladas em seu interior atinjam um ponto de ruptura. Assim também o sistema de produção cultural na sociedade industrial abriga "disfunções"²³ — na verdade "funções" de alívio — que Adorno denomina "incorreções calculadas", as quais "só fazem confirmar e reforçar a validade do sistema". É o caso de um Orson Welles, cujas "violações do exercício da profissão" são-lhe perdoadas porque sua imediata elevação ao pódio da genialidade já o caracteriza como um "marginal" ao sistema. E todo sistema sabe absorver seus "enfants terribles".

O resto é repetição monótona do "idioma da simplicidade", um anti-estilo.

Negação do estilo

A questão do estilo, preocupação central da estética iluminista, é longamente abordada por Adorno. "O estilo", dizia Schopenhauer, "é a fisionomia do espírito. Esta é mais infalível que a do corpo. Imitar o estilo

de outrem é colocar uma máscara. Por mais bela que esta seja, a falta de vida torna-a logo insípida e intolerável; de maneira que mesmo o rosto mais feio vale mais²⁴. Essa importância atribuída ao estilo por um escritor aplaudido por Goethe numa obra escrita em 1819, um autêntico clarão iluminista, já não é mais pensável quando a “fisionomia do espírito” é igual a todas as fisionomias, quando “imitar o estilo de outrem” já não é pejorativo por ter-se tornado a regra do sistema, em suma quando entre os pólos do particular e do universal já não há mais tensão.

Adorno vai além. Para ele, o grande artista nunca se preocupou demasiado com o estilo no sentido formal da expressão, mas sim com o estilo como rigor, disciplina para exprimir o sofrimento. É assim que, no entender de Adorno, a grande arte usa o estilo para a manifestação da inconformidade, muito ao contrário da regra geral hoje vigente de absorção do estilo sistêmico como forma de adequação.

O papel reservado à grande arte não é o de propor a conciliação entre o particular e o universal no plano estético. Mas é o de deixar essa conciliação como promessa. A esse tema tornar-se-á adiante, mas era preciso já aqui enunciá-lo, no momento em que se levanta o papel fulcral do estilo e do valor da arte frente a uma sociedade aparentemente homogeneizada mas na qual subsistem os conflitos reais.

“A indústria cultural por fim absolutiza a imitação. Reduzida a puro estilo, trai o seu segredo: a obediência à hierarquia social”²⁵.

Liberalismo tardio

O tardo-liberalismo, ou liberalismo tardio, cuja permanência residual em plena organização monopolista a Escola de Frankfurt estudou²⁶, reaparece nesta instância.

Segundo Adorno, o conceito liberal de “cultura orgânica”, no sentido de uma cultura que respeita a personalidade dos sujeitos, seus modos de vida e interesses, acaba sendo sarcasticamente realizado na sociedade contemporânea, em que os trabalhadores consomem uma cultura, nos momentos de lazer, produzida segundo os mesmos padrões do seu processo de trabalho industrial. Este é um lado.

Outro lado é o da realização individual. Ao deixar aberto o caminho para os “capazes”, a cultura acaba sendo o “lugar” da sociedade autoritária em que persiste o ideal liberal do homem que conquista posições por sua própria iniciativa e talento. Liquidado nos demais setores da economia, o homem que se faz sozinho permanece na cultura. E a sociedade não se abala com isso. “Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, (o indivíduo original) já faz parte desta, assim como a reforma agrária dentro do capitalismo”²⁷.

A implantação da indústria cultural deu-se mais rapidamente nos Estados Unidos do que na Europa e talvez para isso tenha contribuído a diversidade de relacionamento entre os intelectuais e o poder no velho continente e no novo mundo. Na Europa, até fins do século XIX, os intelectuais ainda se curvavam perante príncipes arrogantes, usando expressões como “servo humílimo” em seus escritos. No entanto, estes escritos dirigiam-se fortemente para a destruição das bases em que assentavam os poderes monárquicos e religiosos. Nos Estados Unidos, conforme notara havia muito A. de Tocqueville, dava-se o inverso, com uma irreverência formal e uma dependência substancial dos intelectuais face ao poder.” A tirania deixa livre o corpo e investe diretamente sobre a alma”²⁸.

