

Algumas considerações acerca da indústria cultural: suas potencialidades politizadoras e reprodutoras

Marisa Geralda Barbosa *

Resumo: Na literatura especializada sobre os conceitos frankfurtianos, verificamos nos textos de Francisco Rudiger uma releitura do caráter contraditório da indústria cultural e, sobretudo, uma releitura do aparente pessimismo adorniano. Instigados por essa problemática, decidimos trabalhar nesse texto as abordagens acerca da indústria cultural, quanto ao seu potencial reprodutor e mantenedor da sociedade, como também quanto ao seu potencial politizador e emancipatório. Para isso, valemo-nos dos textos de Walter Benjamin, Kracauer, Adorno e Horkheimer, Francisco Rudiger, Marilena Chauí e César Bolaño. Destacamos, entre esses, o texto de Rudiger, que contesta as visões preconceituosas e estereotipadas, muito difundidas no meio acadêmico, segundo as quais Adorno é pessimista e Benjamin é otimista em relação à indústria cultural.

Unitermos: Indústria cultural, Escola de Frankfurt, Theodor Adorno, Walter Benjamin, reprodução social, emancipação.

Abstract: In the specialized literature about the frankfurtians concepts, we verified in Francisco Rudiger's texts a reading over again of the contradictory character of the cultural industry and, above all, a reading over again of the apparent adornian pessimism. We have instigated by this problematic and we have decided to work in this text the abordages concerning the cultural industry, with relation to its reproducer and maintainer potential of the society, as well with relation to its politicizer and emancipator potential. For that, we used texts of Walter Benjamin, Kracauer, Adorno and Horkheimer, Francisco Rudiger, Marilena Chauí and César Bolaño. We have detached, among those, Rudiger's text, that contest the preconceptuous and stereotyped visions, very diffused in the academic middle, according to which Adorno is pessimistic and Benjamin is optimistic in relation to the cultural industry.

Key-words: Cultural industry, School of Frankfurt, Theodor Adorno, Walter Benjamin, social reproduction, emancipation.

* Doutoranda em Sociologia, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, campus de Araraquara/SP.

O estudo da infra-estrutura capitalista, base material da sociedade, origem das riquezas e do desenvolvimento tecnológico, sempre foi a preocupação central de Karl Marx. Infra-estrutura, para Marx, compreende o conjunto das relações sociais de produção e das forças produtivas. Sobre a infra-estrutura, desenvolve-se a chamada superestrutura, que compreende o campo da vida política, espiritual e cultural. O processo de desenvolvimento da infra-estrutura é quem vai dar a intensidade de desenvolvimento da superestrutura, superestrutura esta que evolui bem mais lentamente. Dessa forma, apesar da relação entre infra e superestrutura não ser mecânica, linear, mas, sim, complexa e recíproca, seria impossível compreender os aspectos superestruturais sem antes compreender a base material.

Segundo Marx, é na esfera da superestrutura que se dá o processo de reificação da sociedade, que está estreitamente ligado ao processo de alienação. Reificação e alienação significam a coisificação das relações sociais, processo no qual tudo se transforma em mercadoria e parece ganhar vida autônoma. As contradições da base material, os conflitos entre as relações sociais de produção e as forças produtivas, se reproduzem nas esferas da superestrutura e se fazem notar pelos homens. Nesse sentido, a esfera dos bens culturais, como esfera integrante da superestrutura, é *locus* tanto de reprodução do sistema quanto de possibilidade de conscientização e politização das massas.

De modo geral, os frankfurtianos privilegiaram as pesquisas e estudos acerca da superestrutura (ideologia, cultura etc) ou mesmo sobre outros temas (revolução, movimentos sociais), porém, sob a ótica da superestrutura. No caso da indústria cultural, os frankfurtianos não a inseriam como uma esfera existente *sobre* a sociedade, mas como *integrante*, como uma esfera que *faz parte* da sociedade. Embora o método que os frankfurtianos usavam se fundamentasse no marxismo, eles modificaram alguns de seus pressupostos básicos e combinaram-no com outros métodos. Inspiravam-se no jovem Marx, mais humanista e menos rigidamente determinista, ao contrário daquele marxismo que servia de ideologia para a política da União Soviética. Assim, os frankfurtianos procuraram elucidar o caráter contraditório da conquista racional do mundo, elaboraram uma crítica da massificação da indústria cultural, dos regimes totalitários, combinaram marxismo com análise freudiana para compreender a personalidade do indivíduo no sistema capitalista etc.

Juntamente com Horkheimer, Adorno elaborou o conceito de “indústria cultural”, identificando a exploração comercial e a vulgarização da cultura, como também a ideologia da dominação da natureza pela técnica (que tem como consequência a dominação do próprio homem). Neste texto, procuraremos discorrer a respeito das potencialidades e das contradições da chamada indústria cultural.

