

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Augusto César Afonso Ferreira

TELEVISÃO E INDÚSTRIA CULTURAL:
A Perspectiva crítica de Theodor Adorno

Belo Horizonte

2024

Augusto César Afonso Ferreira

**TELEVISÃO E INDÚSTRIA CULTURAL:
a perspectiva crítica de Theodor Adorno**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Verlaine Freitas.

Belo Horizonte
2024

100 Ferreira, Augusto César Afonso.
F383t Televisão e indústria cultural [manuscrito] :a perspectiva
2024 crítica de Theodor Adorno / Augusto César Afonso Ferreira.
- 2024.
109 f.
Orientador: Verlaine Freitas.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1.Filosofia – Teses. 2. Adorno, Theodor W., 1893-1969.
3. Indústria cultural - Teses. 4. Televisão - Teses. 5. Cultura de massa - Teses. I.Freitas, Verlaine. II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
III.Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
**TELEVISÃO E INDÚSTRIA CULTURAL: A PERSPECTIVA CRÍTICA DE
THEODOR ADORNO**

AUGUSTO CÉSAR AFONSO FERREIRA

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

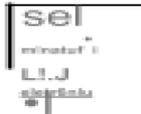
Aprovada em 10 de maio de 2024, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Verlaine Freitas - Orientador (UFMG) Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte (UFMG)
Prof. Bruno Pucci (UNIMEP)

Belo Horizonte, 10 de maio de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Verlaine Freitas, Professor do Magistério Superior**, em 13/05/2024, às 10:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, Professor do Magistério Superior**, em 13/05/2024, às 11:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bruno Pucci, Usuário Externo**, em 15/05/2024, às 11:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador externo.P.b.P-lacao=documento conferir&id orgao acesso externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador externo.P.b.P-lacao=documento%20conferir&id%20orgao%20externo=0), informando o código verificador **3223690** e o código CRC **710DO376**.

Referência: Processo n2 23072.225168/2024-63
3223690

SEI n2

AGRADECIMENTOS

A conclusão desta dissertação de mestrado representa um marco significativo em minha jornada acadêmica, e é com gratidão que reconheço aqueles que tornaram este feito possível. Primeiramente, desejo agradecer ao meu orientador, Verlaine Freitas, por seus valiosos apontamentos, dedicação, paciência, incentivo e por proporcionar aulas que foram verdadeiramente inspiradoras. Essas contribuições não apenas enriqueceram minha pesquisa, mas também desempenharam um papel fundamental em meu desenvolvimento profissional.

Um agradecimento à CAPES, pelo financiamento concedido durante parte da pesquisa.

Aos professores Simeão Sass, Rodrigo Duarte e Eduardo Soares, minha gratidão por compartilharem seu conhecimento e por me incentivarem a perseguir a excelência acadêmica. Cada um de vocês, de maneira única, contribuiu para meu crescimento intelectual.

Não posso deixar de expressar minha gratidão ao meu pai e meus irmãos, Emmanuelle, Jordana, Luiz e Milena pela motivação decisiva. Um reconhecimento especial merece ser dirigido à minha mãe, seu amor incondicional e esforço incansável em me proporcionar a melhor educação possível foram indispensáveis para me tornar quem eu sou hoje.

À minha sobrinha Maria Luiza, cuja chegada encheu nossa família de união e alegria.

Aos meus amigos Nara, Davi, Cíntia, Marcelo e Mateus, obrigado por estarem ao meu lado, compartilhando conversas, desafios e momentos inesquecíveis. A amizade e apoio de vocês foram essenciais para manter o equilíbrio e a perseverança durante este percurso.

Compartilho esta realização com cada um de vocês, com gratidão e carinho.

Obrigado por fazerem parte desta jornada.

Os luminosos que despontam sobre a cidade, ofuscando com sua luminosidade a escuridão natural da noite, trazem como cometas, em seu arrepio de morte, notícias sobre a catástrofe natural que se abateu sobre a sociedade. No entanto, eles não caem dos céus. São controlados aqui da Terra. Cabe aos homens decidirem se querem apagá-los, para despertar do pesadelo que ameaça tornar-se realidade, apenas enquanto acreditam neles.

Theodor Adorno

RESUMO

Fundamentado na obra de Theodor Adorno, este estudo visa investigar as características distintivas da televisão em comparação com outros segmentos da indústria cultural, destacando sua singularidade e, ao mesmo tempo, a maneira como ela se integra ao amplo espectro da cultura de massa. A análise proposta se concentrará em compreender como esse meio de comunicação reforça o *status quo* ao difundir conteúdos que refletem e perpetuam as ideologias hegemônicas na sociedade. Nessa perspectiva, pretendemos demonstrar tanto a necessidade quanto a possibilidade de uma prática televisiva que aspire à emancipação, promovendo uma consciência crítica e estimulando reflexões que possam conduzir a uma sociedade mais justa e democrática.

Palavras-chave: Theodor Adorno; Indústria cultural; Televisão; Cultura de massa; Teoria Crítica.

ABSTRACT

Based on Theodor Adorno's work, this study aims to investigate the distinctive characteristics of television compared to other segments of the cultural industry, highlighting its singularity and, at the same time, how it integrates into the broader spectrum of mass culture. The proposed analysis will focus on understanding how this medium reinforces the *status quo* by disseminating content that reflects and perpetuates hegemonic ideologies in society. From this perspective, we intend to demonstrate both the necessity and the possibility of a television practice that aspires to emancipation, promoting critical awareness and stimulating reflections that can lead to a fairer and more democratic society.

Keywords: Theodor Adorno; Cultural Industry; Television; Mass Culture; Critical Theory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: OS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS À CRÍTICA DA INDÚSTRIA CULTURAL.....	15
1.1 A teoria crítica da sociedade e seu contexto histórico de surgimento.....	15
1.2 A contribuição de Walter Benjamin para a formulação da teoria crítica da indústria cultural.....	22
1.3 Ideologia e meios de comunicação de massa no mundo administrado.....	28
CAPÍTULO 2: O PENSAMENTO ESTÉTICO DE THEODOR ADORNO: DA AMEAÇA DE CASTRAÇÃO NA INDÚSTRIA CULTURAL À PROMESSA DE LIBERDADE NA ARTE MODERNA.....	36
2.1 A trajetória do esclarecimento.....	36
2.2 Indústria cultural e a degeneração do esclarecimento em ideologia.....	40
2.3 Mimesis, utopia e negatividade: a promessa de liberdade da arte moderna na Teoria estética de Adorno.....	56
CAPÍTULO 3: THEODOR ADORNO E A TELEVISÃO NO CONTEXTO DA INDÚSTRIA CULTURAL.....	67
3.1 A experiência estética televisiva.....	67
3.2 A televisão e sua programação.....	76
3.3 Televisão, formação cultural e emancipação.....	89
CONCLUSÃO.....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107

INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho foi escolhido a partir da percepção de que a televisão transcende a mera produção de imagens; ela engendra pensamentos, valores e modos de existir no mundo. Desde nossos primeiros anos de vida, somos incessantemente bombardeados por um leque de comportamentos padronizados, meticulosamente difundidos pelo aparato televisivo e por outros setores da indústria cultural. Esses padrões não apenas fortalecem o *status quo*, mas também insinuam sutilmente que qualquer desvio desses modelos pré-estabelecidos poderia resultar em fracasso ou exclusão. Grupos que fogem às normas convencionais são, com frequência, retratados de forma estereotipada e marginalizada. Tal representação perpetua um ciclo vicioso, no qual a autonomia e a singularidade dos indivíduos são cada vez mais cerceadas, forçando-os a se conformarem aos padrões morais e comportamentais ditados pela cultura de massa. Esta dinâmica restritiva não só limita o bem-estar e o desenvolvimento pessoal, mas também obstaculiza a evolução de uma sociedade verdadeiramente inclusiva e diversa. Nesse sentido, o presente estudo tem como propósito investigar o impacto da cultura de massa, especialmente da mídia televisiva, na formação da nossa percepção e identidade. O foco é compreender a maneira como a televisão procura alinhar as expectativas do público com os objetivos de seus gestores e financiadores, enfatizando as táticas e métodos utilizados para promover o estilo de vida capitalista entre os telespectadores. Além disso, destaca-se a importância e a viabilidade de um modelo de televisão voltado para a libertação, que fomente um pensamento crítico e incentive o debate, visando o desenvolvimento de uma sociedade mais equitativa e democrática.

A dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro aborda os textos e conceitos que influenciaram a crítica de Theodor W. Adorno à indústria cultural, além de analisar a perspectiva do filósofo acerca das dinâmicas da sociedade contemporânea que contribuíram para o surgimento e a prevalência da cultura de massa. Assim, visa-se apresentar o contexto filosófico e social subjacente às suas análises. O ponto de partida é a teoria crítica da sociedade, a corrente de pensamento adotada pelos membros do Instituto para Pesquisa Social. As reflexões críticas inspiradas por Marx acerca das várias facetas da sociedade capitalista, particularmente aquelas articuladas por Horkheimer e Pollock, assim como os eventos históricos cruciais, como a ascensão do nazismo e o subsequente exílio nos Estados Unidos, foram decisivos na configuração do pensamento de Adorno. Esses elementos contribuíram para a formulação de um arcabouço teórico que se distanciava da mera descrição passiva da realidade, aspirando, ao contrário, à superação ativa de todas as formas de

opressão.

Walter Benjamin foi outro teórico crítico que desempenhou um papel significativo no desenvolvimento do pensamento de Adorno ao oferecer uma perspectiva pioneira sobre as implicações da reprodução técnica na experiência estética e cultural. Seu célebre ensaio, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, reflete um entusiasmo pelos meios de comunicação de massa, especialmente o cinema. Ele destaca como esses meios podem oferecer uma experiência estética coletiva e democratizar o acesso a conteúdos culturais antes exclusivos da elite. As reflexões de Benjamin, embora parcialmente otimistas, prefiguraram questões que Adorno viria a investigar profundamente em seus trabalhos posteriores.

Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada, serve como um exemplo emblemático dessas investigações. Nesta obra, Adorno tece um diagnóstico social minucioso, evidenciando como a sociedade contemporânea se tornou um ambiente propício ao desenvolvimento da cultura de massa. Esta análise destaca um cenário global de crescente distanciamento e hostilidade nas interações humanas, levando a um isolamento progressivo do sujeito contemporâneo. Diante desta falta de conexões verdadeiras, inúmeras pessoas recorrem ao cinema, ao rádio, à televisão, aos jogos eletrônicos ou às redes sociais na tentativa de suprir esse vazio. Estes diferentes setores da indústria cultural oferecem uma ilusão de companhia e entendimento, mas, na realidade, podem aprofundar o isolamento social ao substituir interações humanas reais por versões fabricadas que apenas simulam a experiência de conexão. Esta dinâmica contribui para um ciclo de dependência, dificultando o desenvolvimento de relações significativas. Estes meios de comunicação de massa não apenas proporcionam uma fuga da realidade, mas também moldam, de forma sutil, a mentalidade e o comportamento do público, alinhando-os aos interesses de seus controladores. A ilusão de autonomia e liberdade oferecida pela indústria cultural oculta o fato de que seus produtos foram projetados para conformar os indivíduos aos padrões do modo de vida capitalista. Neste contexto, torna-se crucial entender a dimensão ideológica da cultura de massa como caminho para a emancipação social.