Retomemos o ponto de partida. O liberalismo, liquidado já pelo monopolismo na estrutura da produção material, continua vivo mais longamente (por isso “tardo-liberalismo”) na superestrutura cultural. Como isto se torna ideologia a serviço da dominação Adorno esclarece, ao mostrar como o código de valores e de idéias dos dominantes é defendido mais ferozmente pelos súditos do que pelos próprios senhores. O senso crítico, normalmente um instrumento para os dominados poderem enxergar a dominação, é visto pelos próprios dominados como pedantismo, presunção dos que se acreditam superiores. A cultura, sendo democrática e distribuindo-se igualitariamente entre todos, dispensa o senso crítico “superfluo”.

Exclusão do novo

Uma conseqüência direta dessa manipulação ideológica procedida pela indústria cultural é a exclusão da novidade. Adorno: “O sempre igual ainda regula a relação com o passado. A novidade do estágio da cultura de massa em face ao do liberalismo tardio está na exclusão do novo”²⁹.

Bem entendido: a nível de produção material a inovação tecnológica é fundamental. A nível de **marketing** também. E, no conjunto da economia capitalista desenvolvida, como notou um de seus teóricos mais proeminentes, Schumpeter, o “mecanismo das novidades” desempenha papel básico.

A exclusão do novo se dá a nível da superestrutura cultural. E não se trata de qualquer “novo”. Trata-se do “radicalmente novo”, isto é, do que se põe como antítese daquilo que está aí. O radicalmente novo não pode ser catalogado, enquadrado, pois escapa aos esquemas prévios.

A indústria cultural busca o “aparentemente novo”, isto é, aquilo que correntemente se diz “a idéia”, ou, na linguagem de Adorno, “alguma coisa que, ao mesmo tempo, seja arquinato e nunca tenha existido”³⁰. Um exemplo é o roteiro de cinema baseado em **best-seller**. Espe-

ra-se do roteirista o brilho suficiente para uma “adaptação” que traga caráter de novidade e, portanto, corresponda à expectativa do mercado consumidor, mas ao mesmo tempo espera-se fidelidade ao “espírito” do livro consagrado, que é a garantia do sempre igual. Suprema tranqüilidade do **establishment** e paz geral das consciências, deixadas relaxar no conforto de não precisar defrontar-se com a perturbação do não enquadrável.

Divertimento

O mundo cultural sempre foi um mundo contraditório pela sua própria condição de esfera onde se representam as contradições do mundo da produção material que lhe é subjacente. Dessa maneira, a arte e o divertimento sempre tiveram relações tensas, de recíproca inclusão e exclusão. Inclusão na medida em que a arte, não sendo o próprio processo de produção material da existência — que é representado pelo trabalho — tem algo em comum com o lazer e daí com a distração e enfim o divertimento. E também porque houve sempre, por mais discutíveis que sejam as premissas de que isso parte, uma preocupação de melhorar o lazer popular por meio da arte. E de exclusão na medida em que a arte, um território tradicional de protesto, de revolta, de sofrimento e de dor — justamente a dor e o sofrimento dos excluídos — jamais se acomodou na companhia do divertimento.

Agora, porém, as coisas mudaram. E “a novidade consiste em que os elementos inconciliáveis da cultura, arte e divertimento, sejam reduzidos a um falso denominador comum, a totalidade da indústria cultural”³¹.

A conciliação acontece. A indústria cultural define-se pelo divertimento. O que é produzido para ela já vem “amaciado de fábrica”. O que ela vai buscar na produção cultural independente, ela desfibra. O resultado é um produto sem arestas contundentes, é divertimento para amplo consumo.

