

A ATUALIDADE DA CRÍTICA DE ADORNO À INDÚSTRIA CULTURAL*

Rafael Cordeiro Silva**

RESUMO: O artigo investiga os elementos de atualidade da crítica adorniana à indústria cultural, decorridos 50 anos de sua primeira publicação. Tenta-se mostrar que as idéias de Adorno são, ainda hoje, atuais, pois sua análise desmascara a transformação da arte em mercadoria, cuja função é o mero entretenimento.

ABSTRACT: This paper investigates how up-to-date Adorno's critique on cultural industry is, fifty years after its first publication. Our aim is to show that adornian ideas are actual for our days; his analysis can still unmask the transformation of art into ware, which functions as mere entertainment.

PALAVRAS-CHAVE: Adorno, Indústria Cultural, Dialética do Esclarecimento

KEY WORDS: Adorno, Cultural Industry, Dialectic of Enlightenment

Dialektik der Aufklärung foi escrita em 1944 e publicada em 1947 pela Editora Querido de Amsterdã. Os autores se encontravam nos Estados Unidos e, de imediato, a obra não alcançou reconhecimento, pois foi escrita em alemão. No meio filosófico europeu, as idéias dos seus autores parecem ter tido a mesma repercussão, como atestam, por exemplo, as observações feitas por Abbagnano em sua *História da filosofia*, de 1962: "esta obra pretende ser uma crítica radical

* Versão revista e ampliada de comunicação apresentada no Colóquio Nacional "As luzes da arte", em Belo Horizonte, em 18/09/97. Texto apresentado em 07/11/97, durante a VI Semana de Filosofia do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

** Professor do Departamento de Filosofia da UFU.

da sociedade contemporânea, mas apresenta-se antes como uma recolha desordenada de lugares comuns erigidos em juízos inapeláveis.”¹

Quando de seu relançamento, em 1969, os autores justificaram tal iniciativa alegando que a obra aos poucos alcançara plena difusão. Mais do que isso, afirmavam também a atualidade das teses ali enunciadas. Passados 50 anos desde sua primeira edição, a obra que representou uma guinada no esforço intelectual dos frankfurtianos tem sido caracterizada como porta-voz de um pessimismo generalizado que acompanhou os escritos posteriores tanto de Adorno como de Horkheimer. Na verdade, tem-se denominado o pensamento de ambos como representante típico da “melancolia de esquerda”. Mesmo pessimista, *Dialética do esclarecimento* contém idéias atuais, especialmente a análise crítica sobre a indústria cultural.²

Não se pretende, aqui, contestar a tese amplamente difundida, segundo a qual *Dialética do esclarecimento* juntamente com *Eclipse da razão* representam uma mudança de perspectiva quando comparados ao ensaio programático “Teoria tradicional e teoria crítica”, de Horkheimer, publicado dez anos antes e que fixou as bases da denominada teoria crítica da sociedade. Pretende-se, ao contrário, mostrar que o texto de 1947 pode ser considerado bastante atual, agora, quando se comemoram seus 50 anos de lançamento. Pode-se mesmo falar em “atualidade permanente”, tomando de empréstimo a expressão de Benjamin.

Dialética do esclarecimento é uma leitura filosófica do Iluminismo. Os autores não se propõem realizar uma abordagem histórica desse momento, mas analisar as conseqüências filosóficas que podem ser extraídas desse período. Trata-se, portanto, de uma filosofia da história. A modernidade histórica caracteriza-se, entre outros aspectos, pela constatação de sua superioridade face ao tempo que a precedeu. Surge, nessa época, a tese da *superioridade dos modernos*³, alimentada pelo grande impulso que as ciências da natureza alcançaram. Combinando experiência e observação da natureza, associadas ao trabalho da razão, o homem moderno conseguiu deixar para a posteridade as

¹ Nicola ABBAGNANO. *História da filosofia*, v. XIV, p.236.

² Não é nosso interesse discutir os elementos pessimistas da *Dialética do esclarecimento*, presentes nas considerações dos autores da obra e que foram ressaltados pelos comentadores. Além disso, há também uma posição contrária, de que não haveria uma guinada para o pessimismo nem no pensamento de Adorno nem no de Horkheimer, que é sustentada por outros comentadores destes autores. Por se tratar de assunto polêmico, não caberia dentro dos limites desta apresentação.

³ Cf. Paolo ROSSI. *Os filósofos e as máquinas*, p. 70.

marcas do seu tempo, materializadas não só nos inúmeros artefatos construídos nesta época, mas também na fundamentação das ciências empíricas.