O segundo capítulo oferece uma análise detalhada dos textos de Adorno que criticam a indústria cultural, destacando suas principais características, os mecanismos utilizados para a cooptação ideológica e os antagonismos entre cultura de massa e arte autônoma. O conceito de esclarecimento é o primeiro elemento para compreender a perspectiva de Adorno sobre o processo que resultou na mercantilização da cultura. Para o filósofo, “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 14). Esta perspectiva sugere que a racionalidade dominadora do

real não é algo recente, mas está presente desde os primórdios do pensamento mitológico. Ao longo do tempo, essa racionalidade infiltrou-se de maneira sutil em todas as esferas da vida humana, incluindo a esfera artística, este último, até a chegada do capitalismo tardio, parecia estar protegido contra a invasão da lógica instrumental. Neste novo panorama, o domínio da produção cultural em larga escala é exercido por conglomerados midiáticos de grande envergadura, cujos propósitos transcendem a mera provisão de entretenimento ou aporte cultural. Orientadas pelo princípio de otimização dos lucros, essas organizações elaboram e propagam seus produtos para corresponder às expectativas imediatas e superficiais do público. Um dos aspectos mais relevante dessa dinâmica é a capacidade dessas corporações de empregar tais mercadorias para consolidar e expandir as estruturas de poder existentes, impondo uma influência abrangente e duradoura sobre o tecido social: “Ao levar as massas em consideração, a indústria cultural abusa delas com o intuito de duplicar, consolidar e reforçar a mentalidade que ela pressupõe como dada e imutável” (ADORNO, 2021, p. 110). Tal abordagem conduz a uma homogeneização da cultura de massa, na qual a riqueza da diversidade expressiva e as peculiaridades culturais são suplantadas por abordagens padronizadas e conteúdos reciclados. Esse fenômeno acaba por empobrecer o cenário artístico ao limitar o espectro de vozes e perspectivas disponíveis, reduzindo o potencial para inovação e verdadeira expressão criativa.

Diferenciando-se significativamente da lógica da cultura de massa, a arte moderna emerge como uma promessa de liberdade e uma resistência à predominância da racionalidade técnico-operatória. As vanguardas artísticas desafiam e se opõem ao impulso homogeneizador da indústria cultural, que busca conformar pensamentos e comportamentos aos padrões normativos. Por meio da experimentação, esses movimentos procuram subverter as convenções estabelecidas, promovendo uma diversidade de expressões que enriquecem o tecido cultural. Portanto, enquanto a arte moderna busca questionar, perturbar e revolucionar, a cultura de massa tende a conservar o *status quo*, não se apresentando como uma evolução ou continuação da arte moderna, mas como sua nítida antagonista.

No terceiro capítulo, explora-se a representação da televisão nos textos de Adorno, destacando não apenas as referências superficiais ao meio, mas especialmente os ensaios dedicados ao tema, como “Prólogo à televisão” e “Televisão como ideologia”. Originados de sua pesquisa nos Estados Unidos na década de 50, esses textos se somam ao debate transcrito com Helmut Becker intitulado de “Televisão e formação” como as principais fontes primárias da perspectiva adorniana sobre o assunto. O objetivo aqui é compreender as nuances e especificidades da mídia televisiva no interior do sistema da indústria cultural. Além disso,

fornecer insights sobre os desafios e as possibilidades de uma televisão emancipada dos elementos ideológicos que a permeiam.

Os conglomerados midiáticos, embora potentes em suas estratégias e influências, ainda não atingiram a capacidade de efetivar plenamente suas aspirações de controle. Essa limitação a coloca em um processo de constante inovação e aperfeiçoamento, buscando se integrar em todos os aspectos da vida cotidiana através da repetição de suas mensagens por diversos meios e formatos. Um marco significativo nesse esforço foi a invenção da televisão, um avanço que a indústria cultural rapidamente assimilou para impulsionar seus objetivos. Adorno percebeu, ainda em seu exílio nos Estados Unidos, que as recém-criadas TVs buscavam ser uma síntese entre o rádio e o cinema. Isso ocorreu à medida que, progressivamente, o *medium* televisivo se tornava uma presença comum nos lares, assemelhando-se ao rádio, porém oferecendo uma experiência audiovisual singular, comparável a um cinema doméstico. Essa evolução não apenas espelha a convergência de diferentes formas de mídias, mas também marca uma aproximação mais intensa e constante entre a indústria cultural e seu público.

A presença da televisão no cotidiano das pessoas resulta em um espaço ainda mais reduzido para reflexões críticas, especialmente no que tange à distinção entre o mundo de aparências veiculado pela TV e a realidade concreta. Além disso, o consumo intenso de programas televisivos frequentemente conduz à formação de laços substitutivos, os quais representam uma tentativa de compensar a ausência de relações que muitas vezes falham em se materializar na realidade cotidiana. Paradoxalmente, a televisão, que promete ser um antídoto para a solidão, acaba por reforçar esse sentimento ao promover uma conexão ilusória com o mundo, em detrimento das interações humanas genuínas.

Compreender os impactos psicossociais gerados exclusivamente pela televisão representa um desafio significativo, dada a complexidade de separar empiricamente seus efeitos dos produzidos por outras formas de cultura de massa. Mediante essas dificuldades, Adorno defende que os efeitos da mídia televisiva podem ser deduzidos a partir da análise do conteúdo veiculado, focando não apenas no que é explicitamente apresentado, mas também nas mensagens subliminares e nos padrões ideológicos subjacentes. Adorno, em seu exame dos conteúdos televisivos, considerava a TV mais do que um mero veículo de lazer. Ele via na televisão um poderoso mecanismo de perpetuação das hegemonias culturais e sociais. Para ele, a televisão não apenas reflete a realidade social; ela participa ativamente na sua construção e manutenção. Isso ocorre através da escolha e exibição de temas, personagens e narrativas que visam moldar o espectador às normas e valores das elites dominantes. Dessa

forma, a televisão funciona como uma ferramenta de socialização, ensinando e reforçando padrões de comportamento, expectativas de vida e percepções do mundo.

O reconhecimento por Adorno do potencial pedagógico e emancipatório da mídia televisiva, apesar de sua habitual postura crítica, é um aspecto importante de sua perspectiva sobre o *medium* televisivo. Ele argumenta que, se liberada das amarras da lógica da indústria cultural, a televisão pode desempenhar um papel significativo na educação e na emancipação do público. Para a realização desse potencial, Adorno propõe várias estratégias. Um passo inicial envolve fortalecer o domínio de uma televisão pública genuinamente independente. Isso implica estabelecer um ambiente propício não apenas ao fomento de um debate aberto e à valorização da pluralidade de visões, mas também à libertação das amarras impostas pela necessidade de maximizar lucros. Além disso, a formação crítica dos profissionais envolvidos na produção de conteúdo televisivo é vista como crucial, permitindo que estes desenvolvam uma consciência das implicações éticas e sociais de seu trabalho. A educação midiática do público também é um ponto de destaque nas recomendações de Adorno. Ele advoga por práticas pedagógicas que habilitem as pessoas, desde cedo, a analisar criticamente os produtos culturais consumidos, cultivando assim uma audiência mais questionadora e resistente à manipulação. Por fim, a implementação de regulamentações que coíbam a desinformação e conteúdos discriminatórios é considerada fundamental para mitigar o uso ideológico da televisão. Essas ações não apenas desestimulam práticas danosas, mas também incentivam a criação de conteúdos televisivos que promovem o desenvolvimento de um pensamento crítico na população. Esse esforço pode resultar em uma sociedade mais justa e democrática, na qual os meios de comunicação funcionem como uma ferramenta valiosa para a educação, o entretenimento e o enriquecimento cultural. Além dessas medidas estruturais, Adorno chama a atenção para a responsabilidade individual. O poder dos consumidores em desafiar e rejeitar as ofertas e imposições da indústria cultural é grande. Uma resistência ao tipo de consumo que ela promove não apenas questiona, mas também tem o potencial de desestabilizar e até mesmo de dismantelar as estruturas e práticas desses conglomerados midiáticos.

CAPÍTULO 1: OS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS À CRÍTICA DA INDÚSTRIA CULTURAL

1.1 A teoria crítica da sociedade e seu contexto histórico de surgimento

A expressão “teoria crítica”, tal como conhecemos hoje, refere-se às pesquisas realizadas pelos membros ligados ao Institut für Sozialforschung [Instituto para Pesquisa Social] e surgiu pela primeira vez no texto de Max Horkheimer (1895-1973) *Teoria tradicional e teoria crítica*, publicado na revista do Instituto em 1937. O momento inicial da teoria crítica, porém, já se dá em 1931, quando o filósofo toma posse como diretor do Instituto e lança as bases de um programa de investigação interdisciplinar, no qual historiadores, economistas, psicólogos, filósofos e outros profissionais das mais diferentes áreas das ciências humanas e sociais trabalhariam conjuntamente tendo como referencial comum a crítica da economia política realizada por Karl Marx (1818-1883). A teorização produzida por Horkheimer e as concepções que dela emanaram a partir da década de 1930 por outros intelectuais, diretamente ou indiretamente associados ao Instituto, constituem o que podemos identificar como teoria crítica em seu sentido mais específico.

O Instituto para Pesquisa social¹, que contou com Adorno (1903-1969) como um de seus membros mais notáveis, foi fundado em 1923 por uma iniciativa do cientista político Felix Weil² (1898-1975), que pretendia tornar constantes as discussões no campo teórico marxista. O Instituto foi vinculado à recém-criada Universidade de Frankfurt, como um meio de dar credibilidade acadêmica para as pesquisas dos membros envolvidos. O primeiro diretor indicado foi Kurt A. Gerlach (1886-1922), que faleceu subitamente antes que a autorização oficial para o funcionamento do Instituto fosse expedida, de modo que o cargo coube ao historiador marxista e editor do periódico *Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung* [Arquivo para a história do socialismo e do movimento operário] Carl Grünberg (1861-1940). A gestão do historiador acaba em 1928, quando ocorre seu afastamento das funções de professor e diretor do Instituto por questões de saúde. Sobre esse período, diz Duarte:

A Gestão de Grünberg, iniciada a 22 de julho de 1924, coincidentemente com a sessão inaugural do Instituto para a Pesquisa Social, caracterizou-se por um marxismo pouco inovador e por uma esmagadora maioria de estudantes, assistentes e jovens cientista ligados a KPD (Partido Comunista Alemão). Não que o trabalho

¹ A ideia inicial era que o Instituto se chamasse Instituto para o Marxismo (Institut für Marxismus), porém esse nome foi considerado muito ideológico para o Ministério da Educação Social-Democrata, gestor da universidade, acabando por prevalecer um nome mais neutro.

² O próprio pai de Felix Weil, um rico empresário radicado na Argentina, foi o responsável pelo financiamento inicial do Instituto.

realizado não fosse criativo, mas era sempre circunscrito a ortodoxia marxista, estando ainda longe da grande inovação no pensamento de esquerda constituída posteriormente pela Teoria Crítica. (DUARTE, 2007, p. 15).

Grünberg é substituído interinamente por Friedrich Pollock³ (1894-1970), e em 1931, como mencionado, ocorre a posse de Horkheimer como diretor do Instituto, momento que marca o início de uma renovação e atualização da tradição marxista. Nesse período, Horkheimer buscou dar um sentido positivo à especialização crescente, lançando as bases de um programa de pesquisa interdisciplinar, em que haveria uma interpenetração progressiva entre a filosofia e as ciências particulares, ressaltando a importância de filósofos estarem à frente de investigações empíricas e não apenas teóricas.

Em março de 1933, porém, Horkheimer é exonerado de suas funções e o Instituto é invadido e fechado a mando do regime nazista que havia recentemente chegado ao poder⁴ e já iniciava uma forte perseguição a qualquer oposição. Os membros do Instituto, portanto, corriam um duplo risco, já que a sua maioria era composta de marxistas e judeus. Horkheimer, prevendo que a ascensão de Hitler poderia ocorrer, já havia sabiamente providenciado um escritório na Suíça para servir de sede ao Instituto. A situação, porém, se agravou de tal modo, que todo o continente europeu estava sob risco de invasão nazista. Horkheimer, então, é levado a aceitar uma proposta feita pela Columbia University para estabelecer a sede do Instituto para Pesquisa Social em Nova York. Assim se deu início ao período de exílio do Instituto e seus membros⁵, que iria durar até 1950, ano da sua reinauguração em Frankfurt.

A crítica da economia política empreendida por Marx vai influenciar profundamente as ideias de Adorno, Horkheimer e de todos os outros membros do Instituto, de modo que a compreensão da natureza do capitalismo se coloca como uma tarefa inicial para os teóricos críticos. Neste sistema, ao contrário das configurações históricas precedentes, a totalidade da vida social é estruturada em torno do mercado. Isso implica que todos os bens dentro de uma sociedade capitalista são passíveis de avaliação e comercialização, transformando-se, portanto, em mercadorias. O trabalho humano também está submetido à lógica mercadológica, já que em troca do salário, vende-se a força de trabalho, que é entendida como “(...) o conjunto das faculdades físicas e mentais existentes no corpo e na personalidade viva do ser humano, as quais ele põe em ação toda vez que produz

³ Membro e cofundador do Instituto para Pesquisa Social, Pollock foi um economista, filósofo e cientista social alemão. Ficou conhecido por repensar a relação entre intervenção estatal e livre mercado.