Lazer

O lazer, entendido como o tempo de não-trabalho, o tempo de ocio, é invadido pela realidade do trabalho, formando-se uma totalidade que subjuga o homem sob a ilusão de libertá-lo. “Do processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode fugir adequando-se a ele mesmo no ócio”³². As mesmas regras que fazem do trabalho algo automatizado, em que o trabalhador não pensa, fazem do consumo cultural algo também automatizado, em que o espectador não pensa. Isso leva ao enfado. A superação do trabalho desumano, que se procura quando se recorre a um meio de cultura de massa, não dá pois o que se encontra é exatamente a reprodução do processo de trabalho.

Além disso, o lazer sob a indústria cultural é também a via para a conformação dos espectadores às regras da vida social. Ninguém mais deve ter a ilusão de que possa “realizar-se na sociedade, que é um “lugar de sofrimento”. “O Pato Donald mostra nos desenhos animados como os infelizes na realidade são espancados para que os espectadores se habituem com o procedimento”³³.

Mecanismos psicológicos

Adorno mostra os mecanismos presentes na relação entre o público e a indústria cultural, a qual “continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete. O assalto ao prazer que ação e apresentação emitem é indefinidamente prorrogado: a promessa a que na realidade o espetáculo se reduz malignamente significa que não se chega ao **guid**, que o hóspede há de se contentar com a leitura do **menu**”³⁴.

Segundo Adorno, há uma clara linha divisória entre a produção da cultura de massa, essencialmente repressiva, e a verdadeira obra de arte. A obra de arte, representando a privação como algo negativo, evocava a humilhação do instinto, salvando, de maneira mediata, aquilo que nega. “Este o segredo da sublimação estética: representar a satisfação na sua própria negação”. Já com a indústria cultural isso não ocorre. Ao invés de sublimar, a indústria cultural reprime e sufoca.

O verdadeiro prazer é continuamente reprimido. E o próprio riso acaba sendo defraudado, porque se é levado a rir do que não é risível. O riso bom é aquele que vem após a superação do temor. É o antegozo da libertação. A cultura industrializada leva a rir da própria sufocação.

O divertimento da indústria cultural é conciliatório, castrador e escapista. Conciliatório porque resolve as contradições “na obra”, ao invés de deixá-las como via aberta para o futuro. Castrador porque insinua e não oferece o prazer. E escapista porque cria necessidades e as dá por resolvidas no plano cultural. “Na época da expressão liberal, o **amusement** alimentava-se da fé intacta no futuro: as coisas assim permaneceriam e ainda se tornariam melhores. Hoje a fé volta a se espiritualizar”³⁵. Em outra passagem Adorno deixa claro o caráter ideológico do divertimento da indústria cultural: “Divertir-se significa estar de acordo. O **amusement** é possível apenas enquanto se isola e se afasta da totalidade do processo social (...)”³⁶.

A ideologia

A ideologia que se constrói a partir da indústria cultural, é bom que se alerte, tem evidentemente muito em comum com a elaborada

na fase do capitalismo liberal – afinal, trata-se de um mesmo projeto de poder que se desdobra – mas distingue-se dela por diversas características próprias. Vejamos algumas.

A felicidade, na era do capitalismo liberal, oferecia-se a todos. E, mesmo que alguns apenas a alcançassem, todos os demais permaneciam à sua espera. Sob a indústria cultural há uma inversão de expectativas. Difunde-se a ideologia baseada no cálculo das probabilidades e todos ficam sabendo que a felicidade **não virá** para todos, mas apenas para algum felizado, eleito por misteriosos arranjos estatísticos, na roda do destino, nas pedras da loteria, na simpatia de um júri de auditório. A cozinheira que se transforma na cantora famosa e rica não é um caminho aberto a todos, mas um “caso” a ser aplaudido pelos demais.

A identificação ideológica, dessa maneira, não é mais com o “processo”, como antes, mas com o “caso singular”: “Ao mesmo tempo que a indústria cultural convida a uma identificação ingênua, logo e prontamente ela é desmentida”³⁷.

Permanece, sem dúvida, a pedra basilar da ideologia, a falsa identidade do universal e do particular. Mas sob outro ângulo. O homem agora é um ser genérico, como no liberalismo, porém não mais como indivíduo generalizado, e sim como **res fungibilis**: como exemplar que é, qualquer homem pode ser substituído por qualquer outro na exemplaridade.