A expressão indústria cultural não é sinônimo de meios de comunicação. Tal expressão não se refere às empresas produtoras e nem às técnicas de difusão dos bens culturais. Em essência, significa a transformação da mercadoria em cultura e da cultura em mercadoria, ocorrida em um movimento histórico-universal, que gerou o desenvolvimento do capital monopolista, dos princípios de administração e das novas tecnologias de reprodução (sobretudo, a fotografia e o cinema). Em linhas gerais, a indústria cultural representa a expansão das relações mercantis a todas as instâncias da vida humana. “Horkheimer e Adorno usam o termo indústria cultural para referirem-se, de maneira geral, às indústrias interessadas na produção em massa de bens culturais.” (THOMPSON apud RUDIGER, 1999a, p.18).

Adorno & Horkheimer (1985), em “Dialética do Esclarecimento”, usaram o conceito “indústria cultural”, em lugar de “cultura de massas”, uma vez que esse último pode levar a uma idéia equivocada de uma cultura espontaneamente popular. Já o conceito de indústria cultural significa uma forma de mercantilização da cultura de forma vertical, autoritária, que procura adaptar as mercadorias culturais às massas e as massas a essas mercadorias. Cabe

lembrar também que a categoria “massas” significa a homogeneização das classes sociais; o processo de massificação atinge todas as classes. Dessa forma, por exemplo, tanto indivíduos das classes mais altas quanto das classes mais baixas são seduzidos pela indústria cultural. Com a indústria cultural, essas classes, objetivamente, se mostram distantes, mas, subjetivamente, se apresentam muito próximas.

Os meios de comunicação de massa (veículos da indústria cultural) nos prometem, através da publicidade e da propaganda, colocar a felicidade imediatamente em nossas mãos, por meio da compra de alguma mercadoria: seja ela um CD, um calçado, uma roupa, um comportamento, um carro, uma bebida, um estilo etc. A mídia nos promete e nos oferece essa felicidade em instantes. O público, infantilizado, procura avidamente satisfazer seus desejos. Uma vez que nos tornamos passivos, acríticos, deixamos de distinguir a ficção da realidade, nos infantilizamos e, por isso, nos julgamos incapazes, incompetentes para decidirmos sobre nossas próprias vidas etc. Uma vez que não nos julgamos preparados para pensar, e desejamos ouvir dos especialistas da mídia o que devemos fazer, sentimo-nos intimidados e aceitamos todos os produtos (em formas de publicidade e propaganda) que a mídia nos impõe. Porém, veremos mais adiante que a indústria cultural não possui somente um potencial reprodutor e mantenedor do sistema. Embora saibamos que a ideologia presente na indústria cultural signifique sempre dominação, isso não significa a inexistência de resistências a essa dominação. Uma coisa é dizermos que os indivíduos estão “conformados” com as imposições da indústria cultural, outra coisa é dizermos que eles aceitam tal dominação. Defendemos que a subjetividade do indivíduo jamais será reificada totalmente.

Com as novas técnicas de reprodução das obras de arte, os objetos de arte (sejam eles pertencentes à cultura popular ou à cultura de elite) perderam o sentido de autenticidade, contemplação, testemunho histórico etc. Não só o sentido da obra de arte mudou, como também a relação das massas com essas novas formas de arte. Nas leituras que realizamos sobre a indústria cultural, notamos que as referências realizadas a Walter Benjamin e Kracauer conduzem à idéia de serem esses pensadores otimistas, vislumbrando na massificação da cultura um potencial emancipatório. Ao contrário, as referências feitas a Adorno e Horkheimer, sobretudo a Adorno, indicam o pessimismo de suas análises quanto à indústria cultural, concebendo-a como uma jaula de ferro.

Benjamin, no início de seu texto sobre “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, refere-se à análise prognóstica de Marx, que vislumbra a subversão do sistema capitalista pela classe proletária. Propondo-se estudar as esferas da superestrutura, sobretudo as esferas culturais, Benjamin também faz o seu prognóstico. Apesar das esferas superestruturais evoluírem bem mais lentamente, já na década de 1930, percebia em seu desenvolvimento as possibilidades de rupturas com as formas culturais tradicionais anteriores. Valendo-se do método marxista, observa que as condições que sinalizam uma ruptura com as formas culturais anteriores estão presentes nas condições atuais de produção. Apesar disso, “a dialética dessas condições está bem mais nítida na superestrutura do que na economia.” (BENJAMIN, 1983, p.5). Nesse sentido, Benjamin rompe com as noções tradicionais de arte, que enaltecem valores como poder criativo, genialidade, valor de eternidade e mistério, valores estes que, naquela época, eram a base do projeto fascista.

Citando Paul Valéry, Benjamin (1983) nos revela que a reproduzibilidade das obras de arte existe há muito tempo. O que mudou foram os meios, as técnicas, que modificaram inclusive a própria noção do que é arte e a relação dos indivíduos com a arte. As técnicas de reprodução é que eram, no momento em que Benjamin escrevia, fenômenos novos.