⁴ Em 30 de janeiro daquele mesmo ano, Adolf Hitler, líder do partido nazista, foi nomeado Chanceler da Alemanha pelo Presidente Paul von Hindenburg, iniciando então um período de terror, mortes, e perseguições que só acabaria em 1945, com o fim da segunda guerra mundial.

⁵ Adorno não está entre os membros do Instituto que emigraram inicialmente para os EUA, não fazendo parte do grupo de colaboradores mais próximos de Horkheimer até sua chegada em Nova Iorque em 1938.

valores-de-uso de qualquer espécie” (MARX, 1999, p. 197). Isso significa que existe uma separação da força de trabalho dos instrumentos de trabalho que permitem aos homens produzirem as mercadorias. Essa separação é uma característica essencial do capitalismo e ela se deve ao fato da evolução tecnológica que ocorre a partir do século XIX ter tornado os instrumentos de trabalho cada vez mais caros, de modo que apenas as pessoas que tinham um grande capital eram capazes de adquirir a maquinaria necessária para se estabelecer em um mercado competitivo.

A partir dessa divisão estrutural, temos uma sociedade formada por duas classes: de um lado, os capitalistas, proprietários dos meios de produção; do outro, o proletariado, indivíduos que trocam seu trabalho por remuneração. Quando esses trabalhadores gastam seus salários na aquisição de mercadorias, inadvertidamente realimentam a riqueza de seus empregadores, aumentando continuamente o patrimônio destes. Essa dinâmica de trocas e acumulação delineada por Marx é propensa a intensificar as desigualdades sociais, resultando em uma estrutura piramidal onde um pequeno grupo de privilegiados ocupa o ápice, contrastando com uma ampla base composta por uma multidão de pessoas desempregadas, em condições de pobreza e com oportunidades educacionais restritas.

O pauperismo é a consequência fatal do sistema capitalista [...]. Quanto mais aumenta a reserva, comparativamente ao exército do trabalho, mais aumenta também o pauperismo oficial [...]. A condição do trabalhador deve piorar à medida que o capital se acumula; de tal sorte que, acumulação de riqueza por um lado, significa acumulação igual de pobreza, de sofrimento, de ignorância, de embrutecimento, de degradação física e moral, e de escravidão por outro, ou seja, do lado da classe que produz o próprio capital. (MARX e ENGELS, 1998, p. 264-265).

As contradições do capitalismo nem sempre aparecem em sua superfície, de modo que as relações de troca de mercadorias aparecem como sendo justas, na medida em que as regras submetidas a essas transações valem para todas as pessoas da mesma forma. O capitalismo, portanto, possui uma aparente neutralidade que o permite prometer a ideia de igualdade e liberdade para todos que se submeterem ao sistema. O mercado capitalista, apesar de prometer esses valores, na verdade atua para aprofundar as desigualdades sociais presentes no interior do próprio sistema, aumentando o abismo social entre trabalhadores e burgueses, de modo que enquanto houver a exploração através do lucro, não será possível a efetivação dos ideais de liberdade e igualdade veiculados pelo próprio capitalismo.

O que decorre dessa situação, para Marx, é que para o proletariado de fato alcançar esses ideais, uma revolução que leve à abolição do capital é necessária. Essa revolução deve ser feita pelo próprio proletariado organizado como classe, com o objetivo consciente de se

emancipar das estruturas de dominação por meio da tomada dos meios de produção. A emancipação do proletariado, porém, encontra dificuldades concretas, como as ilusões veiculadas pelo capitalismo que impedem uma conscientização da classe trabalhadora e a repressão do Estado a qualquer movimento que questione ou subverta a dominação vigente.

A teoria crítica, desde seu início, foi marcada pela perspectiva da superação do capitalismo e efetivação dos ideais de liberdade e igualdade. Essa dimensão prática da teoria crítica que visa a transformação das relações sociais vigentes é fundamental para distingui-la das outras formas de pensamento⁶. Marx, porém, não negligencia a teoria em prol da prática, já que o diagnóstico do tempo presente proposto pelo pensamento crítico se dá a partir de análise das estruturas sociais como elas realmente são, sendo necessário observar tanto as potencialidades de emancipação como as barreiras que impedem sua realização:

Sendo assim, a teoria é tão importante para o campo crítico, que o seu sentido se altera por inteiro: não cabe a ela dizer como as coisas *funcionam*, mas sim analisar o funcionamento concreto delas à luz de uma *emancipação* ao mesmo tempo *concretamente possível e bloqueada* pelas relações sociais vigentes. Com isso é a própria perspectiva de emancipação que torna possível a teoria, pois é ela que abre pela primeira vez o caminho para a compreensão das relações sociais. Sem a perspectiva da emancipação permanece-se no âmbito das ilusões reais criadas pela lógica interna da organização sociais capitalista. (NOBRE, 2004, p. 32).

Baseando-se nos princípios delineados na obra de Marx, Horkheimer apresentou, em 1937, o seu influente ensaio *Teoria tradicional e teoria crítica*. Este trabalho estabelece os alicerces filosóficos daquilo que é compreendido como Teoria Crítica da Sociedade. A perspectiva crítica se caracteriza pela oposição a toda forma de conhecimento que não seja produzida a partir de uma orientação para a emancipação. Ela quer mostrar como o conhecimento produzido sob a lógica capitalista é parcial, para que se possa buscar integrá-lo, a partir de uma nova perspectiva, ao conjunto do conhecimento crítico. A teoria tradicional, por sua vez, é herdeira da concepção moderna de ciência, buscando estabelecer vínculos necessários entre leis universais e fenômenos naturais. O cientista ocupa o lugar de observador, e a partir das conexões entre os fenômenos tenta realizar previsões de acontecimentos futuros, de modo que quando a previsão se confirma significa que teoria é válida, caso contrário, a teoria ou a forma que foi realizada a investigação devem ser revistas. Nas palavras de Horkheimer:

No sentido usual da pesquisa, teoria equivale a uma sinopse de proposições de um

⁶ A teoria crítica diverge, por exemplo, dos modelos abstratos de sociedade construídos pelos teóricos chamados de utópicos ou normativistas além dos modelos que pretendiam reduzir a teoria a uma descrição neutra e objetiva de realidade, como os positivistas.

campo especializado, ligadas de tal modo entre si que se poderiam deduzir de algumas dessas teorias todas as demais. Quanto menor for o número dos princípios mais elevados, em relação às conclusões, tanto mais perfeita será a teoria. Sua validade real reside na consonância das proposições deduzidas com os fatos ocorridos. Se, ao contrário, se evidenciam contradições entre a experiência e a teoria, uma ou outra terá que ser revista. (HORKHEIMER, 1980, p. 117).

Nas ciências humanas, porém, o observador faz parte daquilo que investiga, sendo simultaneamente o investigador e o objeto da pesquisa. Sendo assim, de acordo com a teoria tradicional, deve haver alguma separação entre o cientista social e o agente social, de modo que não se misturem as observações realizadas de forma objetiva e neutra, com as avaliações das observações, que são feitas a partir dos valores que cada pesquisador carrega como membro de uma sociedade concreta.

Para que haja separação é necessário um método científico que impeça a interferência consciente ou não do cientista social em sua pesquisa, de modo a evitar que a investigação seja direcionada para a mera confirmação dos valores pessoais do pesquisador. Nessa perspectiva não cabe ao cientista qualquer tipo de valoração do objeto estudado, mas apenas a descrição, classificação e explicação a partir dos parâmetros neutros colocados pela própria metodologia.

O método científico, ao separar o cientista social do agente social, também separa aquilo que pertence ao campo do conhecimento daquilo que pertence ao campo da ação. Pela teoria tradicional, o conhecimento produzido não deve se orientar como meio de intervenção no mundo, mas apenas apresentá-lo como ele é. Caso contrário, o cientista social deixa de ser um observador e passa a ser um agente social como os demais, que atua na sociedade a partir de seus interesses, valores e concepção de mundo.

A teoria tradicional, ao transpor o modelo de investigação das ciências da natureza para as ciências humanas, na busca de uma descrição objetiva e neutra da sociedade, acaba por eliminar os condicionantes históricos a que ela e o próprio método de pesquisa estão submetidos, desconsiderando que a realidade social é resultado da ação humana e por isso mutável. Dessa forma, a teoria tradicional reafirma a realidade como ela é, justificando as anomias sociais como naturais ou necessárias.

A parcialidade da teoria tradicional reside não apenas em sua perspectiva anistórica dos fenômenos sociais, mas também por não levar em conta a posição que a ciência ocupa em uma sociedade capitalista. Como observamos, o capitalismo constitui uma estrutura histórica fundamentada na produção de mercadorias. Neste contexto, a ciência também se insere nessa dinâmica, de forma que a abordagem da teoria tradicional se mostra limitada ao não

considerar a ciência como parte integrante desse processo produtivo mercadológico:

Na verdade, a vida da sociedade é um resultado da totalidade do trabalho nos diferentes ramos de profissão, e mesmo que a divisão de trabalho funcione mal sob o modo de produção capitalista, os seus ramos, e dentre eles a ciência, não podem ser vistos como autônomos e independentes. Eles constituem apenas particularizações da maneira como a sociedade se defronta com a natureza e se mantém nas formas dadas. São, portanto, momentos do processo de produção social, mesmo que, propriamente falando, sejam pouco produtivos ou até improdutivo. (HORKHEIMER, 1980, p. 123).

A atitude crítica não é direcionada apenas ao conhecimento criado a partir de uma determinada realidade social, mas a própria realidade que produz o conhecimento. Assim, a teoria crítica irá questionar todas as divisões feitas pela perspectiva tradicional (valor e ciência, saber e agir) como um reflexo das próprias condições sociais produzidas no interior do capitalismo, de modo que a atitude crítica é orientada por uma perspectiva de unidade, onde os elementos cindidos possam se reconciliar tanto na teoria como na realidade social. Isso significa que a atitude crítica é fundada a partir da possibilidade de emancipação social mediante a efetivação dos ideais de liberdade e igualdade que são ao mesmo tempo prometidos e bloqueados pelo modelo econômico capitalista.

Além da orientação para a emancipação e o comportamento crítico, outro elemento que caracteriza a teoria crítica elaborada por Horkheimer é o materialismo interdisciplinar. No período vivido por Marx existia um número de disciplinas científicas e especializações muito menor em relação a 1937, ano em que Horkheimer escreveu *Teoria tradicional e teoria crítica*, de modo que as transformações no modo de produção científica causados pela segmentação do conhecimento colocava um cenário completamente novo para os teóricos do Instituto. Esse processo ocorre inclusive com a economia política clássica da qual Marx fazia parte, pois devido à lógica de especialização, a ciência econômica da década de 30 pouco se relacionava com a praticada no final do século XIX.

Em um primeiro momento, a proliferação de novas disciplinas e a crescente especialização teria uma conotação negativa para a teoria crítica, na medida em limitaria a apreensão da sociedade em seu conjunto. A concepção tradicional da teoria produziu uma especialização do cientista social análoga à especialização dos cientistas da natureza, de modo que a criação de novas disciplinas surge a partir do momento que se torna possível separar um ramo de investigação que não esteja vinculado a nenhuma concepção de mundo particular. Sendo assim, a perspectiva tradicional, além de estimular a criação de novos ramos de investigação, faz com que haja uma crescente especialização no âmbito de cada um deles.

Horkheimer, porém, não quer rejeitar o conhecimento produzido por esse modelo tradicional de produção científica, mas dar a ele um sentido crítico para que possa operar a partir da perspectiva emancipatória. Para isso, é proposto o já mencionado materialismo interdisciplinar, no qual pesquisadores de diferentes áreas das ciências humanas trabalham a partir das teorias elaboradas por Marx. Isso resultou na colaboração de diferentes profissionais das ciências humanas, que trabalharam conjuntamente para interpretar as análises e resultados fornecidos pela teoria tradicional e indicar as possibilidades e obstáculos para a superação do capitalismo.