A “ascese burguesa”, a via difícil do sucesso pelo esforço e pela privação (*ad astra per aspera*) é trocada pela idéia de “prêmio”. O que permanece indiscutido e indiscutível é o “plano superior” em que a distribuição do prêmio, a escolha dos eleitos, se dá. E esta é a principal aspiração e glória suprema da ideologia: deixar sem discussão a fonte do poder. A identificação do “acaso” com essa fonte do poder é a mais perfeita realização do discurso ideológico.

A ideologia científica erige o acaso em fonte de sentido para os fenômenos³⁸. Ninguém pode duvidar do que é convalidado pela estatística, a lei dos grandes números.

Dessa maneira, a ideologia da sociedade industrial não precisa, como no escapismo monástico, “fugir do mundo”. Ao contrário, ela se apresenta como a pura fotografia do mundo em sua realidade bruta: “A nova ideologia tem por objetivo o mundo como tal. Ela usa o culto do fato (...)”³⁹.

Aí o que estamos vendo é a elaboração positivista da ideologia. E não há dúvida que ela assenta como uma luva aos propósitos da sociedade industrial contemporânea.

Ao aproximar a natureza e a sociedade numa só entidade denominada “o mundo”, regida por leis da mesma espécie⁴⁰, essa ideologia

inculca o valor positivo “daquilo que se repete”, o ciclo. A monotonia da natureza transporta-se para a monotonia social, num passe de mágica ideológica. E a imutabilidade das relações sociais fica estabelecida de pleno direito. A sociedade petrifica-se e a ideologia alcança todos os seus objetivos. “O triunfo do triste colossal sobre a livre iniciativa é celebrado pela indústria cultural como a eternidade da livre iniciativa”⁴¹.

O welfare state

Por mais divertida que seja em suas múltiplas aparições, a indústria cultural é extremamente séria quando se trata de apresentar o Estado como promotor de bem-estar e a previdência como um fruto da sociedade bem organizada.

Viver não é difícil. Basta confiar no “poder gerencial” dos que o detêm. Quem não confia marginaliza-se. É preciso confiar na ciência e na tecnologia e é preciso confiar nos que exercem o poder científico e tecnológico.

Uma vez enquadrado, o indivíduo nada tem a temer: o desemprego, a doença e a velhice possuem seus seguros específicos. O departamento de relações humanas da fábrica tem soluções para o inesperado. A previdência estatal garante os casos mais prolongados. E há ainda toda uma rede de assistencialismo promovida pelos que Adorno chama “filósofos a domicílio com o coração do lado direito”⁴².

Problemas têm os que não se enquadram. Semelhantemente aos “indolentes” do *ancien régime*, os não enquadrados só podem esperar pelo pior.

O lugar do trágico

Mas se a análise que empreendemos, seguindo os passos de Adorno, situa-se na esfera da cultura e da arte, é de se perguntar, diante de tantos mecanismos harmonizadores, qual o lugar do trágico em tal cultura. Adorno responde: “A mentira não recua diante do trágico, assim como a sociedade total não abole, mas registra e planifica, a dor de seus membros. Assim também procede a cultura de massa com o trágico”⁴³.

Em suma, trata-se de uma “domesticação” do trágico, reduzido à ameaça que paira de destruição para aquele que não colabora. Antes o trágico residia na arte como uma resistência sem esperança.

A cultura industrializada mostra a dor do amor ilegal, o sofrimento da contestação política – mas não como formas de resistência irrealizadas (e artisticamente irrealizáveis, donde o trágico) – porém como males evitáveis.

O trágico domesticado desdobra-se na pedagogia do enquadramento, que indica as condições para se tolerar a vida desumana. Uma das condições para essa felicidade possível é não aspirar à felicidade total que, sob o liberalismo, era o sonho de se transformar em proprietário e fundar uma família, instituição que se baseava no patrimônio e na herança⁴⁴. Agora, numa civilização de empregados, a renúncia à respeitabilidade do proprietário e à dignidade familiar é a condição primeira de integração. “A vida do capitalismo tardio é um rito permanente de iniciação. Todos devem mostrar que se identificam sem a mínima resistência com os poderes aos quais estão submetidos”⁴⁵.