No século XX, as técnicas de reprodução atingiram alto nível de desenvolvimento tecnológico, de modo que as próprias técnicas passaram a se impor como formas originais de arte. Exemplos disso são a fotografia e o cinema.

Anteriormente, as obras de arte estavam a serviço de um ritual (primeiro mágico, depois religioso) e a um grupo seleto de pessoas, uma classe privilegiada. (BENJAMIN, 1983). Com as novas técnicas de reprodução, com a perda da aura, a obra de arte foi reproduzida e difundida entre outras classes sociais, contribuindo para a emancipação da obra de arte de seu papel ritualístico. Com a perda da aura, toda a função da arte fica subvertida.

A imagem em uma pintura, que possui uma unidade e duração, foi substituída pela fotografia, uma realidade fugidia e reproduzida indefinidamente. A estátua de Vênus possuía significados diferentes para os gregos (objeto de culto) e clérigos medievais (ídolo maléfico). Porém, ambos significados possuíam um elemento em comum: gregos e medievais percebiam nessa Vênus o que ela trazia de único, ou seja, sua aura.

Ao definir a aura como “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela esteja”, nós, simplesmente, fizemos a transposição para as categorias do espaço e do tempo da fórmula que designa o valor de culto da obra de arte. Longínquo opõe-se a próximo. O que está essencialmente longe é inatingível. De fato, a qualidade principal de uma imagem que serve para o culto é de ser inatingível. Devido à sua própria natureza, ela está sempre “longínqua, por mais próxima que possa estar”. Pode-se aproximar de sua realidade material, mas sem se alcançar o caráter longínquo que ela conserva, a partir de quando aparece. (BENJAMIN, 1983, p.10)

O que falta na obra de arte reproduzida é “[...] o *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra”. (BENJAMIN, 1983, p.7). “O *hic et nunc* do original constitui aquilo que se chama de sua autenticidade”. (BENJAMIN, 1983, p.7). A perda da autenticidade somada à perda do testemunho histórico significam a chamada “perda da aura”. Com as novas técnicas de reprodução, a obra de arte perde a sua autenticidade, perde aquela característica que lhe conferia ser um acontecimento único, singular, perde sua aura, tornando-se um fenômeno de massas.

O que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Como este próprio testemunho baseia-se naquela duração, na hipótese de reprodução, onde o primeiro elemento (duração) escapa aos homens, o segundo – o testemunho histórico da coisa – fica identicamente abalado. Nada demais certamente, mas o que fica assim abalado é a própria autoridade da coisa. (BENJAMIN, 1983, p.8)

Reproduzem-se, cada vez mais, obras de arte, que foram feitas justamente para serem reproduzidas. Da chapa fotográfica pode-se tirar um grande número de provas; seria absurdo indagar qual delas é a autêntica. Mas, desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de práxis: a política. (BENJAMIN, 1983, p.11)

A função artística da obra de arte (unicidade, testemunho histórico, contemplação, culto etc) passou a ser acessória com as técnicas de reproduzibilidade. Quando a obra de arte, com as novas técnicas de reprodução, sai dos limites das esferas de acesso burguês, de certa forma, se democratiza, pois o acesso se expande. Mas, ao mesmo tempo, a obra de arte se banaliza, perde sua aura, pois sua função passa a ser ideológica e política para a reprodução do sistema.

Para Benjamin, o cinema, ao restringir a aura, permite uma crítica revolucionária das concepções antigas de arte, possibilitando talvez uma crítica revolucionária das relações sociais e, inclusive, da propriedade privada. Porém, Benjamin não é ingênuo como pensam

alguns intelectuais a seu respeito. Sua afirmação não é dogmática; ele apenas vislumbra uma possibilidade. Para ele, a reprodutibilidade técnica abre uma brecha ao liquidar com as formas tradicionais de arte e comunicação restritas a uma elite privilegiada. No entanto, está consciente da força do capitalismo em utilizar as novas técnicas em favor de sua reprodução.

Na medida em que restringe o papel da aura, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a “personalidade do autor”; o culto do astro, que favorece ao capitalismo dos produtores e cuja magia é garantida pela personalidade que, já de há muito, reduziu-se ao encanto corrompido de seu valor de mercadoria. Enquanto o capitalismo conduz o jogo, o único serviço que se deve esperar do cinema em favor da revolução é o fato de ele permitir uma crítica revolucionária das concepções antigas da arte. Não contestamos, entretanto, que, em certos casos particulares, possa ir ainda mais longe e venha a favorecer uma crítica revolucionária das relações sociais, quicá do próprio princípio da propriedade. (BENJAMIN, 1983, p.18).