A partir da experiência do materialismo interdisciplinar, Horkheimer propõe um diagnóstico do tempo presente profundamente influenciado pelos estudos realizados por teóricos ligados ao Instituto para Pesquisa Social, os quais ao mesmo tempo divergiam e atualizavam o diagnóstico realizado por Marx. Friedrich Pollock, a quem Horkheimer e Adorno posteriormente vão dedicar a *Dialética do esclarecimento*, defendia que, em face do grande acúmulo de capital nas mãos de poucos conglomerados, a intervenção do Estado na economia passou a ser necessária como uma forma de estabilizar as tendências autodestrutivas inerentes ao próprio capitalismo. Enquanto no prognóstico original de Marx “a possibilidade de uma intervenção permanente para organizar e estabilizar o mercado levaria a um colapso da própria lógica de valorização do capital” (NOBRE, 2004, p. 45), para Pollock a intervenção estatal resultaria em uma forma planejada de capitalismo ainda mais difícil de superar.

Outro elemento importante que influenciou a análise de Horkheimer na década de 30 foram os estudos empíricos realizados sobre a classe trabalhadora alemã, nos quais se constatou que, ao contrário do previsto por Marx em relação ao empobrecimento crescente das massas operárias, ocorreu uma melhoria na qualidade de vida dos trabalhadores e a constituição de diferentes camadas sociais no interior do próprio proletariado, de modo que a perspectiva revolucionária perdeu espaço para a ambição de pertencer a uma "aristocracia" operária.

A ascensão do nazismo e de outras formas de totalitarismo na Alemanha e na Europa constituiu um fator decisivo que influenciou a análise de Horkheimer. Ele observou uma superestimação da capacidade de resistência do proletariado diante da dominação capitalista, bem como as significativas barreiras à luta pela emancipação enfrentadas sob a opressão desses regimes. Além disso, esse período foi acompanhado por uma grande evolução dos meios de comunicação de massa, os quais passaram a ser instrumentalizados pela classe dominante para o controle ideológico das massas.

A partir desses elementos, Horkheimer chega à conclusão pessimista de que parecia impossível a superação do capitalismo naquele momento, restando aos intelectuais da época apenas a crítica teórica, mesmo que precária, ao sistema vigente:

[...] Horkheimer considerava que os potenciais de emancipação da dominação capitalista encontravam-se bloqueados naquele momento: estabilização dos elementos autodestrutivos do capitalismo, integração das massas ao sistema e repressão a todo movimento de contestação. Com isso, era a própria ação transformadora, a própria prática que se encontrava bloqueada, não restando ao exercício crítico senão o âmbito da teoria (NOBRE, 2004, p. 46).

Dessa forma, Horkheimer apresenta em *Teoria tradicional e teoria crítica* as bases de um novo modelo de pensamento que visa fornecer um diagnóstico do tempo presente a partir de uma orientação para a emancipação social. A perspectiva emancipatória vai se estender amplamente pelos textos de Adorno, que após emigrar para os Estados Unidos, se torna um dos principais colaboradores de Horkheimer, escrevendo juntos a *Dialética do esclarecimento*, livro que reforça o diagnóstico inicial da teoria crítica de um bloqueio das práticas transformadoras que persistia mesmo após a derrota do regime nazista. A mudança para o país americano tornou ainda mais evidente o uso ideológico dos novos meios de comunicação de massa como um dos fatores centrais que inviabilizam qualquer tipo de emancipação social. Revistas ilustradas, rádio, cinema, televisão e outros meios formam um todo coeso controlado por agentes do capital, cuja finalidade é obter a maior rentabilidade possível e a cooptação ideológica de seu público em benefício do *establishment*: surge então o que os autores nomeiam de “indústria cultural”. Antes de Adorno e Horkheimer, porém, Walter Benjamin (1892-1940), outro importante filósofo, se dedicou a compreender esse novo fenômeno estético e social produzido pelos meios de massa.

1.2 A contribuição de Walter Benjamin para a formulação da teoria crítica da indústria cultural

O célebre texto de Walter Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1936, é um marco na distinção entre arte convencional e arte reproduzida através de aparelhos tecnológicos. Apesar de modos de reprodução de obras de arte sempre terem existido, como cópias feitas por discípulos ou imitadores e a cunhagem de moedas em larga escala desde a época dos gregos, foi apenas com o advento da litografia que as técnicas de reprodução alcançaram um avanço decisivo. Esse progresso, no entanto, foi rapidamente superado pela fotografia, inventada em meados do século XIX.

Por mais perfeita que uma reprodução seja, lhe faltará sua aura⁷: “o aqui e agora da obra da arte — a sua existência única no lugar onde se encontra” (BENJAMIN, 2017, p. 11). O declínio da aura que ocorre pela reprodução técnica leva a um grande abalo na tradição, sendo o cinema o maior expoente desse processo ao produzir no espectador, apenas com sua estrutura técnica, o choque que as vanguardas artísticas pretendiam causar através do escândalo moral presente no conteúdo de suas obras. Além disso, ao contrário do que ocorre na literatura, em que a reprodução aparece como um fator externo para a divulgação em massa, no cinema a reprodução técnica é consequência direta da própria produção cinematográfica, que não apenas possibilita, mas também exige sua reprodutibilidade, já que, para ser rentável, um filme precisa ser assistido por um grande número de pessoas. Sobre a relação entre tradição e reprodutibilidade técnica, Benjamin diz:

Pode dizer-se, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa. E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, atualiza o objeto produzido. Estes dois processos vão abalar violentamente os conteúdos da tradição — e esse abalo da tradição é o reverso da atual crise e renovação da humanidade (BENJAMIN, 2017, p. 12).

Um fator determinante para o desaparecimento da aura é a tendência social dos indivíduos de desejarem cada vez mais proximidade com os objetos, seja de forma espacial ou simbólica, como meio de apropriação direta⁸. Antes do declínio da aura, as obras de arte evocavam uma certa distância em relação ao público; na antiguidade grega, por exemplo, determinadas estátuas ficavam reclusas em santuários sendo expostas apenas em rituais e cerimônias religiosas. Em virtude da independência do âmbito artístico em relação ao religioso, as oportunidades de exposição das obras de arte se tornaram maiores, mas é com o surgimento da reprodutibilidade técnica que as massas alcançaram uma proximidade com os objetos estéticos em uma intensidade e frequência inéditas.

A aproximação entre as massas e as obras de arte por meio da reprodutibilidade técnica é melhor compreendida por meio dos conceitos de “valor de culto” e “valor de

⁷ O conceito de aura foi introduzido no ensaio “Pequena história da fotografia”, publicado em 1931, e é definido como “Uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja” (BENJAMIN, 2017, p. 49).

⁸ Para Adorno, a proximidade constante dos objetos oriundos da reprodutibilidade técnica na vida dos indivíduos os impede de ter tempo suficiente para refletir que o mundo de aparências, produzido por eles, não é de fato real. Além disso, essa proximidade funciona como um paliativo para o isolamento social produzido pelo capitalismo tardio, na medida em que o espectador substitui a criação de vínculos reais que ele de fato anseia, por vínculos que são mediados pela indústria cultural, e, portanto, falsos. Essa ideia fica evidente em seu texto “Prólogo à televisão”, no qual atribui a popularidade do produto a sua capacidade de estabelecer essa proximidade ao adentrar os lares domésticos e fazer parte do cotidiano das pessoas: “A falta de distância, paródia de fraternidade e solidariedade, certamente contribuiu para a popularidade indescritível desse novo meio de comunicação” (ADORNO, 2020, p. 212). O filósofo conclui que tal proximidade acaba por iludir os espectadores com a falsa ideia que a televisão e as pessoas que aparecem nela possuem estabelecer um elo de amizade e afeto com eles: “Essa ‘intimidade’ se transforma em substituto de uma imediaticidade social que foi negada aos homens. Estes confundem aquilo que é integralmente mediado, e portanto planejado para iludir, com aquela criação de vínculos pelos quais estão sedentos” (ADORNO, 2020, p. 213-214).

exposição”: “O primeiro, típico da obra de arte ‘legítima’ tem o seu fundamento no ritual: local em que ela tinha seu valor de uso originário e fundamental” (DUARTE, 2007, p. 23). Na pré-história, a pintura rupestre tinha como objetivo ser um instrumento de magia, isto é, endereçada aos deuses e espíritos, por isso sua existência bastava por si mesma, sem a necessidade de ser vista por alguém. Apenas ao longo da história essas imagens foram retiradas do seu contexto mágico-místico e ganharam uma maior possibilidade de serem expostas, obtendo funcionalidades completamente novas, como a artística. A partir desse momento as obras de arte passam a ter o que é conceituado por Benjamin como valor de exposição. Com o advento da fotografia, o valor de culto começa a ser suplantado totalmente pelo valor de exposição, no qual a práxis mística perde lugar para a práxis política, exigindo uma recepção completamente diferente do espectador, para quem a contemplação sonhadora das obras de arte convencionais já não é mais adequada.

Segundo Benjamin, “(...) as dificuldades que a fotografia havia colocado à estética tradicional eram uma brincadeira, comparadas com as que o cinema lhe preparava” (BEJANMIN, 2017, p. 16). Isso se deve às inovações trazidas pelo cinema em relação às artes já consolidadas, principalmente a pintura, que será objeto de comparações recorrentes com a sétima arte, de modo que: “esse desponta, no ensaio, como o elemento capaz de destruir a herança de séculos de cultura aurática, parasitária do culto e nada adequada aos movimentos de massa característicos do século XX” (FRANCO, 2015, p. 99). Assim, o cinema (e também a fotografia) são consideradas pelo filósofo, em certa medida, como formas de arte superiores às herdadas pela tradição burguesa.

Para comprovar a tese da superioridade das novas formas de arte em relação às artes tradicionais, Benjamin propõe alguns paralelos entre a pintura e o cinema. O primeiro deles é de que os quadros só podem ser vistos individualmente, ou por um pequeno grupo de pessoas, enquanto a forma de recepção do cinema é coletiva, já que os filmes são assistidos por um grande público. Tal característica do cinema obedece à tendência social de levar a obra de arte para cada vez mais perto das massas. “De fato, o quadro não tem condições para ser objeto de uma recepção coletiva simultânea, como sempre foi o caso da arquitetura, como aconteceu antigamente com a epopeia, como acontece hoje em dia com o cinema” (BENJAMIN, 2017, p. 23).

Outra comparação relevante entre essas duas formas de arte diz respeito ao poder expressivo do cinema em se aprofundar nas situações e apresentá-las de uma maneira mais complexa, dinâmica e precisa que a pintura. O cinema é capaz então de expandir as potências tanto perceptivas quanto analíticas dos espectadores, ao mostrar ações que podem ser

compreendidas com muito mais exatidão, por estarem inseridas em um contexto narrativo e serem analisadas por um grande número de pessoas.

[...] As ações apresentadas por um filme podem ser analisadas com muito mais exatidão e sob muito mais pontos de vista do que as ações representadas na pintura ou no teatro. Por contraste com pintura, é a indicação incomparavelmente mais precisa da situação que aumenta a possibilidade de análise da ação apresentada no filme (BENJAMIN, 2017, p. 23-24).

A reproduzibilidade técnica e o cinema, apesar de seu caráter progressista na estética de Benjamin, demandam uma atenção crítica ao se tornarem elementos da chamada indústria cultural. A primeira delas é direcionada ao “culto à personalidade”, algo que se tornou ainda mais presente nos dias atuais, e é realizado pelos filmes como forma de compensar o desaparecimento da aura. Os estúdios investem milhões na construção de personalidades artificiais para artistas, cuja função é atrair o público em sua condição de consumidor, o que realça o caráter mercantil do cinema, controlado pelo grande capital no Ocidente. Esse controle impede que a nova forma de expressão artística explore seu potencial revolucionário, modificando as relações de poder e propriedade, restringindo, assim, o impacto do cinema ao âmbito estético. Nas palavras de Benjamin:

O cinema responde à minimização da aura com uma construção artificial da *personality* fora do estúdio. O culto das estrelas de cinema, fomentado pelo capital cinematográfico, mantém aquele feitiço da personalidade que desde há muito se reduz apenas ao feitiço podre do seu caráter mercantil. Enquanto o capital cinematográfico ditar a lei, não é possível atribuir ao cinema contemporâneo nenhum outro mérito revolucionário que não seja o de promover a crítica revolucionária de concepções tradicionais de arte (BENJAMIN, 2017, p. 20).