Não há trágico capaz de conviver com essa filosofia de bom menino. E é assim que o trágico, que antes se revelava na oposição do indivíduo à sociedade, acaba dissolvendo-se numa espécie de nada, de vazio, que coincide com e confirma a liquidação do indivíduo.

O indivíduo ilusório

“Na indústria cultural o indivíduo é ilusório não só pela padronização das técnicas de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade sem reservas com o universal permanece fora de contestação”⁴⁶.

Na verdade, mostra Adorno, o “princípio da individualidade sempre foi contraditório”. Presos em suas classes, os indivíduos são simultaneamente seres genéricos.

Sob a indústria cultural, a individualidade passou a ser, abertamente, “de fechada”. É a capa da revista com o rosto em **close** ou o cartaz de cinema com o nome do astro ou da estrela em evidência.

Este e esta representam o “tipo médio”. E é assim que, sob esta generalidade, o indivíduo como entidade viva esfacela-se por completo, na esteira de um processo que pretendia entronizá-lo: o próprio iluminismo.

Valor de uso e valor de troca

A clássica distinção feita por Marx, na análise da mercadoria, no primeiro capítulo de “O Capital”⁴⁷, é retomada brilhantemente por Adorno quanto aos produtos da indústria cultural.

Toda obra de arte, mesmo antes de sua reprodutibilidade técnica, foi simultaneamente uma mercadoria. Mas, em outros tempos, ainda que à custa de sua submissão a protetores, na instituição do mecenato, os artistas de certa forma resguardavam-se do mercado, mantendo larga margem de autonomia.

Com a indústria cultural a produção artística é totalmente submetida às leis do mercado. Mas, paradoxalmente, ao empreender a crítica de uma estética idealista (que via a arte com finalidade artística porém sem fim objetivo), nem por isso a nova arte, totalmente presa ao princípio da utilidade, realiza seu fim. O paradoxo é que o fim colimado, o divertimento e a distração, torna-se completamente inútil.

O valor de uso do produto estético — o prazer da fruição estética — é substituído pelo seu valor de troca, a saber, o prestígio de “estar por dentro”, de “participar”, de “assinar” tal revista, “frequentar” tal teatro etc.

Ao mesmo tempo, medida numa escala “objetiva” que é a valorização social, a obra de arte transforma-se em fetiche, sendo adorada pelo que pode propiciar.

Dessa forma, fica claro que o valor de troca da obra de arte na sociedade de massa não se mede exclusivamente pelo dinheiro, mesmo porque, deste ponto de vista, a sociedade de massa é democrática e favorece o acesso à cultura a baixo custo.

A crítica de Adorno é que essa democratização é feita com um produto cultural de categoria inferior. “A abolição do privilégio cultural por liquidação e venda a baixo preço não introduz as massas nos domínios já a elas anteriormente fechados, mas contribui, nas condições sociais atuais, à própria ruína da cultura, para o progresso da bárbara ausência de relações”.⁴⁸

No limite, a mercadoria cultural funde-se com a propaganda. “A cultura é uma mercadoria paradoxal. É de tal modo sujeita à lei de troca que não é nem mesmo trocável. Resolve-se tão cegamente no uso que não é mais possível utilizá-la. Funde-se por isso com a propaganda, que se faz tanto mais onipotente quanto mais parece absurda, onde a concorrência é apenas aparente”.⁴⁹

Para quê, então, a publicidade? Primeiro, como prevenção de um eventual surto de concorrência. Depois, como demonstração de poder do sistema industrial como um todo. Em terceiro lugar, porque se identificou, a nível funcional do sistema e a nível de linguagem, a publicidade com a indústria cultural.

Linguagem

A transformação das palavras, de portadoras substanciais de significado, em puros signos privados de qualidade, é uma das características marcantes da indústria cultural. As palavras como que se desmaterializam. Sua finalidade é designar coisas (**bezeichnen**) e não significar alguma coisa (**bedeuten**).