A tese da *superioridade dos modernos* é sustentada, igualmente, pela crença na *história como progresso* contínuo. Graças ao uso da razão, o homem podia continuamente forjar as bases que levariam ao desenvolvimento da espécie humana como um todo, seja no plano instrumental através das conquistas materiais, que assegurariam maior capacidade de adaptação face às coerções da natureza, ou no plano de sua própria emancipação frente às formas de poder estabelecidas e frente aos diversos mitos.

A obra de Adorno e Horkheimer levanta conclusões céticas contra a idéia de história como progresso. Os autores demonstram, no plano filosófico, como o Iluminismo desembocou no projeto de dominação, caracterizado pela prevalência do aspecto instrumental em relação àquilo que deveria ser seu complemento necessário, o aspecto emancipatório do uso da razão. Eles analisam o processo que resultou na transformação da *Vernunft*, ou seja, a razão substantiva e sintética do idealismo kantiano, em *Verstanden*, um tipo de racionalidade meramente compreensiva, ligado à dominação da natureza.

Existem dois aspectos que caracterizam a prevalência da dimensão instrumental da razão. O primeiro deles resulta da associação feita pelos autores entre razão instrumental e o princípio da troca universal. Consiste em reduzir tudo a um equivalente abstrato de troca. Com isto, o qualitativamente diferente é transformado no quantitativamente idêntico. A razão instrumental, por conseguinte, passa por cima do elemento qualitativamente não idêntico, que constitui uma categoria central das análises de Adorno.

O segundo aspecto associa a razão instrumental ao domínio técnico-científico da natureza. Mas significa também o controle da natureza interior do homem que produz a reificação e o controle do mundo social. O fascismo pode ser aduzido como o exemplo histórico de dominação social, inspirado no ideal de domínio da natureza. Martin Jay, baseado nas observações de Adorno e Horkheimer, afirma que o fascismo pode ser entendido como "o retorno do passado mítico reprimido do homem e (...) a vingança da natureza dominada, que empregava muitos dos instrumentos desenvolvidos pela razão instrumental no exercício dessa dominação".⁴

A concepção de progresso do Iluminismo resulta, portanto, no seu oposto, na barbárie brutal e estilizada, graças ao emprego das modernas técnicas de controle. Nisto consiste precisamente a dialética do Iluminismo: o esclarecimento, ao mesmo tempo que permitiu ao homem libertar-se dos grilhões que o acorrentavam, traz consigo a sua própria antinomia, ao tornar o homem

⁴ Martin JAY. *As idéias de Adorno*, p.37.

escravo da reificação, ao transformá-lo de sujeito da dominação em objeto desta própria dominação. Este é o eixo central da reflexão contida em *Dialektik der Aufklärung*.

Os autores dedicam um dos capítulos da obra ao exame das conseqüências da dialética do Iluminismo no plano da cultura. Trata-se da seção "A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas", de autoria de Adorno. Não obstante Horkheimer apresentar uma crítica da cultura, suas análises se efetuam sempre no sentido de contrapor o discurso - filosófico ou social - à realidade histórica, com a intenção de mostrar que o ideário cultural burguês fora, quase sempre, construído em oposição à existência material dos homens, servindo, portanto, como instrumento de dominação e legitimação do *status quo*.⁵ Além disso, falta a Horkheimer uma teoria estética, tal como pode ser encontrada nos escritos de Adorno.

A *Dialética do esclarecimento* emprega pela primeira vez o conceito de indústria cultural, cuja utilização posterior se torna amplamente difundida em círculos externos à Teoria Crítica de Frankfurt. As análises contidas na seção sobre a indústria cultural funcionam, por um lado, como uma espécie de síntese das reflexões que Adorno desenvolvera anteriormente em vários artigos⁶ e, por outro, preparam o caminho para as reflexões posteriores contidas em *Dialética negativa* e *Teoria estética*.

A indústria cultural representa a etapa mais acabada da autodestruição do esclarecimento. Ela é também o complemento necessário da racionalidade instrumental que garante e perpetua o pleno funcionamento da sociedade administrada. Se a indústria cultural é a outra face do esclarecimento, isto significa dizer que ela encobre algo, precisamente o fato de que "o indivíduo se vê completamente anulado em face dos poderes econômicos."⁷

Os produtos da indústria cultural não podem ser considerados arte. Ao afirmar isto, Adorno tem em mente, por oposição, o fato de que a obra autêntica e autônoma, característica da cultura burguesa, continha um valor de verdade que transcendia as precárias condições da existência material dos homens. Ao falar de um mundo distante e irrealizável no plano da ordem material, a obra de

⁵ Cf., por exemplo, os ensaios "Autoridade e família" de 1936 e "A filosofia como crítica da cultura" de 1958 que comprovam a afirmação feita acima.