O cinema, com o ator reduzido a uma mercadoria, com o ator que se transforma em astro e vende sua imagem rendendo lucros ao sistema, reproduz o capitalismo. Porém, o cinema também poderá ser revolucionário, ao contestar as concepções antigas de arte (arte contemplativa, ritualística, restrita à elite etc), contestando as relações sociais e até mesmo a propriedade privada.

Benjamin levantou uma questão muito importante. Ele não se preocupava em saber se o cinema era ou não arte. Seu real interesse era saber até que ponto o cinema interferia no caráter geral da arte.

As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa com relação à arte. Muito retrógrada face a um Picasso, essa massa torna-se bastante progressista diante de um Chaplin, por exemplo. (BENJAMIN, 1983, p.21)

Enquanto a pintura instiga à contemplação, no cinema, o olho não consegue se fixar, já que as imagens são rápidas e sucessivas. “A sucessão de imagens impede qualquer associação no espírito do espectador.” (BENJAMIN, 1983, p.25). No teatro e na pintura, segundo Benjamin, não há uma intervenção da arte na realidade. Há, sim, um distanciamento entre a realidade dada e o que está sendo representado. Já o filme intervém mais diretamente na realidade, uma vez que a câmara penetra na estrutura da própria realidade. Por isso, para Benjamin, o cinema é mais significativo para o homem moderno.

Benjamin pretende assinalar o fim da arte destinada a uma elite. Uma pintura era destinada à apreciação de um pequeno número de pessoas (a seleta classe burguesa) e não à multidão. Com as novas técnicas de reprodução, a base material continua sendo capitalista, porém, a arte passa a se destinar às massas. Não foi só uma mudança quantitativa (aumentou o número de participantes em relação às artes), mas também mudou o modo de participação dessas massas em relação às artes (mudança qualitativa).

Para Benjamin, a obra de arte, através da diversão, penetra nas massas, realizando tanto a função de diversão quanto de crítica social. O público de cinema seria, então, “um examinador que se distrai”. (BENJAMIN, 1983, p.27).

Ao contrário do que pensa Benjamin, para Duhamel, assistir a um filme não requer concentração alguma:

Trata-se de uma diversão de párias, um passatempo para analfabetos, de pessoas miseráveis, aturdidas por seu trabalho e suas preocupações... um espetáculo que não requer nenhum esforço, que não pressupõe nenhuma implicação de idéias, não levanta nenhuma indagação, que não aborda seriamente qualquer problema, não ilumina prisão alguma, não desperta nenhuma luz no fundo dos corações, que não excita qualquer esperança a não ser aquela ridícula, de um dia, virar *star* em Los Angeles. (DUHAMEL apud BENJAMIN, 1983, p.25)

Aquele que se concentra diante de uma obra de arte mergulha dentro dela. No caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa.

Através do seu efeito de choque, o filme corresponde a essa forma de acolhida. Se ele deixa em segundo plano o valor de culto da arte, não é apenas porque transforma cada espectador em aficionado, mas porque a atitude desse aficionado não é produto de nenhum esforço de atenção. O público das salas obscuras é bem um examinador, porém um examinador que se distrai. (BENJAMIN, 1983, p.27)

Benjamin ressaltava os aspectos negativos e positivos da obra de arte com suas novas técnicas de reprodução. O fascismo, através da estetização da política, pode utilizar as massas no culto do líder e na perpetuação do regime de propriedade privada. Por outro lado, com o declínio da aura e com a possibilidade de politização da arte, surge um caminho para a emancipação da sociedade.

Adorno, em seus primeiros textos, destacou o caráter ideológico e reprodutor do sistema cultural. Destacaremos, aqui, a visão negativa de Adorno a respeito da indústria cultural.

Para Adorno (1985), a técnica não deve ser pensada de uma maneira absoluta, mas deve ser relativizada, uma vez que proporciona a produção em série e, conseqüentemente, rompe com a distinção entre o que é arte e o que é o próprio sistema social. O cinema e o rádio não devem ser tomados como obras de arte, pois são apenas negócios a serviço da reprodução capitalista e da coisificação e padronização da cultura.

A indústria cultural liquidou com a obra de arte, destruiu sua capacidade crítica e transformadora. A indústria cultural passou a mediar a relação dos homens com a realidade. Por isso, Adorno discorda da análise benjaminiana que concebe o público como “um examinador que se distrai”.

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra filmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos. E é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. [...] São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.119).