Vale destacar as observações de Benjamin sobre o cinema russo pós-revolucionário, que respondia ao "culto à personalidade" por meio da produção de filmes com atores não profissionais. Esses atores atuavam em um contexto de autorrepresentação da própria vida, frequentemente focada no processo de trabalho, visto que o público soviético demonstrava certo desprezo por temáticas que considerava burguesas, como romances e dramas. Assim, a escolha de atores nesse contexto econômico e político não era orientada pelo cultivo de uma estrela de cinema sempre encaixada nos filmes como em Hollywood, pois eram escolhidos de acordo com o que cada papel exigia. O cinema ocidental, em contraste com o cinema soviético, destaca-se negativamente não apenas pela presença do culto à personalidade, mas também por não levar em conta o direito do homem comum de se ver reproduzido na arte. Além disso, apresenta uma concepção ideológica da realidade que beneficia a manutenção das

estruturas de poder.

A comparação entre pintura e cinema permite falar sobre o “efeito de choque” da experiência estética cinematográfica, na qual as imagens em constante movimento dificultam a atividade reflexiva do espectador, na medida em que ele não consegue fixar sua atenção e tem seu fluxo de pensamentos constantemente interrompido pela mudança de imagens. Dessa forma, enquanto a experiência pictórica promove a reflexão e a contemplação, a experiência cinematográfica promove a distração.

Compara-se a ‘tela’ sobre a qual o filme é projetado com a tela em que está a pintura. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode entregar-se aos seus pensamentos. Diante do filme já não acontece o mesmo. Mal fixou o olhar, já a imagem mudou. A imagem do filme não pode ser fixada. [...] De fato, a cadeia de associações de quem contempla essas imagens é imediatamente interrompida pela sua transformação. Nisso se baseia o efeito de choque do cinema, que, como qualquer efeito de choque, exige ser amortecido por um esforço de atenção intensificado (BENJAMIN, 2017, p. 26).

O efeito de choque estava limitado ao dadaísmo⁹, porém ainda de uma forma precária, só se concretizando plenamente no cinema. A atenção exigida na experiência cinematográfica se assemelha à atenção necessária ao transeunte das grandes cidades ou ao operador de máquinas nas fábricas, obtendo então um valor pedagógico ao treinar o homem para o ambiente moderno. O efeito de choque promove então uma adaptação no espectador por meio de modificações profundas no aparelho perceptivo, alternando conseqüentemente o modo como percebemos o mundo. Benjamin diferencia então duas formas de percepção, à ótica e a tátil, sendo a primeira própria às obras de arte tradicionais, e cuja recepção acontece através da contemplação, atenção e reflexão. O modo tátil de percepção é próprio às obras reproduzíveis tecnicamente, e ocorre por meio do hábito e da distração, sem exigir nenhum esforço mental do fruidor¹⁰.

A percepção tátil, forma de apreensão sensorial presente desde o advento da civilização, encontra na arquitetura um de seus campos mais antigos de expressão. Neste contexto, as construções são percebidas de maneira coletiva, habitual e distraída, permitindo que o público interaja com as obras arquitetônicas de forma não concentrada. No entanto, foi

⁹ Movimento artístico pertencente às vanguardas europeias do século XX, questionava o caráter racional das obras tradicionais, propondo uma ruptura e negação radical com essa forma de arte. Seu lema era “a destruição também é criação” e tinha como intuito o chocar o público e criticar os valores burgueses, a guerra, o sistema e a tradição.

¹⁰ A atenção dispersa, aspecto regressivo da percepção, é apontada por Adorno como algo decorrente da dinâmica da vida do trabalhador no capitalismo tardio, que favorece essa recepção dos produtos culturais, na qual as imagens e os sons são usufruídos como uma forma de escapismo de uma vida de sofrimento e exploração: “Acontece com todas as imagens aquilo que há tempos aconteceu com a sinfonia: o funcionário exausto, enquanto toma sopa em mangas de camisa, a tolera sem prestar muita atenção. Daí por que as imagens são fúteis desde o início: elas devem conferir brilho ao cotidiano cinzento, assemelhando-se, no entanto, essencialmente a ele” (ADORNO, 2020, p. 211-212). Assim, esses produtos são recebidos não como uma experiência estética que exige concentração, esforço e reflexão, mas como meros presentes que lhe são oferecidos e consumidos com a finalidade quase exclusiva de obter prazer: “O consumidor é atraído para algo a que já se inclina: experienciar configurações estéticas não como coisas em si, que devem ser tratadas com atenção, concentração, esforço e tirocinio, mas sim como cortêsias que lhe são oferecidas e que eles deve avaliar se lhes agradam o suficiente” (ADORNO, 2020, p. 211).

com o surgimento da reprodutibilidade técnica, especialmente através do cinema, que essa modalidade perceptiva ganhou predominância. A recepção distraída de objetos estéticos torna-se cada vez mais a norma para a experiência de diversas formas de expressão artística, refletindo mudanças significativas na maneira como o indivíduo contemporâneo se relaciona com o mundo à sua volta:

A recepção na distração, que se faz notar com ênfase crescente em todos os domínios da arte e é um sintoma de transformações profundas da percepção consciente, encontrou no cinema seu campo de experiência próprio. Com seu efeito de choque, o cinema vem ao encontro dessa forma de recepção. O cinema restringe o valor de culto não só porque coloca o público numa atitude de apreciação valorativa, mas também porque essa atitude no cinema não inclui o fator atenção. O público é um examinador, mas um examinador distraído (BENJAMIN, 2017, p. 27).

Apesar dos elogios à reprodutibilidade técnica, em especial ao cinema, devido à possibilidade de ser experienciado coletivamente e pela precisão das situações apresentadas, não podemos afirmar que Benjamin se mostra completamente otimista em relação aos novos meios de comunicação de massa. O controle financeiro e criativo que o grande capital tem sobre os estúdios, o caráter mercantil dos filmes, o culto à personalidade criado em torno dos atores e a falta de uma atenção concentrada dos espectadores são críticas importantes ao cinema e demonstram que Benjamin estava consciente da forma regressiva com que os meios técnicos eram usados no ocidente. Se em um primeiro momento a reprodutibilidade técnica representa uma novidade com grandes potencialidades criativas para a produção artística, capaz de tornar acessível a cultura para as grandes massas, logo ela é capturada pela classe dominante e utilizada para fins ideológicos e de manutenção das relações de poder.

As críticas apresentadas em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, embora contundentes, dão margem a uma interpretação apologética da reprodutibilidade técnica, que teria sua “redenção” por tornar acessível a cultura produzida pela humanidade. Além disso, o filósofo se restringe a refletir sobre os meios visuais de reprodução, principalmente a fotografia e o cinema. Theodor Adorno recebeu o texto de Benjamin de uma forma bastante crítica, escrevendo então o ensaio intitulado *O fetichismo na música e a regressão na audição* como uma forma de resposta, no qual estende a reflexão benjaminiana para o campo musical e critica de uma forma bem mais acentuada os aspectos negativos da reprodutibilidade técnica na percepção humana e sua ameaça à constituição de indivíduos livres e autônomos. Segundo o próprio Adorno, esse artigo

apresentou uma espécie de réplica crítica ao trabalho de Walter Benjamin publicado

pouco antes em nossa revista, sobre ‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’. Sublinhou-se a problemática da produção cultural industrializada e dos modos de comportamento a ela submetidos, enquanto Benjamin procurou ‘redimir’ precisamente aquela esfera problemática de um modo que me pareceu por demais imediato. (ADORNO, 1997, p. 706).¹¹

É na *Dialética do esclarecimento*, porém, que Adorno vai formular os principais conceitos para uma compreensão crítica dos novos meios de comunicação. Em seu prefácio, os autores afirmam que a proposta do livro é “(...) descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie” (ADORNO e HORKHEIMER, p.9). Pode-se dizer que *Minima Moralia* também ecoa esse propósito, oferecendo um diagnóstico social que se alinha ao apresentado na *Dialética do esclarecimento*. Ambos os textos fornecem um panorama essencial para entender como a indústria cultural emerge como um elemento crucial na consolidação de uma sociedade marcada pela frieza, alienação e consumismo. Este diagnóstico social se torna uma ferramenta indispensável para desvendar os mecanismos através dos quais a indústria cultural solidifica seu papel no fomento de um ambiente cada vez mais desumanizado.

1.3 Ideologia e meios de comunicação de massa no mundo administrado

A crítica cultural de Adorno tem como ponto central a massificação do indivíduo e o empobrecimento de sua vida psíquica e das relações sociais, resultado do uso ideológico dos novos meios de comunicação de massa, como rádio, cinema e televisão. O livro *Minima Moralia*, escrito no período de 1944 a 1947, oferece um diagnóstico incisivo sobre essa conjuntura, reunindo uma série de ensaios que exploram, sobretudo, o estilo de vida contemporâneo sob a perspectiva do que Adorno denomina de “mundo administrado”. O subtítulo da obra, *Reflexões a partir da vida lesada*, já indica o tom crítico dirigido ao estado atual das coisas. A felicidade humana em seu sentido pleno tornou-se uma impossibilidade ética diante do holocausto, das guerras e da fome. “Toda adesão, toda humanidade na convivência e na participação é mera máscara para a tácita aceitação do desumano. Cabe unir-se ao sofrimento das pessoas: o menor passo na direção das suas alegrias segue no rumo de enrijecer o sofrimento” (ADORNO, 2008, p. 22).

Até mesmo as coisas que parecem inofensivas e alegres são, hoje, usadas a serviço de interesses escusos, que visam manter as classes mais empobrecidas em um estado de submissão diante das injustiças que enfrentam diariamente. Além disso, as relações sociais são distorcidas pela falta de uma comunicação autêntica entre as pessoas, que vai além de

¹¹ Tradução de Verlaïne Freitas, retirada do artigo O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno (FREITAS, 2013, p. 54).

conversas superficiais impostas por uma socialização forçada. Nesse cenário, o outro é constantemente percebido apenas por sua utilidade, como um meio ou um objeto, e não como um fim em si mesmo. A busca pela autenticidade na comunicação e na interação humana é fundamental para superar a alienação e a desumanização presentes na sociedade atual.

Uma das características fundamentais do mundo administrado é o esvaziamento da subjetividade, alteridade e liberdade. Todas as relações pessoais são permeadas pela esfera do consumo, diminuindo a possibilidade de resistência e transformando as vidas em meras mercadorias. Essa crítica já se manifesta de forma explícita na dedicatória do livro:

Aquilo que outrora o filósofo entendia por vida, reduzido à esfera privada e depois só à do consumo, vê-se arrastado, sem autonomia e sem substância própria, como apêndice do processo de produção material. (...) O olhar sobre a vida transferiu-se para a ideologia, a qual esconde que não há mais vida (ADORNO, 2008, p. 9).

Outro trecho que reforça esse pensamento pode ser encontrado no fragmento intitulado “Reserva de propriedade”, no qual se lê que a característica marcante de nossa época é que: “Em princípio todos, incluindo os mais poderosos, são objetos” (ADORNO, 2008, p. 34). Com sua interioridade diminuída e esvaziada, os seres humanos acabam buscando satisfação nas mercadorias de consumo como um substituto para o que já não conseguem encontrar nas relações humanas. Com o passar do tempo, a capacidade de se relacionar de forma empática acaba se reduzindo, uma vez que as interações interpessoais são mediadas pelo desejo de rotular e instrumentalizar. Isso evidencia o quão pouco nos importamos uns com os outros. Adorno aborda esse tema ao discutir os indivíduos no mundo administrado e a maneira como eles se relacionam:

Neles atrofiam-se aquelas capacidades insubstituíveis que não podem medrar na célula isoladora da pura interioridade e só o logram plenamente com o calor das coisas. O frio se apodera de tudo o que fazem — a palavra amável não pronunciada, a consideração não praticada. Essa frieza acaba retornando a quem a emite. Toda relação não desfigurada, talvez mesmo o elemento reconciliador na própria vida orgânica é um presentear. Quem se torna incapaz disso pela lógica da coerência converte-se em coisa e congela (ADORNO, 2008, p. 39).