⁶ Como exemplo, podem ser citados "Sobre a situação social da música" (1932), "Sobre jazz" (1936), "O fetichismo na música e a regressão da audição" (1938) e "Sobre música popular" (1941), dentre outros.

⁷ T. W. ADORNO e M. HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, p.14.

arte burguesa protestava contra a ordem vigente.⁸ O protesto evidencia-se como “promessa de felicidade”, pois aquilo que era negado no âmbito das relações sócio-econômicas era afirmado no contexto da obra e prometido como possibilidade para o futuro. A obra autônoma era o que havia de diferente e esta característica fazia com que ela se tornasse, para utilizar uma expressão de Marcuse, a “transcendência consciente da existência alienada.”⁹ A incompatibilidade com a existência real atesta, portanto, a veracidade da obra.

A obra de arte burguesa autônoma, em específico a música, teve sempre a consciência de que não era acessível às massas. Mas nem por isto ela sacrificou sua pretensão em favor de uma audição facilitada. O seu valor de verdade mostrava-se, por isso, preservado na sua inacessibilidade e ao mesmo tempo na sua resistência à falsa universalidade da integração. Desta forma, a música séria denunciava indiretamente a falsidade da organização social dos homens. As massas, por sua vez, estavam mais afeitas à arte de entretenimento que lhes servia como passatempo. Assim, depois de Mozart, arte séria e arte leve persistiram como dois aspectos irreconciliáveis da música. Hoje, a reconciliação forçada destas duas esferas, no artifício do entretenimento, coincide com um dos objetivos da indústria cultural, resultando na banalização da obra. Portanto, aquilo que significou a arte para os burgueses do século XIX não encontra um correlato na indústria cultural. Daí, a afirmação de Adorno de que não se pode considerar arte os produtos da indústria cultural. Conforme as palavras do autor,

“A arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas. A arte leve acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela é a má consciência social da arte séria. O que esta - em virtude de seus pressupostos sociais - perdeu em termos de verdade confere àquela a aparência de um direito objetivo. Essa divisão é ela própria a verdade: ela exprime pelo menos a negatividade da cultura formada pela adição das duas esferas. A pior maneira de reconciliar esta

⁸ O argumento aqui enunciado pertence a Marcuse. Este, em “O caráter afirmativo da cultura” (1937), esboça a característica fundamental da arte burguesa: ela é ao mesmo tempo alienação e protesto. Adorno parte de uma linha temática similar, preservando apenas a dimensão de protesto da obra de arte burguesa. O caráter alienante refere-se apenas à avaliação da indústria cultural, como será exposto a seguir.

⁹ Cf. *A ideologia da sociedade industrial*, p.72.

antítese é absorver a arte leve na arte séria ou vice-versa. Mas é isto o que tenta a indústria cultural.”¹⁰

Aqueles que consideram o argumento de Adorno excessivamente radical, talvez possam objetar que o entretenimento, tomado em si mesmo, possui hoje o mesmo objetivo de outrora: proporcionar o prazer dos sentidos. Ao se conceder aos defensores da “ingenuidade dos meios” e da causa otimista da cultura que é forte o teor das considerações de Adorno, não há, porém, como objetar que o entretenimento assume, hoje, uma *função social* diferente. Enquanto no capitalismo liberal ele esteve voltado para preencher o “vazio” que a música séria deixara para as massas, através da ingenuidade temática, no capitalismo avançado, “a diversão é o prolongamento do trabalho.”¹¹ A repetição do trabalho mecânico da fábrica e do escritório é “aliviada” pela repetição da cultura mecanizada e totalitária à qual o trabalhador é submetido durante o seu ócio. Não seria casual identificar, no hábito hodierno de freqüentar boates e casas de dança nos fins de semanas, o imbricamento de diversão e trabalho. O mesmo barulho a que são submetidos os trabalhadores durante sua jornada semanal nas frentes de produção, é repetido, no interior das casas de diversão, pelo som estridente. O aspecto da diversão assemelha-se à repetição das condições de trabalho: mais do que dançarem motivados pelo alto volume do som e pelas luzes estonteantes, as pessoas parecem insetos que ficam zigzagueando em torno de uma lâmpada. O caso oposto de funcionários que trabalham em escritórios, cujas tarefas são, em igual medida, também repetitivas, encontra apoio na mesma máxima da sociedade administrada que faz do “lazer cultural” o complemento indispensável da produção.