Segundo Adorno, a indústria cultural transforma as atividades de lazer em um prolongamento do trabalho. Os homens recorrem a essas atividades como fuga. Porém, tais atividades os colocam novamente em condições de se submeterem ao processo de trabalho desqualificado e precarizado. A indústria cultural promete ao trabalhador, através de suas atividades de lazer, uma fuga do cotidiano, e lhe oferece, de maneira ilusória, esse mesmo cotidiano como paraíso. Nesse lazer é sempre oferecido ao trabalhador o mesmo, porque o novo é sempre um risco. A diversão é o prolongamento do trabalho. Ela é procurada por quem quer escapar do processo mecanizado das enfadonhas situações de trabalho, que são dominadas por seqüências de operações padronizadas. Porém, essas mesmas seqüências padronizadas estão também nas atividades de lazer. Os ritmos binários dos últimos *hits* são facilmente memorizados, e fornecem a sensação do retorno a uma eterna banalidade. Nos mais “variados” filmes de ação, somos tranqüilizados com a promessa de que o vilão terá um castigo merecido. Tanto nos *hits* quanto nos filmes, a vida parece estar nos dizendo que possui sempre as mesmas tonalidades e que devemos nos habituar a seguir os compassos previamente marcados. Dessa forma, sentimo-nos integrados.

A diversão, nesse sentido, é sempre alienante, conduz à resignação e em nenhum momento nos instiga a refletir o todo. Tal diversão, tal fuga da realidade, para Adorno, é um momento

de catarse, no qual o indivíduo busca se isolar da realidade, alienando-se, para poder continuar mais tarde aceitando com resignação a exploração do sistema capitalista.

Mas a afinidade original entre os negócios e a diversão mostra-se em seu próprio sentido: a apologia da sociedade. Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona, desde o início, a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última idéia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.135)

Uma das funções do cinema seria, então, a de regulador moral das massas, domando seus instintos revolucionários e emancipatórios, incutindo em suas cabeças um padrão de comportamento exibido em seus filmes, no sentido de manter e perpetuar o sistema.

Em um processo de sedução, convencimento e conquista, a indústria cultural vende ao público bens culturais. Mas para agradar ao público, não deve chocá-lo, fazê-lo pensar com informações novas que o perturbem, mas deve devolver-lhe, com nova aparência, o que esse público já conhece. Nesse sentido, a indústria cultural não cria nada de novo. Ela se apropria de elementos da cultura popular e/ou de elite, banaliza-os, e devolve tudo isso ao público como algo novo¹. A indústria cultural não nos pede o que as obras de arte da cultura popular e da cultura de elite nos exigem: pensamento, reflexão, crítica, sensibilidade, perturbação etc.

Francisco Rudiger (1999 a) também faz referência a essa vida sem reflexão do homem moderno, que passa suas horas de lazer exercendo falsas práticas, quer dizer, práticas impostas, coisificadas, que não fazem parte das experiências orgânicas, reais do sujeito. A tais práticas Rudiger denomina “pseudo-atividades”.

Pseudo-atividades são, por exemplo, as competições esportivas de fim de semana a que se dedicam os empregados de escritório, os eventos sociais que os intelectuais teimam em frequentar, os roteiros turísticos que levam os caçadores de pechinchas aos museus de arte nos dias em que o comércio está fechado mas, também, passar todo um dia ouvindo música pelo rádio ou matar o tempo com jogos eletrônicos. Em linhas gerais, pode-se dizer que caem nesse âmbito todas as práticas que, para o sujeito, representam um passatempo, permitem que se ocupe de maneira mais ou menos prazerosa e arbitrária durante o tempo em que não está sendo ocupado com as tarefas que lhe exige a sociedade. (RUDIGER, 1999, p.51)

Para Adorno, a indústria cultural sonega informação e aliena os indivíduos, na medida em que padroniza a sociedade. Veremos adiante, porém, que Adorno, em seus textos posteriores, entende que nem tudo está totalmente reificado. Para ele, o sujeito ainda continua vivo e sua subjetividade jamais se deixará reificar por completo.

Nosso objetivo é abordar a cultura em seus aspectos contraditórios: como esfera da reprodução e da transformação social. Para isso, recorreremos aos textos de Walter Benjamin, Adorno e Horkheimer, Francisco Rudiger, César Bolaño e Siegfried Kracauer. Daremos destaque, no texto de Francisco Rudiger, à sua releitura de Adorno. Rudiger não apresenta Adorno como o pessimista de Frankfurt,² e procura sublinhar, nos textos mais recentes desse frankfurtiano, a perspectiva contraditória em que analisava a indústria cultural.

¹ Por exemplo, a luta dos jovens e do movimento estudantil contra a sociedade de consumo, na década de 1960 e 1970, no Brasil, foi muito bem capitalizada e funcionalizada pelas famosas indústrias da moda. Esse processo culminou na transformação do estilo despojado dos hippies em “hippies de boutique”.