No fragmento “Entre sem bater”, Adorno estabelece uma relação entre a frieza das relações humanas e a dominação do mundo administrado pela técnica e tecnologia: “A tecnificação torna entrementes os gestos precisos e rudes, e com isso os homens” (ADORNO, 2008, p. 36). Nesse processo, o modo instrumental com o qual lidamos com os objetos é transferido para as relações interpessoais, resultando em um profundo prejuízo à nossa alteridade e gerando um grau de violência em cada relação que desumaniza o outro. Como

coloca Fianco: “A forma de tratamento e de relação interpessoal vai passando, então, das máquinas para os outros homens, e este processo resulta na eliminação da alteridade subjetiva e sua substituição por uma coisificação dos semelhantes” (FIANCO, 2010, p. 133).

No mundo administrado, o ser humano acaba perdendo sua liberdade, ficando condicionado à vontade e ao ritmo das máquinas. Esse novo tempo artificial ao qual estamos submetidos exige uma pressa constante: “O que foi observado desde o advento das grandes cidades como pressa, nervosismo e instabilidade agora se expande de modo epidêmico, como outrora a peste e a cólera” (ADORNO, 2008, p. 134). Essa pressa se reflete diretamente na impessoalidade das relações, e a objetificação do outro se torna evidente no comportamento cotidiano, em que há uma busca por economizar tempo em cada ação, deixando de lado as gentilezas e formalidades do passado. Na contemporaneidade, adota-se frequentemente uma postura informal e, por vezes, até grosseira no trato com os outros: “Não se disfarça mais a falta de interesse no bem-estar alheio, qualquer diálogo é entabulado diretamente ao assunto que o motiva e interessa, pois não há um segundo sequer a perder na luta diária pela sobrevivência” (FIANCO, 2010, p. 132). Até mesmo a velocidade com que as pessoas caminham pelas ruas é alterada. Em épocas anteriores, o caminhar lento sugeria sabedoria e autonomia na forma de aproveitar a vida, marcando uma distância em relação aos tempos primitivos, nos quais correr era necessário para fugir de predadores. No entanto, nos tempos atuais, os pedestres são dominados por uma freneticidade, em que passos acelerados indicam a imposição temporal à qual as pessoas estão submetidas, com horários e relógios ditando o ritmo de locomoção. Esse ritmo artificial ao qual somos submetidos viola o ritmo natural de nossos corpos e evoca a violência dos tempos primitivos, em que nossos passos rápidos eram ditados pelo medo. Agora, entretanto, a velocidade frenética com a qual as pessoas se deslocam é determinada pela imposição de uma ordem autoritária criada pelo próprio homem. Nesse contexto, a própria arquitetura das cidades modernas reflete a perversa lógica social do mundo administrado: “O tecido urbano, com suas ruas, avenidas, edifícios, reproduz-se à imagem própria da economia: centralização progressiva de funções, exclusão sistemática de elementos não operacionais, vigilância e controle dos espaços, socialização através do capital” (SODRÉ, 2021, p. 23).

Os meios de comunicação de massa desempenham uma função social essencial na manutenção desse estado de coisas. Por um lado, apresentam um mundo distorcido, em que os problemas sociais são retratados como fatos imutáveis e eternos, sem considerar seu contexto histórico. Por outro lado, distraem os indivíduos das questões que realmente importam, oferecendo entretenimento que torna a vida um pouco mais suportável ao dissimular, em seus

produtos, a frieza das relações sociais no mundo administrado:

Sempre que vou ao cinema saio dele mais tolo e pior, não obstante a vigilância. A própria sociabilidade é participação na injustiça, ao apresentar o mundo gelado como se nele ainda se pudesse falar um com o outro, e a palavra solta e sociável contribui para perpetuar o silêncio, na medida em que as concessões ao interlocutor de novo o humilham no locutor (ADORNO, 2008, p. 22).

Nas *Minima Moralia* encontramos diversas reflexões estéticas que permeiam a trajetória intelectual do autor, incluindo a crítica ao estilo pseudorrealista adotado pela indústria cultural e os antagonismos entre a cultura de massa e a arte. No ensaio “Intenção e imagem”, Adorno compreende o pseudorrealismo como uma artimanha utilizada para iludir os consumidores e fixar a ideia de submissão em suas consciências, a fim de evitar que questionem as contradições entre a realidade vivida e a retratada nas telas. Enquanto na vida real o mundo se apresenta como absurdo e nos instiga a buscar significado, na cultura de massa, todo o sentido já está pré-determinado em cada gesto e palavra dos personagens, levando o espectador a uma passividade que dispensa a necessidade de interpretar e atribuir significado ao que é apresentado. Por consequência, o espectador acaba sendo estimulado ao conformismo na medida em que a possibilidade de significação é interdita. Nesse sentido, o pseudorrealismo difere dos estilos adotados pela arte autônoma, como o naturalismo e o realismo que também buscavam representar fielmente a realidade, não apenas por meio do uso de recursos tecnológicos, mas principalmente por permitir a significação autônoma do espectador. Na arte, mesmo quando há uma busca pela duplicação e simulação do real, ainda é mantida uma abertura para uma expressão e interpretação orgânica da obra.

No ensaio “Interesse próprio”, Adorno explora a tensão entre a arte e a cultura de massa, em que a primeira preserva um conteúdo verdadeiro enquanto a segunda se baseia na falsificação da realidade. Um exemplo disso é evidenciado pela música *A História do soldado* (1918), composta por Stravinsky¹² (1882-1971), que refletia de maneira contundente o espírito pós-guerra na Europa. Em contraste, a cultura mercantilizada promove uma fusão regressiva entre o progresso e a barbárie, pois esvazia a arte de seu conteúdo verídico, transformando-a em algo trivial e descartável. “Nenhuma obra de arte, nenhuma ideia tem chance alguma de sobreviver que não incorpore a renúncia à falsa riqueza e à produção de primeira classe, ao filme colorido e à televisão, à revista de milionários e a Toscanini”¹³ (ADORNO, 2008, p.

¹² Igor Fiódorovitch Stravinsky, um renomado pianista, compositor e maestro russo, destaca-se como um dos músicos mais influentes do século XX. Sua genialidade se manifesta em obras que abrangem uma ampla diversidade estilística, transitando desde o neoclassicismo das décadas de 1920 até o serialismo adotado em seus últimos vinte anos de vida.

¹³ Arturo Toscanini (1867-1957) foi um maestro italiano; seu modo de interpretar os grandes nomes da música clássica é duramente criticado por Adorno, sendo associado a uma cultura de massa mais sofisticada, mas ainda pertencente à esfera do entretenimento e do consumo: “A indústria cultural está corrompida, mas não como uma Babilônia do pecado, e sim como

46-47).

A apatia e até mesmo a identificação com o modelo social vigente, como dito, são resultado do intenso controle ideológico exercido pela classe dominante sobre a classe trabalhadora. Essa manipulação leva as pessoas a acreditarem em uma cultura que apresenta um mundo falso, criado para iludi-las e incutir comportamentos que favoreçam o *status quo*. No volume *Temas básicos de sociologia* (1956)¹⁴, escrito em colaboração com Max Horkheimer, os filósofos exploram esse tema no ensaio intitulado “Ideologia”, cujo objetivo é compreender o conceito desse termo e traçar as transformações estruturais e mudanças das funções históricas das ideologias. Para isso, analisam como esse conceito foi delineado ao longo do tempo e se tornou fundamental para compreender a manutenção do capitalismo e do mundo administrado: “(...) o significado de ideologia e do que são ideologias só pode ser compreendido se reconhecermos o movimento histórico desse conceito, que é, ao mesmo tempo, o da coisa (ADORNO e HORKHEIMER, 1956, p. 185).

Os filósofos iniciam sua análise a partir de Francis Bacon (1561-1626), que se destaca como um dos precursores no desenvolvimento do conceito de ideologia. Em seu livro *Novum organum* (1620), Bacon apresenta um manifesto antidogmático que defende a emancipação da razão e critica os ídolos e preconceitos coletivos de seu tempo. Ele argumenta que esses elementos mantêm as pessoas aprisionadas em um modo de vida irracional, gerando uma falsa consciência da realidade. O trabalho de Bacon se torna, assim, um ponto de partida fundamental para compreender a emergência do conceito de ideologia e sua relação com a construção de uma consciência distorcida: “Os manifestos antidogmáticos de Francis Bacon, em prol da libertação da Razão, proclamam a luta contra os ‘ídolos’, os preconceitos coletivos, que preponderavam sobre os homens no começo da burguesia, tal como agora, em seu fim” (ADORNO e HORKHEIMER, 1956, p. 185). A teoria de Bacon, embora apresente um aspecto politicamente progressista ao buscar superar a influência do clero sobre a burguesia, ainda reflete limitações ao estar presa a modelos sociais pré-existentes e a um subjetivismo descolado da realidade sócio- histórica.

A “teoria da falsa consciência” estabelecida pelo filósofo inglês é retomada pelos enciclopedistas durante o período iluminista do século XVIII. Esses pensadores destacam como os preconceitos e a percepção do mundo podem ser utilizados de maneira politicamente

catedral do divertimento de alto nível. Em todos os seus níveis, de Hemingway a Emil Ludwig, de Mrs. Miniver ao Lone Ranger, de Toscanini a Guy Lombardo, a inverdade é inerente a um espírito que foi recebido pronto da arte e da ciência” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 67).

14 No prefácio do livro Adorno e Horkheimer relatam que: “Este volume das ‘Frankfurter Beiträge zur Soziologie’ teve sua origem nos manuscritos para as conferências e palestras destinadas, de 1953 a 1954, à Rádio Ásia e depois repetidas em idioma francês na programação da Université Radiophonique Internationale, sob os auspícios da Radiodiffusion Française” (ADORNO e HORKHEIMER, 1956, p. 7). Por isso o estilo mais leve e didático adotado no livro.

direcionada para a manutenção das relações de poder. Já Destutt de Tracy (1754-1836), um dos principais representantes dos *Idéologues*, introduziu a palavra “ideologia” para descrever seu modelo de “ciência das ideias”. Seu objetivo era conscientizar os indivíduos em relação aos seus próprios interesses, de modo que pudessem agir com clareza com base neles. Assim, desde o início, o conceito de ideologia possuía uma natureza emancipatória.

Por meio da análise histórica, Adorno e Horkheimer redefinem o conceito de ideologia como uma consciência necessária, condicionada socialmente, mas ao mesmo tempo falsa¹⁵. Essa característica é particular das sociedades em que a economia de mercado está plenamente desenvolvida, pois a ideologia surge como uma justificativa apologética para situações sociais problemáticas, como a existência de hierarquia e desigualdade social. Em um mundo em que as relações ocorrem de forma mais horizontal, a ideologia, no sentido mencionado, perde sua relevância, pois a justificação não seria mais necessária. Isso implica que em uma sociedade verdadeiramente igualitária, a ideologia teria um papel muito limitado ou até mesmo inexistente.

Esta, como consciência objetivamente necessária e, ao mesmo tempo, falsa, como interligação inseparável de verdade e inverdade, que se distingue, portanto, da verdade total tanto quanto da pura mentira, pertence, se não unicamente à nossa sociedade, pelo menos a uma sociedade em que uma economia urbana de mercado já foi desenvolvida. Com efeito, *a Ideologia é justificação*. Ela pressupõe, portanto, quer a experiência de uma condição social que se tornou problemática e, como tal, reconhecida, mas que deve ser defendida, quer a ideia de justiça sem a qual essa necessidade apologética não subsistiria e que, por sua vez, baseia-se no modelo de permuta de equivalentes. Em rigor, quando regem relações simples e imediatas de poder, não existem ideologias, num sentido estrito (ADORNO e HORKHEIMER, 1956, p. 191).