O prazer dos sentidos transforma-se, então, segundo Adorno, em sadomasoquismo, ou seja, o prazer no sofrimento inerente ao ato de se identificar culturalmente com a instância social opressora. A indústria cultural proporciona, portanto, a diversão indistintamente a todos, como uma espécie de terapia forçada da resignação diante do poder avassalador da sociedade administrada. “A diversão favorece a resignação que nela quer se esquecer.”¹²

Adorno tem claro que entre a obra autêntica e o apreciador interpõe-se uma relação que requer “atenção, concentração, esforço e compreensão.”¹³ Por

¹⁰ T. W. ADORNO e M. HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, p. 127.

¹¹ *Ibidem*, p.128.

¹² *Ibidem*, p.133.

¹³ T. W. ADORNO. *Intervenciones*, p.67.

sua vez, os produtos da indústria cultural dispensam qualquer um destes aspectos. Tudo está desde já preparado para que o consumidor não precise utilizar suas faculdades mentais. Tudo é previsível: a maneira como o filme terminará, como uma determinada canção de sucesso desenvolverá o seu tema, como podemos decidir espontaneamente o fim de um episódio transmitido pela televisão. Conforme Adorno, “quanto mais firmes se tornam as posições da indústria cultural, mais sumariamente ela pode proceder com as necessidades dos consumidores, produzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as...”¹⁴

Desta forma, o autor coloca-se contra a tese de Benjamin, segundo a qual entretenimento e esclarecimento podem se combinar de maneira não problemática nas manifestações artísticas reproduzidas tecnicamente. Segundo Benjamin, a diversão proporcionada pelo cinema pode ser associada à atividade de esclarecimento, que juntos levam ao que ele denomina “politização da arte”. Esta, por fim, tem a função de colocar em xeque os valores que visam perpetuar o *status quo* e as relações de dominação.

Adorno, em contrapartida, sempre se mostrou cético quanto à possibilidade de combinação perfeita entre diversão e esclarecimento. Ao dissociar este par conceitual, pôde mostrar que a indústria cultural responde apenas pela função de entretenimento, o que acaba por comprometer qualquer pretensão esclarecedora. Segundo o autor, “o espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação... Toda ligação lógica que pressupunha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada.”¹⁵ A função essencial do divertimento é tornar as pessoas mais idiotas e infantis e com isso perpetuar a ordem baseada no cálculo e no rendimento. Divertindo-se, depois de uma jornada estafante, o trabalhador está novamente apto a reproduzir o capital no dia seguinte. A quantidade de diversão escamoteia a qualidade da reificação. Não por acaso, Adorno vai buscar nos desenhos animados o exemplo da barbárie transformada em entretenimento. O espectador deleita-se com os personagens sendo espancados em variadas situações¹⁶. Assim, ele se acostuma com a violência sutil e camuflada que lhe é imposta no seu dia-a-dia. A indústria cultural é, portanto, ideologia, ou seja, a apologia de que o dia seguinte será sempre igual ao dia de ontem.

A indústria cultural leva a arte para a esfera do consumo. Como ocorre este processo? Adorno explicita-o a partir do enfoque centrado na lógica da

¹⁴ T.W. ADORNO e M. HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, p. 135.

¹⁵ *Ibidem* p. 128.

¹⁶ Cf. *Dialética do esclarecimento*, p. 129-30.

produção e da recepção, especialmente da música, e mostra que a principal característica que distingue música séria e música popular é a standardização peculiar a esta última:

“A técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. Isso, porém, não deve ser atribuído a nenhuma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia atual.”¹⁷

Trata-se de uma espécie de padronização auditiva que cumpre a dupla função: por parte do ouvinte, propicia o *reconhecimento* automático de uma fórmula com a qual ele se identifica sem o esforço de qualquer mediação; por parte da produção e distribuição assegura o caráter mercantil de uma audição facilitada.