² Umberto Eco (2001), ao estudar e analisar as diferentes posições dos pensadores frankfurtianos sobre a indústria cultural, elaborou uma distinção polêmica entre eles. Segundo Eco, tais pensadores se dividem entre

Com a mudança estrutural da esfera pública, processo pelo qual o espaço público (um espaço restrito à classe burguesa; espaço das decisões políticas, espaço dos alfabetizados, letrados e com acesso à ciência) se democratizou, estendendo-se ao acesso de outras classes sociais, as esferas culturais também foram repensadas. Não faz parte da lógica da razão instrumental a socialização do acesso ao conhecimento e à realidade. A ideologia assume aqui um papel fundamental. Esse momento coincide com um considerável desenvolvimento técnico e com a ciência voltada para a aplicação técnica, ambos frutos da razão instrumental, cuja lógica é a dominação, controle e poder sobre a natureza e sobre a sociedade, transformando a própria ciência em senso comum cientificista. Nesse aspecto, o homem se tornou um escravo de sua própria técnica. Vale observar, no entanto, que esse “homem” não se limita à classe proletária. Uma das importantes contribuições dos frankfurtianos foi revelar que o processo de sujeição aos mecanismos técnicos e à cultura massificada é válido para todas as classes sociais. Assim, essa dominação técnica é anônima e dispersa.

A partir da segunda revolução industrial do século XIX, as artes, antes vinculadas a uma função religiosa, foram submetidas às regras do mercado capitalista e da ideologia da indústria cultural (indústria esta baseada no consumo de “produtos culturais” fabricados em série) (CHAUI, 1994). As obras de arte transformaram-se em mercadorias como tudo o que existe no capitalismo. Sem sua aura, a obra de arte não se democratizou, massificou-se, transformou-se em mercadoria anunciada nas formas propaganda e publicidade.

[...] A esfera pública assume funções de propaganda (para propagar idéias ou conceitos): perde-se em parte o seu caráter publicitário (de tornar público) e o consumo cultural passa a servir à “propaganda econômica e política” (ou à publicidade – comercial – e à propaganda, nos nossos termos). (Bolaño, 2000, p.86)

As obras de arte poderiam democratizar-se com as novas técnicas de reprodutibilidade, com os novos meios de comunicação. Assim, todos teriam acesso a elas. O acesso aos bens culturais (obras de arte e do pensamento) é, em tese, um direito de todos e não um privilégio de alguns. No entanto, com a indústria cultural, a cultura se massificou, se vulgarizou.

Da nossa perspectiva, entendemos que a indústria cultural não é simplesmente dominadora das subjetividades das massas. Segundo Rudiger (1999b):

(...) As posições sobre o problema da arte de massa podiam ser divididas então em dois grupos. Os conservadores culturais condenavam seu aparecimento pela concepção bárbara e dependência às técnicas industriais, que ameaçava os valores culturais dominantes na sociedade. Em contraponto, os intelectuais progressistas tendiam a saudar a nova cultura, especialmente o potencial democrático eu supunha contido em sua base tecnológica. (RUDIGER, 1999b, p.66)

A perda da aura, perda do caráter religioso, mitológico e burguês das obras de arte, o rompimento com a tradição, o desenvolvimento dos meios técnicos de reprodução, enfim, o processo de massificação era, de modo geral, para os frankfurtianos, um processo sem volta.

Kracauer, Benjamin e Bloch não eram otimistas ingênuos. Benjamin ressaltava com pesar a perda da aura, o desencantamento da realidade. Bloch destacava a “artificialidade da técnica e a hediondez da máquina”. (RUDIGER, 1999b, p.71-72).

Para eles, a reprodutibilidade da obra de arte e a massificação da sociedade, em condições de vida cada vez mais tecnificadas, permitem antever o fim da separação entre vida e arte e,

“apocalípticos” (aqueles que criticam a indústria cultural, concebendo-a como instrumento fundamental para o controle e a manutenção da sociedade capitalista) e “integrados” (aqueles que vêem aspectos positivos na indústria cultural, concebendo-a como instrumento fundamental para a manutenção e expansão de todas as sociedades democráticas). Nessa divisão entre apocalípticos e integrados, Eco classifica Adorno como apocalíptico, pessimista.

portanto, uma nova era para a humanidade. Eles entenderam os fenômenos de massa recém-surgidos como expressões de uma cultura deformada pelo poderio econômico, mas também viram neles um potencial de libertação. A cultura de massa que estava se gestando era portadora de bons auspícios, não de desespero. As técnicas estavam criando novas formas de expressão, cujo sentido principal era político.(RUDIGER, 1999b, p.72)

[...] O processo que leva à superação da cultura burguesa tradicional da obra de arte única etc., se carrega inegáveis potencialidades no sentido da democratização da cultura, é essencialmente um processo de constituição de uma cultura e de uma forma de produção cultural especificamente capitalistas, representando, antes de tudo, a vitória mais retumbante do sistema: a extensão da lógica do capital ao campo da cultura e ao conjunto dos modos de vida.(BOLAÑO, 2000, p.117)

Porém, em seu bojo, a massificação também traz elementos revolucionários, capazes inclusive de subverter as próprias estruturas sociais.