Embora no texto de Adorno as conseqüências desta crítica não sejam aprofundadas, talvez por falta, à época, de um maior trato teórico com a ciência dos signos, o certo é que nele se encontram já lançadas as sementes do que seria, mais tarde, o ponto mais visado pelos críticos da cultura de massa: seu abuso da linguagem indicial, em detrimento da simbólica, de maior densidade significativa.

Insignificantes, as palavras acabam por também serem trocáveis, substituíveis. Um caso extremo é o uso de palavras cujo sentido rigoroso não é conhecido e que no entanto entram em circulação com a mesma facilidade com que são adotadas as novas modas na indumentária.

Notas Bibliográficas

- (1) Theodor W. ADORNO, "A indústria cultural — o iluminismo como mistificação das massas", in *Teoria da cultura de massa Adorno e outros*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 159 e ss.
- (2) Nas passagens relativas à televisão, por exemplo, há uma certa ingenuidade compreensível.
- (3) Adorno referia-se indistintamente a "indústria cultural" tanto para significar os "meios técnicos" de veiculação cultural quanto seus produtos.
- (4) Theodor W. ADORNO p. cit., p. 159.
- (5) Idem, *ibid.*
- (6) Marilena CHAUI, *O que é ideologia*, SP, Brasiliense, 1983.
- (7) Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 160.
- (8) Idem, *ibid.*
- (9) Idem, *ibid.*, p. 163.
- (10) Wagner tinha uma verdadeira "plataforma" artística, da qual resultou um testamento, até hoje "religiosamente" seguido no "templo" de Bayreuth.
- (11) Aqui (p.163) e também em "O conceito de iluminismo".
- (12) Em Kant, para que seja possível a ciência, ou seja, a formulação de juízos sintéticos a priori, é necessário, além do dado sensível, o conceito, ou categoria. Como mediação entre os fenômenos sensíveis e os conceitos, Kant encontrou os esquemas de imaginação. Graças a esses esquemas, a multiplicidade sensível pode sintetizar-se numa essência que, esta sim, será objeto de uma ciência universal e necessária.
- (13) Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 163.
- (14) Nicole Malebranche (1638 — 1715) e George Berkeley (1685 — 1753).
- (15) Esta é a visão crítica de Adorno. Há na atual estética musical uma tendência a valorizar seriamente a previsibilidade. CF. Leonard B. MEYER, "Meaning in Music and Information Theory", cit. p. Umberto ECO, *Obra aberta*.
- (16) Na 9ª Carta de sua obra "Sobre a educação estética do homem", publicada em 1795, Schiller, preocupado em traçar um retrato artístico-moral de Goethe, acaba produzindo o melhor retrato da concepção iluminista da arte, que, mesmo quando o artista sucumbe, permanece ela própria como um testemunho "eterno" de insubordinação.
- (17) Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 165.
- (18) Marshall McLuhan cunhou a expressão. V. dele, entre outros, *Os meios de comunicação como extensões do homem*, São Paulo, Cultrix, 1979.
- (19) Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 165.