O interesse de Adorno pela música não se deve apenas ao fato de sua formação artística sólida, mas por acreditar também que esta, juntamente com a filosofia, apresenta-se como instância crítico-cognitiva. “A arte responsável orienta-se por critérios que se aproximam muito dos do conhecimento: o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso.”¹⁸

A audição consciente requer por parte do ouvinte não apenas concentração. Este comporta-se diante da música como alguém capaz de definir sua escuta, tomando como referência a compreensão e o conhecimento da obra. O ouvinte sério tem, portanto, a capacidade de decidir se gosta ou não da obra. Em resumo, a noção de gosto pressupõe um *sujeito autônomo* capaz de *conhecer* a obra, que se traduz pelo esforço de compreensão. De maneira diferente, com a música de massa, as categorias de gosto e conhecimento perdem sua validade. O termo *reconhecimento* é mais apropriado para definir a relação do ouvinte com a peça musical, pois Adorno sustenta que se trata de uma reação condicionada em que ocorre a identificação com o produto pela sua similaridade com o que já lhe foi anteriormente oferecido pela indústria cultural. A música de massa é típica do ouvinte desmemoriado. Este é apenas capaz de reconhecer a canção de sucesso ou mesmo pequenos trechos dela, devido à frequência com que é veiculada pelos meios de comunicação de massa. O comportamento do ouvinte desmemoriado é em si mesmo regressivo. Adorno o define da seguinte maneira: os ouvintes...

¹⁷ T.W. ADORNO e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, p.114.

¹⁸ *Idem*, O fetichismo na música e a regressão da audição, p.165.

“flutuam entre o amplo esquecimento e o repentino reconhecimento que logo desaparece de novo no esquecimento. Ouvem de maneira atomística e dissociam o que ouviram, porém desenvolvem, precisamente na dissociação certas capacidades que são mais compreensíveis em termos de futebol e automobilismo do que com os conceitos da estética tradicional.”¹⁹

A estandardização significa não apenas a padronização da forma; é também a padronização dos detalhes. Este segundo aspecto leva o ouvinte a se deter na parte e a melhor reconhecê-la, perdendo de vista o todo da obra musical. Os detalhes ocupam uma posição estratégica na estrutura geral da música de massa e normalmente são apresentados sob uma “fachada de efeitos individuais”.²⁰ Com isto, não se pode falar em termos de totalidade da música popular, tal como na música séria em que o todo e as partes estão em permanente relação dialética. Conforme Adorno, na música erudita, “cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical.”²¹

A estandardização da forma significa a estandardização estrutural. Essa é alcançada pela incessante repetição que visa promover um determinado *hit*, fazendo dele um sucesso. A repetição leva ao reconhecimento e este à aceitação da música estandardizada. Na medida em que um *hit* fabricado com sucesso se desgasta, a indústria cultural lança uma série de outras canções com a mesma estrutura básica, “imitando aquela que obtivera êxito.”²² Assim, fecha-se o círculo e a música popular impõe seus próprios hábitos aos ouvintes. Se a música popular não requer nenhum esforço de compreensão por parte do ouvinte, isto significa que ela cumpre basicamente as funções que dela o sistema exige: a coesão social.

“A composição escuta pelo ouvinte. Esse é o modo de a música popular despojar o ouvinte de sua espontaneidade e promover reflexos condicionados. Ela não somente dispensa o esforço do ouvinte para seguir o fluxo musical concreto, como lhe dá, de fato,

¹⁹ T. W. ADORNO. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p.180.

²⁰ T. W. ADORNO. “Sobre música popular”, p. 117.

²¹ *Ibidem*, p.117.

²² T. W. ADORNO. “Sobre música popular”, p.121.

modelos sob os quais qualquer coisa concreta ainda remanescente pode ser subsumida. A construção esquemática dita o modo de como ele deve ouvir, enquanto torna, ao mesmo tempo, qualquer esforço no escutar desnecessário. A música popular é pré-digerida...²³

Quando Adorno publica os ensaios “Sobre música popular” e “O fetichismo na música e a regressão da audição”, suas observações pretendem ser, ao mesmo tempo, um diagnóstico da situação musical que o autor encontrara nos Estados Unidos e uma análise crítica do crescente processo de liquidação tanto da cultura, pela sua transformação em mercadoria, como do sujeito autônomo burguês, sem que houvesse sua substituição por algum outro correlato genuinamente proletário. As constatações do autor, que pareceram radicais naquela época, acabaram por se constituir em uma espécie de antevisão do processo crescente de reificação do sujeito pelo viés da cultura. O que se nos apresenta hoje, preponderantemente, como bem cultural, não passa de mercadoria destinada ao entretenimento. Este processo, mais recente nos países em desenvolvimento, consolidara-se nos Estados Unidos já nas primeiras décadas do século XX. No mundo administrado, a cultura como entretenimento é tão imprescindível para todos, quanto o telefone celular o é, hoje, para o homem de negócios.