No mundo administrado, a ideologia se manifesta essencialmente por meio dos objetos produzidos pela indústria cultural; esses são habilmente apresentados à sociedade como produtos atraentes para as massas consumidoras. Assim, a compreensão do conceito de ideologia está intrinsecamente ligada àquilo que efetivamente opera como meio concreto de criação e reprodução das ideologias dominantes. Nesse cenário, a cultura de massa se torna uma poderosa ferramenta utilizada pela classe dominante para disseminar e reforçar as ideologias que perpetuam as relações de poder. Ao apresentar produtos culturais que aparentemente satisfazem os desejos e necessidades das massas, mas que, na verdade, estão alinhados com os interesses das elites dominantes, a cultura de massa cria uma falsa sensação de escolha e liberdade individual, enquanto reforça a submissão ao sistema capitalista.

¹⁵ A distinção entre a mentira e a ideologia também começa a se delinear, na medida em que a segunda possui um elemento de necessidade enquanto a primeira ocorre de maneira deliberada e consciente.

A falsa consciência de hoje, socialmente condicionada, já não é espírito objetivo, nem mesmo no sentido de uma cega e anônima cristalização, com base no processo social; pelo contrário, trata-se de algo cientificamente adaptado à sociedade. Essa adaptação realiza-se mediante os produtos da indústria cultural; como o cinema, as revistas, os jornais ilustrados, rádio, televisão, literatura de best-seller dos mais variados tipos, dentro do qual desempenham um papel especial as biografias romanceadas (ADORNO e HORKHEIMER, 1956, p. 200-201).

Na contemporaneidade, a ideologia assume uma forma engenhosa que dificulta seu desmascaramento, pois, disfarçada como mero entretenimento, age sorrateiramente na manutenção do *status quo*. Uma das principais formas utilizadas pela indústria cultural para esconder a manipulação, como dito anteriormente, é o pseudorealismo. Ao duplicar a situação existente, busca-se apresentar ao espectador uma suposta realidade inquestionável, ocultando sua natureza como construção histórica e social. O resultado é a consolidação do que já existe, reforçando os padrões estabelecidos. A compreensão do caráter ideológico da cultura de massa torna-se, portanto, essencial para a emancipação social defendida pelos teóricos críticos. Tanto nos regimes totalitários quanto no liberalismo burguês, os meios de comunicação de massa têm sido utilizados para propagar preconceitos, pseudociência e desinformação, minando assim as possibilidades de construção de uma sociedade genuinamente democrática e justa: “Quando uma classe social compreende sua própria realidade, pode organizar-se para quebrar uma ideologia e transformar a sociedade” (CHAUI, 2008, p. 24).

É importante ressaltar também a relação da semicultura ou semiformação (*Halbbildung*)¹⁶ para a perpetuação do mundo administrado, especialmente pela alienação ideológica promovida pela cultura de massa. A crise da formação cultural que afeta a contemporaneidade não se restringe apenas ao sistema educacional falho, mas abrange questões mais amplas, como a influência da realidade extrapedagógica sobre os indivíduos. Nesse mundo administrado, tal influência se mostra perversa, como já mencionado, retirando a autonomia do sujeito, empobrecendo suas relações e inibindo a possibilidade de uma formação cultural que fomente a capacidade de reflexão crítica e autonomia, bem como uma socialização livre de preconceitos e modelos pré-definidos. Ao contrário, sob a influência da cultura de massa, o sujeito é exposto a uma vastidão de mercadorias culturais cujo principal objetivo é domesticá-lo para um mundo cada vez mais desumano.

Para entendermos melhor a semiformação descrita por Adorno, é importante entendermos também sua concepção de cultura: “Adorno argumenta que a cultura tem um

¹⁶ O conceito *Halbbildung* pode ser traduzido tanto por semicultura quanto por semiformação.

duplo caráter: ela é, ao mesmo tempo, autonomia, liberdade do sujeito e adaptação, conformação à vida real” (BANDEIRA e OLIVEIRA, 2012, p. 228). Porém, com a lógica instrumental invadindo todos os âmbitos da sociedade, acabou se privilegiando o lado da cultura relacionado à adaptação do sujeito ao modo de vida capitalista, debilitando severamente a possibilidade das massas desenvolverem um pensamento crítico e autônomo sobre a realidade: “O processo de formação cultural deve atentar para os dois aspectos: não negar as condições sociais de onde emerge esta produção, assim como não entender a cultura como mera adaptação e conformismo ao *status quo*” (BANDEIRA; OLIVEIRA, 2012, p. 228-229). Assim, o objetivo fundamental da educação, o cultivo de indivíduos racionais e livres, é obstruído em um contexto de desigualdade e injustiça, onde a cultura é relegada ao status de simples mercadoria.

Se na ideia de formação ressoam momentos de finalidade, esses deveriam, em consequência, tornar os indivíduos aptos a se afirmarem como racionais numa sociedade racional, como livres numa sociedade livre [...]. E quanto menos as relações sociais, em especial as diferenças econômicas, cumprem esta promessa, tanto mais energicamente se estará proibido de pensar no sentido e na finalidade da formação cultural [...]. O sonho da formação — a libertação da imposição dos meios e da estúpida e mesquinha utilidade — é falsificado em apologia de um mundo organizado justamente por aquela imposição (ADORNO, 2005, p. 5).

Percebemos, portanto, que a produção cultural e artística, que deveria fomentar uma formação baseada na liberdade, empatia e reflexão crítica, é transformada em mera mercadoria para lucro e submissão do sujeito à exploração capitalista, contribuindo para a semiformação do indivíduo: “Nessa perspectiva, a semiformação não se caracteriza como um meio caminho à formação e sim como um empecilho à formação. Em se tratando da arte, bem como da cultura, não existe um termo médio, um semientendido, um semiexperimentado” (PUCCI, 2018, p. 598). Os consumidores da cultura de massa acabam absorvendo os valores da classe dominante por meio de seus produtos, impossibilitando uma tomada de consciência do sujeito como ser político capaz de agir para transformar a realidade em que vive. Em contrapartida, a arte possui uma racionalidade distinta da instrumental, estimulando o desenvolvimento de sujeitos autônomos, capazes de interpretar e questionar o mundo de forma crítica. A expressão artística não busca dissimular a negatividade do mundo, mas, ao contrário, a expõe para que o sujeito possa refletir sobre ela e, dessa forma, superá-la. Os mecanismos de alienação da indústria cultural, bem como as dicotomias entre arte e cultura de massa, serão os temas abordados na próxima unidade.

CAPÍTULO 2: O PENSAMENTO ESTÉTICO DE THEODOR ADORNO: DA AMEAÇA DE CASTRAÇÃO NA INDÚSTRIA CULTURAL À PROMESSA DE LIBERDADE NA ARTE MODERNA

2.1 A trajetória do esclarecimento

Em 1941, Horkheimer e Adorno se mudam para os arredores de Los Angeles, o que dá início a um período de amizade e aproximação teórica entre os dois filósofos, de modo que em novembro daquele mesmo ano começam a redação da *Dialética do esclarecimento*. O livro tem como ideia nuclear a crítica ao caráter totalitário do processo civilizatório engendrado pela razão técnico-operatória, que acabou por resultar nas manifestações da barbárie ocorridas durante o século XX.

Ambos os autores possuíam contribuições prévias sobre o tema principal do livro. Horkheimer, como já vimos, apontava os problemas relativos à dimensão ideológica da perspectiva tradicional de ciência que mascara as relações de dominação que existem no capitalismo. Adorno, por sua vez, escreveu vários textos críticos sobre a situação da música na cultura de massa, em que mostra como a razão instrumental passava a ser predominante até mesmo no âmbito artístico.

O livro é dividido em seis capítulos intitulados “O conceito de esclarecimento”, “Excurso I: Ulisses ou mito e esclarecimento”, “Excurso II: Juliette ou esclarecimento e moral”, “A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas”, “Elementos do Antissemitismo: Limites do esclarecimento” e por fim “Notas e esboços”. Os ensaios sobre antissemitismo e indústria cultural foram adicionados posteriormente à versão inicial do livro como uma resposta ao Holocausto, a guerra e a alienação ideológica que se acentuava em todo o mundo:

Tendo em vista o recrudescimento da II Guerra Mundial, com a perseguição aos judeus transformando-se em extermínio, e outras razões de ordem mais prática, o plano inicial de escrever uma obra sobre dialética foi modificado: os capítulos sobre a indústria cultural e sobre o antissemitismo, que não constavam no planejamento inicial, foram incorporados ao longo da redação da obra, que em 1944 circulou, em forma mimeografada, entre os colegas do Instituto, sob o título de ‘Fragmentos filosóficos’ até ser publicada em 1947, sob o nome definitivo de *Dialética do Esclarecimento* (DUARTE, 2002, p. 19).

No primeiro capítulo, os filósofos apresentam o fundamento teórico dos ensaios seguintes, que pode ser resumido na tese: “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 14). No início da

humanidade, os homens sentiam um pavor primordial em relação aos fenômenos naturais, como tempestades, furacões e animais ferozes que os faziam se sentirem pequenos e impotentes em relação ao mundo em que viviam. Esse sentimento de medo dá impulso inicial ao processo de esclarecimento, no qual o ser humano adquire progressivamente o poder e o conhecimento necessários para dominar a natureza e aos semelhantes. Os mitos, apesar de aparentemente irracionais, já possuíam em si determinados aspectos do esclarecimento: “O pensamento mitológico também tem como finalidade dominar a natureza que parece assustadora e incompreensível” (FREITAS, 2003, p. 12). A magia se apresenta como uma técnica de controle da natureza não mediada pela abstração conceitual, mas pela *mimesis*¹⁷, que tem como característica a proximidade simbólica que os gestos, cantos e danças estabelecem com os deuses e fenômenos naturais. Assim, o pensamento mítico, que busca uma intervenção na natureza através de rituais, feitiçarias e sacrifícios, anteciparia algo do pensamento científico e racional, que também busca o controle da natureza mediante a tecnologia e a ciência:

A própria mitologia desfêcha o processo sem fim do esclarecimento, no qual toda concepção teórica determinada acaba fatalmente por sucumbir a uma crítica arrasadora, à crítica de ser apenas uma crença, até que os próprios conceitos de espírito, de verdade, e até mesmo de esclarecimento tenham-se convertido em magia animista (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 23).

O processo de esclarecimento resulta na separação das esferas da poesia e da ciência; tal cisão se expande para a linguagem, que perde a noção de totalidade na medida em que é instrumentalizada. O que ocorre a partir daí é uma divisão da linguagem em domínios específicos com funções rigidamente estabelecidas, de modo que a integridade estética dos fenômenos é fragmentada em diferentes aspectos parciais como imagem, som e palavras entre as diversas artes (pintura, música, literatura) sem uma síntese desses elementos em uma arte totalizante. A ciência e a arte, apesar de colocadas como antíteses uma da outra pelo capitalismo tardio como meio de torná-las administráveis, possuem um espelhamento regressivo, no qual a ciência se transforma em um jogo de signos desvinculados entre si e incapazes de transcender o sistema do qual fazem parte, transformando-se em algo abstrato e desligado da realidade social: “A ciência moderna, com sua ânsia de traduzir o maior número possível de eventos naturais em relações numéricas, lógicas, acabou caminhando mais ainda

17 Mimesis é uma palavra do grego que significa a capacidade do homem de reproduzir, imitar ou representar e ainda na filosofia antiga esse conceito se torna fundamental para a reflexão sobre a arte. Na filosofia de Platão (427-347 a.C.), por exemplo, a arte é duplamente falsa pois é imitação da imitação. Já que para o filósofo grego nossa própria realidade é a imitação imperfeita de uma outra, esta sim, verdadeira. Na Poética, Aristóteles (384-322 a.C) concorda com seu mestre sobre a arte ser imitação, mas diverge sobre a qualidade epistemológica da mimesis, pois a arte não é uma mentira, mas uma reelaboração de como a realidade poderia ser: (...) não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; e sim, o de representar o que poderia acontecer, o que quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1987, p. 209).

nesse processo de abstração entre aquilo que se pensa e a realidade vivida pelos homens” (FREITAS, 2003, p. 15). Parte da produção artística, por sua vez, é realizada tendo em vista o cálculo de rentabilidade que ela pode gerar aos seus produtores — tema que será explorado amplamente no ensaio sobre indústria cultural. Outro elemento importante na reflexão inicial de Adorno e Horkheimer é a ideia de que as obras de arte autênticas, isto é, que não foram capturadas pela racionalidade instrumental, representam a possibilidade — mesmo que não mais que isso — de reconciliação das cisões sociais e psíquicas e de criação algo realmente novo, que escape à tendência mítica de repetição que é atualizada e estimulada pelo capitalismo como um meio de conservação do *status quo*. “Pertence ao sentido da obra de arte, da aparência estética, ser aquilo em que se converteu, na magia do primitivo, o novo e terrível: a manifestação do todo no particular” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 30). Esse aspecto da arte é considerado subversivo pela razão instrumental, e por isso, os fenômenos estéticos foram relegados a um domínio social desvinculado da esfera do conhecimento, negando sua reivindicação de possuir algo de verdade.