- (20) Cit. por Gerd A. BORNHEIM, *Introdução ao filosofar*, P. Alegre, Globo, 1980, p. 37, rodapé.
- (21) Theodor W. ADORNO, op. cit., p. 165.
- (22) F. NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, cit. por Adorno, op. cit., p. 167.
- (23) Mesmo um Lazarsfeld, que trabalhou com Adorno em projetos de pesquisa empírica, incorre em tais ingenuidades. Cf. Paul LAZARSFELD e Robert MERTON, "Comunicação de Massa, gosto popular e a organização da ação social", in *Teoria da Cultura da Massa*, op.cit., p. 114.
- (24) Arthur SCHOPENHAUER, *Écrivains et Style*, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1908. Trad. livre p. port.
- (25) Theodor W. ADORNO, op. cit., p. 169.
- (26) Phil SLATER, *Origem e significado da Escola de Frankfurt*, Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- (27) Theodor W. ADORNO. op. cit., p. 170. Sobre a reforma agrária no capitalismo, v. Sartre, *Le diable et le bon Dieu*.
- (28) Alexis DE TOCQUEVILLE *De la démocratie en Amérique*, cit. por Adorno, op. cit., p.171, rodapé.
- (29) Theodor W. ADORNO, op. cit., p. 172.
- (30) Idem, *ibid.*, p. 172.
- (31) Idem, *ibid.*, p. 174.
- (32) Idem, *ibid.*, p. 175.
- (33) Idem, *ibid.*, p. 176.
- (34) Idem, *ibid.*, p. 177.
- (35) Idem, *ibid.*, p. 181.
- (36) Idem, *ibid.*, p. 182.
- (37) Idem, *ibid.*, p. 183.
- (38) Aquilo que a lei das probabilidades já dera como certo (um entre cem mil ganhará a loteria) é individuado pelo acaso (Ganhará João).
- (39) A ideologia científica recusa o "objeto dialeticamente desenvolvido". Seu objeto é o objeto morto", o fato. "(...) essa racionalidade, que chamamos ciência, realiza as finalidades da ideologia muito melhor do que a velha ideologia *latu sensu*". Marilena CHAUI, *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falhas*, São Paulo, Ed. Moderna, 1982.
- (40) B.F. SKINNER, *Ciência e comportamento humano*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1967.
- (41) Theodor W. ADORNO, op. cit., p. 186.
- (42) Idem, *ibid.*, p. 188.
- (43) Idem, *ibid.*, p. 188.
- (44) Friedrich ENGELS, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, Rio, Vitória, 1964, p. 58-62 e 65-68.
- (45) Theodor W. ADORNO, op. cit., p. 190.
- (46) Idem, *ibid.*, p. 191.
- (47) Karl MARX, *O Capital*, São Paulo, Abril Cultural, 1983, vol.1, Cap. 1.
- (48) Theodor W. ADORNO, op. cit., p. 197.
- (49) Idem, *ibid.*, p. 198.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, THEODOR W.; e HABEMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1980, 343 p.

- BOCHENSKI, I. M. **A filosofia contemporânea ocidental**. São Paulo, Herder, 1962, 300 p.
- BORNHEIM, Gerd.A. **Introdução ao filosofar**. Porto Alegre, Globo, 1980, 117 p.
- CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. São Paulo, Ed. Moderna, 1982, 220 p.
- O que é ideologia**. São Paulo, Brasiliense, 1983, 125 p.
- COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo, Brasiliense, 1983, 109 p.
- COSTA LIMA, Luiz (org.). **Teoria da Cultura de massa** Adorno et al.; introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, 340 p.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo, Perspectiva, 1979, 386 p.
- Obra aberta**. São Paulo, Perspectiva, 1968, 277 p.
- ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Rio de Janeiro, Vitória, 1964, 155 p.
- HORKHEIMER, Max "Conceito de iluminismo", in BENJAMIN, W. et al., **Textos escolhidos**, São Paulo, Abril Cultural, 1980, 343 p.
- JAY, Martin. **La imaginación dialéctica**. Taurus (xerocop.), Cap. VI: "Teo-Paris, Félix Alcar Éditeur,
- McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo, Cultrix, 1979, 407 p.
- MARCUSE, Herbert. **Ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro, Zahar, 1967, 238 p.
- MARX, Karl. **O capital; crítica da economia política**, v. 1. São Paulo, Abril Cultural, 1983, 301 p.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã e outros escritos/primeira parte**. Rio de Janeiro, Zahar, 1965, 142 p.
- SARTRE, J. P. **Le diable et le bon dieu**. Paris, Gallimard, 1951, 241 p.
- SCHILLER, F. "Sobre a educação estética do homem", 9ª carta, in **Ar'te**, n.º 9, ano III, 1984, p. 23.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Écrivains et Style**. Paris, Félix Alcar Éditeur 1908, 189 p.
- SKINNER, B.F. **Ciência e comportamento humano**. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1967, 252 p.
- SLATER, Phil. **Origem e significado da Escola de Frankfurt**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978, 221 p.