O entretenimento torna-se o imperativo de uma ordem econômica fundada na reprodução do lucro. Como o sistema deixa muito pouco espaço para a formação crítica do indivíduo, resta-lhe unicamente a opção do relaxamento proporcionado pela música de massa. Sob este aspecto, produção e consumo andam juntas e os produtores da diversão comercializada podem, tal como Pilatos, se eximir de qualquer culpa que a eles possa ser imputada: apenas dão às massas o que elas realmente querem. A indústria cultural transforma as obras em mercadorias e os ouvintes em escravos dóceis. Estes “comportam-se como crianças. Exigem sempre de novo, com malícia e pertinácia, o mesmo alimento que uma vez lhes foi oferecido.”²⁴

Para desvendar a lógica que rege a transformação da cultura em mercadoria, processo característico do capitalismo hodierno, Adorno recorre a categorias do pensamento de Marx. Na época burguesa, os bens culturais tinham um valor de uso; entre a obra e o apreciador havia uma relação de proximidade, de imediatez. Transformados em produtos que só valem enquanto podem

²³ *Ibidem*, p.121.

²⁴ T. W. ADORNO. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p.184.

ser trocados, desaparece aquela aparência imediata. Os consumidores contemporâneos da cultura não percebem o caráter mercantil das obras; ao contrário, comportam-se como adoradores dos produtos da indústria cultural, construindo com a obra uma falsa relação de encantamento, que pode ser descrita muito mais em termos fetichistas: ficam hipnotizados pelo produto que, graças ao trabalho de propaganda, reata o vínculo de proximidade e imedaticidade da arte banalizada com o apreciador. Ou seja, a indústria cultural não dispensa esforços para fazer com que seus produtos tenham um ar de bens indispensáveis, complemento necessário e inseparável do homem moderno.

A barbárie promovida pela indústria cultural não tem limites: atinge até mesmo a música séria. Hoje, é muito comum encontrarmos, nas lojas especializadas em discos, produtos do tipo “os mais belos clássicos do mundo”. São compilações que, geralmente, apresentam determinados movimentos de uma obra erudita, que soam de maneira mais “agradável” aos ouvidos. Segundo Adorno, trata-se de uma mutilação sem precedentes da obra, pois ao retirar-se dela partes degustáveis perde-se de vista a sua totalidade. Em outros casos, a indústria cultural sempre utiliza a música clássica como pano de fundo para vender carros, sabonetes, biscoitos, etc. A intenção de se vender o produto acarreta conseqüências danosas para o ouvinte. Este sempre tenderá a permanecer na infantilidade da audição e, além de ser uma vítima potencial do anúncio, tenderá sempre a associar o produto à música que o acompanha. Em termos musicais, isto representaria mais um passo na incapacidade de audição consciente: ao chegar na loja de discos, o ouvinte regressivo certamente dirá: “eu gostaria de comprar aquele disco que tem a música do sabonete X”.

A indústria cultural fecha o cerco de tal forma que se torna impossível reagir. Quem ainda prefira a audição atenta de Bach, Mozart ou Beethoven aos produtos da moda será taxado como um defensor caduco da cultura, bem abaixo dos colecionadores de borboletas. Ou então, se algum garoto disser que prefere estudar piano erudito ao invés de jogar futebol ou andar de patins, será visto provavelmente como esquisito, com algum tipo de problema psicológico. Daí a expressão pessimista de Adorno: a única forma de resistir é a resignação.

A crítica à indústria cultural não se restringe apenas à música. Embora esta ocupe lugar privilegiado, Adorno dedica-se também a tecer considerações sobre o cinema, a astrologia, o rádio e a televisão. Tomados em conjunto, tais formas constituem a ideologia preponderante de nosso tempo.

Segundo Adorno, a televisão capta e deforma a consciência do público, tal como o cinema e o rádio. Contribui, assim, para divulgar ideologias. Sob este aspecto, ela é mais uma forma de gratificação do conformismo que faz com que os homens suportem a dura vida do dia-a-dia. Na medida em que a rotina diária torna opaca a vida dos homens, cabe à televisão conferir-lhe certo “brilho”, sem

apresentar, no entanto, algo que seja distinto, pois o distinto está de antemão proibido. A programação das emissoras visa canalizar a reação do público, apresentando estereótipos que induzem as pessoas a simplificações de imagens de mundo. Desta forma, o telespectador é bombardeado com um infindável número de caracteres estereotipados que apresentam o mundo e as relações como algo quase natural. Conforme Adorno,

“isto se coaduna com a suspeita amplamente partilhada, embora difícil de ser confirmada por dados exatos, de que a maioria dos espetáculos de televisão objetiva hoje produzir, ou pelo menos, reproduzir, a fatuidade, a passividade intelectual e a ingenuidade que parecem ajustar-se aos credos totalitários, ainda que a explícita mensagem de superfície dos espetáculos seja anti-totalitária.”²⁵