As tecnologias [...] levaram à perda dessa aura que cercava as obras de arte. A cultura burguesa tinha um sentido elitista e reacionário: seu declínio tem um significado progressista. Através das novas técnicas, os homens dão um passo adiante em seu processo de libertação da mitologia.(RUDIGER, 1999b, p.73)

Com o fim da estética burguesa, processo gerado com a perda da aura e com as novas técnicas de reprodução, surge uma estética voltada às massas. Na estética burguesa, as massas não se viam. Em obras de arte e de pensamento massificadas, as massas passaram a se ver enquanto massas, enquanto sujeitos da história, enquanto protagonistas. Por isso, segundo Benjamin (1983), as massas valorizam mais um Chaplin do que um Picasso. O cinema de Chaplin pressupõe que é para a massa. Já a pintura é para um público limitado. O cinema só se realiza na exibição, e não na forma de culto. Nesse sentido,

o capitalismo difundiu uma maneira de agir que desintegra as cosmovisões tradicionais tanto quanto seus sucedâneos artísticos e literários, criados pela cultura burguesa. Entretanto, também esses tinham um caráter mistificador, encobriam das massas a verdadeira natureza da sociedade. As tecnologias de reprodução não somente colaboram nesse processo, como permitem a elas preencher o vazio em que foram lançadas, pois “elevam a distração ao nível da cultura”. A cultura burguesa era uma espécie de mito, continha promessas irrealizáveis que, mais tarde, tornaram-se irrealistas. Os lazeres industriais, ao contrário, constituem uma experiência imediata, totalmente legítima, através da qual as massas encontram sua própria maneira de expressão e compensam a perda de sentido imposta pela civilização.(RUDIGER, 1999b, p.79-80)

E ainda:

As categorias da cultura burguesa perderam o sentido em um mundo vazio e mecânico. Os lazeres de massa ajudam as massas a se libertar de sua mitologia. Através deles, a realidade se despe dos seus últimos vestígios. As fantasmagorias contêm, portanto, um sentido progressivo. “O público encontra a si mesmo na externalidade pura; sua própria realidade é revelada nas formidáveis impressões que se sucedem fragmentariamente”. Permitindo pela primeira vez que ele enxergue a si mesmo como massa, descortinam a possibilidade de que esse público tome a condução da vida sob suas mãos, ao invés de servir a um mecanismo embrutecedor e mesquinho, que se conduz de maneira caótica e sem o seu controle. “Quanto maior é o número de pessoas que percebem a si mesmas como massas, mais rápido as massas vão desenvolver seus poderes de maneira produtiva nos domínios cultural e espiritual dignos de seu financiamento.” (RUDIGER, 1999b, p.80-81)

Se a realidade, na arte reproduzida, “[...] fosse ocultada, o público não poderia atacá-la e transformá-la; a sua revelação no divertimento tem um significado moral. Entretanto, este é o caso só quando o divertimento não é um fim em si mesmo.” (KRACAUER, 1989).

Ao contrário da idéia taxativa e preconceituosa a respeito de alguns textos de Adorno, caracterizando-o como “o pessimista de Frankfurt”,³ Rudiger (1999) nos apresenta um outro Adorno, que, em seus textos mais recentes, do final da década de 1960, defende que nem tudo está totalmente reificado. Segundo a leitura de Rudiger, o sujeito para Adorno ainda continua vivo. Esse sujeito não aceita pacificamente tudo o que lhe é imposto pela indústria cultural. Exemplo disso é que, cada vez mais, a indústria cultural tem dificuldades de persuasão; novas campanhas publicitárias são sempre reinventadas. Conforme Adorno nota, “o movimento da indústria cultural, não por acaso, coincide com o da publicidade: a publicidade é o elixir da vida da indústria cultural.” (ADORNO apud RUDIGER, 1999a, p.35). A perspectiva adorniana, segundo Rudiger, é de que a indústria cultural aliena, distrai, manipula, mas, por outro lado, jamais aliena totalmente, pois a subjetividade do indivíduo jamais se deixa reificar por completo. Diante da ideologia veiculada pelos meios de comunicação de massa, diante dos bens culturais produzidos pela indústria cultural e veiculados pela mídia, alguns homens aceitam o “produto” veiculado, outros se conformam e ainda há aqueles que conseguem enxergar sem ilusão a realidade. Dessa forma, o comportamento dos indivíduos frente à indústria cultural não é, de modo algum, absoluto. A atitude do indivíduo é ambígua frente à pressão do sistema para a integração à vida moderna reificada.

O capitalismo avançado é dominado pelas corporações transnacionais e a formação de blocos político-econômicos. Em função disso, não deve ser visto com um regime totalitário: constitui um momento de transição, caracterizado por uma dialética, cuja tendência dominante, vista em termos virtuais, é a dominação totalmente burocrática, mas o curso – de fato – não é linear nem estável, apresentando-se mundialmente como uma “procissão duradoura e ininterrupta de catástrofes, caos e crueldades ao mesmo tempo que abre a possibilidade de uma revolução”⁴. (RUDIGER, 1999, p.40)

Isso tudo nos leva a concluir que o comportamento dos indivíduos não é resultado absoluto da indústria cultural e do que propagam, de modo geral, os meios de comunicação de massa. A técnica não é um autômato. A indústria cultural não se reproduz sozinha. Ela é mediada por sujeitos com relativo grau de autonomia e que procuram se fazer sujeitos diante do processo de reificação.