Adorno adverte também para o aspecto social inerente ao ato de assistir televisão. O aparato técnico (o televisor) acaba se tornando responsável por um processo de pseudo-socialização. Diante da tela todos se reúnem, porém nada de espiritual se produz. As pessoas não passam de massa amorfa. A programação exibida prende as pessoas de tal forma, que não seria um equívoco a analogia de que se trata de um círculo de surdos-mudos socializados por intermédio do aparelho receptor. Este comportamento, tornado uma mania obsessiva, é em si mesmo um ato regressivo. A crítica adorniana à televisão está muito próxima da crítica à música popular. Pode-se resumir-la com as próprias palavras do autor:

“Compreendo a ‘televisão como ideologia’ (...) ou seja, a tentativa de inculcar nas pessoas uma falsa consciência e um ocultamento da realidade, além de (...) procurar-se impor às pessoas um conjunto de valores como se fossem dogmaticamente positivos... Além disto, (...) existe um caráter ideológico-formal da televisão, ou seja, desenvolve-se uma espécie de vício televisivo em que por fim a televisão converte-se pela sua simples existência no único conteúdo da consciência, desviando as pessoas por meio da fatura de sua oferta daquilo que deveria se constituir propriamente seu objeto e sua prioridade.”²⁶

²⁵ T. W. ADORNO. “A televisão e os padrões da cultura de massa”, p.552.

²⁶ *Idem*, “Televisão e formação”, p.80.

O alcance das idéias adornianas pode ser considerado atual. Embora se possa reconhecer que vários dos argumentos desenvolvidos pelo autor sejam vulneráveis à crítica, continuam, em suas linhas gerais, sendo válidos. Com muita propriedade, Martin Jay observou que as acusações dirigidas ao jazz foram feitas sem que Adorno soubesse distinguir entre aquele tipo musical produzido em função do mercado e uma outra variedade menos conhecida, enraizada na cultura negra.²⁷ Contudo, se tomamos a avaliação de Adorno a partir do conceito central de cultura de massa como *entretenimento e mercadoria*, percebe-se que o autor pôs a descoberto a lógica que levou inexoravelmente a transformação da arte autêntica em indústria cultural. Esta só pode ser entendida como um mecanismo de socialização e integração do sujeito à ordem vigente. Tanto é assim que as manifestações culturais surgidas a partir dos anos 60, mesmo aquelas que continham um aparente conteúdo de protesto, só foram permitidas porque não mais ameaçavam o sistema. Ao contrário, constituíam-se em mais uma investida com vista à manipulação da consciência das massas pela indústria cultural. O mesmo, pode-se dizer, ocorre com o *rap* nos anos 80 e 90. Ainda que fosse alguma forma de expressão de minorias marginalizadas, é, mais do que isto, o sinal da identificação totalizante, pois entre o músico e o ouvinte norte americano desta moda musical e o músico e o ouvinte de um país do Terceiro Mundo não se encontra qualquer nível de diferenciação significativa. Todos se integram segundo o mesmo padrão permitido e imposto.

A cultura de massa como entretenimento e mercadoria coincide com a liquidação do sujeito autônomo na sociedade capitalista, cujas conseqüências foram expressas no ensaio "A televisão e os padrões da cultura de massa", de 1954.

"A indústria cultural se apropriou do conceito psicanalítico da personalidade formada de muitas camadas e utiliza-o para apanhar o consumidor no laço tão completamente quanto possível e colocá-lo psico-dinamicamente a serviço dos efeitos premeditados. Põe-se em prática uma divisão precisa entre satisfações permitidas, satisfações proibidas e a recorrência das satisfações proibidas numa forma um tanto modificada e defletida."²⁸

Como se pôde notar, a crítica à indústria cultural não aparece exclusivamente na *Dialética do esclarecimento*. Desde 1938, com o ensaio "O

²⁷ Cf. *L'imagination dialectique*, p.219.

²⁸ Cf. p.553.

fetichismo na música e a regressão da audição”, este tema ocupa um espaço importante dentro dos escritos de Adorno. Cronologicamente, coincide quase que por inteiro com a permanência do autor nos Estados Unidos, ocasião em que teve contato direto com a indústria cultural e a democracia de massas norte americana. Para Adorno, que havia sido educado dentro da tradição humanística européia e tivera contato com a música séria desde a mais tenra idade, a transformação da cultura em mercadoria, com a prevalência do valor de troca sobre o valor de uso, constituía uma afronta à própria concepção de arte. O que pareceu bastante estranho a Adorno foi o fato de, em 1936, Benjamin ter produzido um ensaio em que via de modo otimista a associação de arte e técnica, através do cinema. Este poderia se converter em arte de massa, cumprindo ao mesmo tempo a função de esclarecimento. As relações intelectuais entre Adorno e Benjamin, como demonstrou Susan Buck-Morss,²⁹ exerceram um grande peso na produção conceitual de Adorno. Mas, se se concebe otimista a análise benjaminiana expressa em “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, tem-se a impressão que Adorno representa o pólo oposto, marcadamente pessimista. No entanto, a questão não pode ser reduzida à simples constatação maniqueísta de otimismo ou pessimismo em relação a estes autores. O contexto social que orienta as reflexões adornianas é muito diferente daquele que norteou as análises de Benjamin.³⁰ Com efeito, nos Estados Unidos, Adorno teve a possibilidade de entrar em contato com um processo de massificação da cultura que algumas décadas depois estender-se-ia também a todos os países. Desta forma, o que inicialmente soa como pessimismo, torna-se a análise aguda e consciente de um processo característico da sociedade administrada. Nisso reside a atualidade do pensamento de Adorno, que, em *Dialética do esclarecimento*, recebeu pela primeira vez a denominação de indústria cultural. Hoje, através da internacionalização do capital, este mesmo processo pode ser percebido sob o nome de globalização. Ambos se equívalem no que diz respeito à tendência à integração, seja econômica ou cultural.

Em termos gerais, a atualidade da *Dialética do esclarecimento* pode ser notada, enquanto crítica da sociedade, como um sistema total, cuja cultura de massa desempenha um papel determinante. Mesmo que se conceba as

²⁹ Cf. *Origen de la dialéctica negativa*.

³⁰ É importante ressaltar, também, que as divergências entre Adorno e Benjamin podem ser buscadas na relação teórica que mantiveram com Brecht. Enquanto Benjamin partilhava da perspectiva otimista, quanto aos efeitos que a arte de vanguarda poderia produzir no proletariado – numa clara aproximação com o dramaturgo alemão –, Adorno, em contrapartida, não via qualquer possibilidade de uma arte proletária esclarecedora, associada à técnica ou ao efeito de choque.

idéias do autor como um grito desesperado, característico do conservadorismo dos mandarins germânicos em defesa da alta cultura, vale também o ponto de vista segundo o qual a teoria crítica da sociedade pode ser comparada a “mensagens numa garrafa” atirada ao mar e cujo destino é ignorado. Passados 50 anos, nós que recolhemos a garrafa, podemos perceber que o conteúdo dessas mensagens é atual, à medida que aquele sistema total que Adorno denunciava coincide com as atuais tendências à integração econômica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição in: BENJAMIN, W. et alli. *Textos Escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 165-191. (Col. Os Pensadores)

_____. A indústria cultural in: COHN, G. (org.) *Theodor Adorno: sociologia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994, p.92-99.

_____. *Intervenciones: nueve modelos de crítica*. Trad. Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.

_____. Mensagens numa garrafa in: ZIZEK, S. (org.) *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. Mode intemporelle: a propos du jazz in: ADORNO, T. W. *Prismes*. Paris: Payot, 1986, p.102-114.

_____. Sobre música popular in: COHN, G. (org.) *Theodor Adorno: sociologia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994, p.115-146.

_____. Televisão e formação in: ADORNO, T. W. *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p.75-95.

_____. A televisão e os padrões da cultura de massa in: ROSENBERG, B. e WHITE, D. M. (org.) *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 546-562.

ADORNO, T.W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução in BENJAMIN, W. et alli. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 3-28. (Col. Os Pensadores)

BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa*. Trad. Nora R. Maskivker. Cidade do México: Siglo XXI, 1981.

JAY, M. *As idéias de Adorno*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.

_____. *L'imagination dialectique*. Trad. E. E. Moreno e A. Spiquel. Paris: Payot, 1977.

JAMESON, F. *O marxismo tardio: Adorno e a persistência da dialética*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Fundação Editora da UNESP; Editora Boitempo, 1997.

MARCUSE, H. O caráter afirmativo da cultura in MARCUSE, H. *Cultura e sociedade I*. Trad. Wolfgang Leo Maar e outros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p.89-136.

_____. *A ideologia da sociedade industrial*. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

ORTIZ, R. A Escola de Frankfurt e a questão da cultura in: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: ANPOCS, n.º 1, v. 1, jun. 1986, p.43-65.

ROSSI, P. *Os filósofos e as máquinas*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.