Enquanto a estrutura social que mais e mais se reveste de feições sistêmicas e mundiais conservar-se antagonística e assim perpetuar as contradições que definem seu modo de ser, todavia deve-se considerar também que há uma possibilidade de mudança. “Dentro do presente estado de coisas, hoje ou amanhã podem surgir situações que, provavelmente venham a ser catastróficas, mas também podem restaurar a possibilidade de uma ação prática hoje obstruída”⁵. (RUDIGER, 1999, p.41)

ADORNO & HORKHEIMER, nas notas à nova edição alemã, datadas de abril de 1969, referentes à obra “Dialética do Esclarecimento”, informam que não foram retocadas nem mesmo as “passagens manifestamente inadequadas” (1985, p.10). Dizem que se efetuassem tais alterações, seria como escrever um outro livro. Concluem essas notas apresentando-nos uma perspectiva de possibilidade de emancipação do indivíduo diante do mundo administrado:

A idéia de que hoje importa mais conservar a liberdade, ampliá-la e desdobrá-la, em vez de acelerar, ainda que indiretamente, a marcha em direção ao mundo administrado, é algo que também exprimimos em nossos escritos ulteriores. (1985, p.10).

A Dialética do Iluminismo, em especial, pode ser vista como uma tentativa de integrar a crítica cultural conservadora em uma teoria social crítica. Dialeticamente, os pensadores

³ A idéia de um Adorno pessimista está presente em ECO (2001).

⁴ ADORNO apud KELLNER, **Critical theory, marxism and modernity**, p.78. Cf. ADORNO, T. **Consignas** [1969]. Buenos Aires: Amorrotu, 1973, p.39.

⁵ ADORNO apud WIGGERSHAUS, **The Frankfurt School**, p.566.

concluíram que, perante o progresso cego e desenfreado das forças produtivas, o conservadorismo pode expressar o seu contrário – a mentalidade revolucionária; e que, atualmente, a postura crítica consiste em tomar partido pelos resíduos de liberdade de consciência restantes e não “acelerar, ainda que indiretamente, a marcha em direção ao mundo administrado.”⁶ (RUDIGER, 1999b, p.67)

O projeto filosófico, político, científico e cultural do Iluminismo não se cumpriu. Horkheimer estudou a influência desse projeto de sociedade na formação da sociedade contemporânea e na formação da ideologia dessa sociedade. O projeto iluminista só será desenvolvido quando a razão for crítica, capaz de desmascarar a ideologia. O mundo foi conquistado racionalmente, porém, a racionalidade científica e técnica conseguiu o efeito de converter o homem em um escravo de sua própria técnica. O “projeto de modernidade”, projeto de tornar o homem, através da razão, livre das autoridades míticas e das opressões do tradicionalismo, não está acabado. O potencial do Iluminismo de libertar a humanidade foi cooptado, pervertido e transformado em um estilo opressivo de vida, privando, progressivamente, o homem de sua liberdade. Para os frankfurtianos, só através da valorização da razão crítica o homem poderá se emancipar das ideologias e das dominações político-econômicas.

As modernas técnicas de comunicação e de reprodução da obra de arte estão aí e vieram para ficar. Aproximamo-nos das concepções que apontam para a possibilidade de, através das técnicas de reprodução e do uso dos meios de comunicação de massa, existirem brechas para a organização e difusão de um campo cultural politizador e emancipatório.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. W. , HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In.: _____. **A Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 113 – 156.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In.: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.4 – 28.
- BOLAÑO, C. Capitalismo monopolista e indústria cultural. In.: _____. **Indústria cultural, informação e capitalismo**. São Paulo: Editora Hucitec, Editora Pólis, 2000, p.71 – 117.
- CHAUÍ, M. O universo das artes. In.: _____. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1994, p.314 – 333.
- ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- KRACAUER, S. Culto do Divertimento. **Presença**. Revista de Política e Cultura. Rio de Janeiro, n.14, novembro, p.100-106, 1989.
- RUDIGER, F. Elementos originários da problemática. In.: _____. **Comunicação e Teoria Crítica da Sociedade**. Adorno e a Escola de Frankfurt. Porto Alegre: Edipucrs, 1999b, p. 57 – 86.
- RUDIGER, F. Premissas da crítica à indústria cultural. In.: _____. **Comunicação e Teoria Crítica da Sociedade**. Adorno e a Escola de Frankfurt. Porto Alegre: Edipucrs, 1999a, p.15 – 55.

⁶ ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.10.