De bom grado o censor positivista deixa passar o culto oficial, do mesmo modo que a arte, como um domínio particular da atividade social nada tendo a ver com o conhecimento; mas a negação que se apresenta ela própria com a pretensão de ser conhecimento, jamais. Para a mentalidade científica, o desinteresse do pensamento pela tarefa de preparar o factual, a transgressão da esfera da realidade é desvario e autodestruição [...] (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 36).

Os autores ressaltam que assim como a arte, o pensamento dialético também tem a capacidade de escapar a repetição mítica, pois explicita o caráter ideológico que a imagem, principalmente após o surgimento das mídias de massa, pode ter. Ele torna-se o responsável por restituir a substancialidade da linguagem, que cada vez mais tem o seu caráter conceitual esvaziado sob a acusação de ser demasiado metafísico: “A dialética revela, ao contrário, toda imagem como uma forma de escrita. Ela ensina a ler em seus traços a confissão de sua falsidade, confissão essa que a priva de seu poder e o transfere para a verdade” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 35).

A interessante análise do duodécimo canto da *Odisseia* serve como um preâmbulo à crítica a indústria cultural. Nessa passagem, é narrado o encontro de Ulisses e seus marinheiros com as sereias, quando, para escapar da morte causada pelo canto das criaturas míticas, ele ordena que seus marinheiros o amarrem ao mastro da embarcação, de modo que ele pudesse ouvir o canto sedutor, mas de uma forma segura, pois estava impedido pelas cordas de se jogar ao mar. Já os marinheiros, para escapar do canto mortal, deveriam tapar

seus ouvidos com cera e remar com toda a força que pudessem, sem poderem desfrutar do canto das sereias.

Essa passagem representa um “entrelaçamento de mito, dominação e trabalho” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 42). Ulisses, “o senhor de terras que faz os outros trabalharem para ele” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 44)¹⁸ dá um tratamento diferenciado a si perante seus companheiros, pois enquanto ele poderia gozar do canto das sereias, os marinheiros foram obrigados a remar, privados do prazer da música: “só sabem do perigo da canção, não dá sua beleza” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 44). Essa imagem literária representa uma divisão do trabalho manual e da fruição artística nas mais remotas eras, na qual uma grande maioria era obrigada a trabalhar arduamente para que poucos privilegiados pudessem aproveitar da arte e da beleza. Essa situação se estende até os dias atuais, em que as massas, assim como os remadores, são privadas de uma vida realmente livre e submetidas a uma lógica regressiva de embrutecimento, conformismo, isolamento e exploração. Em meio a esse mundo o sujeito perde a sua capacidade de interpretar a realidade por meio de seus próprios sentidos e assim constituir a sua individualidade:

A regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos: a nova forma de ofuscamento que vem substituir as formas míticas superadas. Pela mediação da sociedade total, que engloba todas as relações e emoções, os homens se reconvertem exatamente naquilo contra o que se voltara a lei evolutiva da sociedade, o princípio do eu: meros seres genéricos, iguais uns aos outros pelo isolamento na coletividade governada pela força. Os remadores que não podem se falar estão atrelados a um compasso, assim como o trabalhador moderno na fábrica, no cinema e no coletivo (ADORNO e HORKHEIMER, p. 46-47).

Adorno e Horkheimer, em sua crítica penetrante à modernidade, defendem que as origens da racionalidade dominadora — aquela que busca subjugar o real aos desígnios humanos — remontam ao pensamento mitológico. Tal racionalidade, longe de se manter adormecida, proliferou-se e se imiscuiu em variadas facetas da vida humana, englobando desde a política e a ciência até as relações sociais e, de maneira notavelmente surpreendente, a própria arte. Este domínio, tradicionalmente considerado um bastião de autonomia e um reduto de resistência à racionalização, viu-se igualmente vulnerável e, por fim, subjogado pela lógica instrumental. A arte, anteriormente celebrada como um domínio de atividade humana voltado para a expressão genuína e a contemplação altruísta, começa a ser assimilada pelos dispositivos da lógica capitalista. Com a ascensão desse regime, a produção de bens culturais

¹⁸ É interessante notar que os autores, apesar de todos os feitos heróicos de Ulisses, o definem sem nenhum romantismo ou glamour, chamando a atenção para sua classe social e relação com o trabalho.

passa a ser motivada não pelo anseio de significado, beleza ou verdade, mas sim pelo imperativo da lucratividade e pelo objetivo de sustentar o *status quo*. Adorno e Horkheimer identificam esse fenômeno como o advento da indústria cultural, marcando o início de uma era na qual a cultura é totalmente mercantilizada. Esse processo leva à perpetuação da racionalidade instrumental, comprometendo profundamente a capacidade crítica e emancipatória da arte. No próximo item, veremos como a indústria cultural transforma bens culturais em commodities, subjugando a arte aos imperativos do mercado e diluindo seu potencial para desafiar ou questionar as estruturas existentes de poder e dominação.

2.2 Indústria cultural e a degeneração do esclarecimento em ideologia

A mercantilização da arte no capitalismo tardio é o tema do capítulo “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. Os autores iniciam o ensaio com a constatação de que o declínio da influência da religião, o desaparecimento dos últimos resíduos da era pré-capitalista e a especialização crescente não levaram a sociedade a um caos cultural como alguns teóricos afirmavam, pois o surgimento e a popularização das mídias de massa produzem uma estabilização das relações sociais por meio da introjeção de normas veiculadas sob o disfarce de entretenimento. Segundo Byung-Chul Han: “A efetividade do entretenimento consiste em que ele penetra na camada cognitiva, por mais que finja apenas entreter e divertir” (HAN, 2019, p. 80).

A indústria cultural forma um todo coeso interdependente, possuindo um ar de onipresença e semelhança. “O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 119)¹⁹. Tal fenômeno se estende ao plano mundial e contamina diferentes espectros políticos, que veem na cultura não um meio de expressão de liberdade, mas um instrumento para atingir objetivos comerciais e ideológicos. “Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 119). É o caso da arquitetura, em que fica evidente pelos complexos urbanos e industriais o quão semelhante ela é, seja em países democráticos ou ditatoriais

Essa uniformidade é uma das críticas iniciais apontadas pelos autores em relação à indústria cultural; tudo o que não tenha sido repetidamente testado e aprovado pelos índices de audiência é rejeitado *a priori* pelos executivos e produtores da cultura de massa. A justificativa utilizada por eles é que os clichês e esquemas empregados derivam do próprio

19 A televisão, apesar de já existir, ainda era muito cara e não havia se popularizado no período em que os filósofos escreveram a obra. Poucas vezes citada, só ganha a devida atenção nos escritos de Adorno da década de 1950.

desejo dos consumidores, pois mesmo com o uso *ad nauseam* de fórmulas desgastadas, seus empreendimentos ainda são altamente lucrativos e atraem uma grande massa de consumidores. Os autores argumentam, porém, que as demandas do público não seriam espontâneas, mas criadas pela própria indústria cultural por meio de um mecanismo de cooptação ideológica chamado de círculo da manipulação e da necessidade retroativa, expressão que se refere ao processo de criação de mercadorias culturais metodicamente pensadas para atender demandas específicas do público e ao mesmo tempo incutir comportamentos que reforcem o *status quo*:

Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação (ADORNO; HORKHEIMER, p. 120).

Os desejos e necessidades do público são criados artificialmente por meio da indústria cultural. “Nessa ideia da ‘manipulação retroativa’ encerra-se o segredo de a indústria cultural atender à demanda das massas e, simultaneamente, impor determinados padrões, tanto de consumo quanto de comportamento moral e até mesmo político” (DUARTE, 2010, p. 42). A passagem do telefone para o rádio denota isso: enquanto o primeiro é liberal, pois permite que os usuários desempenhem o papel de sujeito ativo, o segundo é ironicamente “democrático”, na medida em que condiciona todas as pessoas ao papel de um ouvinte passivo, entregues a programa iguais, mas situados em diferentes estações.

Os filósofos também pontuam que: “A atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 121). A noção de escolha, dentro do contexto da indústria cultural, é frequentemente reduzida a uma mera ilusão. Esta perspectiva argumenta que a cultura de massa, longe de ser um domínio de livre expressão e diversidade, atua, na verdade, como um instrumento que perpetua e reforça os padrões comportamentais que servem aos interesses da manutenção das estruturas de poder existentes. Esta dinâmica ganha intensidade devido à profunda dependência entre a indústria cultural e os setores mais influentes da economia. Tal relação simbiótica se estende por uma ampla gama de áreas, incluindo os setores siderúrgico, petroquímico financeiro e eletrônico, evidenciando uma fusão de interesses que molda o panorama cultural e econômico. Por meio dessa interação a agenda da cultura de massa é meticulosamente planejada para refletir e promover os objetivos

econômicos, sociais e políticos dos pilares mais tradicionais e poderosos do capitalismo tardio.

Um dos mecanismos mais evidentes através dos quais essa “ilusão de escolha” se manifesta é a prática adotada pela indústria cultural de categorizar obras, como filmes, em tipos “A” ou “B”. Essa distinção, superficialmente, parece focar a qualidade estética ou o valor artístico das obras. No entanto, na realidade, essa classificação atua mais significativamente como um instrumento para segmentar e hierarquizar o público. Ela cria uma estrutura de classificação que menos avalia o mérito artístico das obras e mais serve para moldar e direcionar as preferências da audiência, alinhando-as com uma ordem de consumo cultural predeterminada. Essa estratégia não apenas restringe a diversidade e a inovação dentro do campo cultural, mas também fortalece a influência dos detentores do poder ao limitar o surgimento e a expressão de demandas culturais que possam desafiar ou divergir dos interesses consolidados da elite dominante. Essa estratégia da indústria cultural também serve para submeter o maior número de pessoas a sua lógica de consumo; o público é capturado pelo engodo de produtos que, apesar de mais caros, têm a mesma baixa qualidade dos demais.

Os filósofos apontam outro mecanismo extremamente importante utilizado pela indústria cultural para alcançar a cooptação ideológica do público: a chamada usurpação ou confiscação do esquematismo²⁰, procedimento no qual os produtos da cultura de massa expropriam do sujeito sua capacidade de interpretar segundo princípios que lhe eram internos:

Como os construtos fornecidos pela indústria cultural muitas vezes comportam interpretações desviantes daquela que seria a mais conservadora, um dos seus principais procedimentos sub-reptícios para atingir os objetivos de resignação diante do estado de coisas dado é o que os autores da *Dialética do esclarecimento* chamam de ‘confiscação do esquematismo’ (DUARTE, 2014, p. 30).

O esquematismo da produção cultural antecipa qualquer classificação do sujeito: o riso artificial ao fundo indicando que se fez uma piada, a trilha sonora sombria e as roupas escuras do personagem apontando que ele é o vilão são alguns exemplos dessa antecipação, que junto a manipulação retroativa, conferem uma padronização e previsibilidade nos produtos da indústria cultural. “Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado (...)” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 124). A cultura de massa dificulta que o público compreenda de forma orgânica aquilo que se está consumindo, pois o modo como ele deve assimilar cada parte do produto já é indicado por este, fazendo com que

²⁰ Este termo faz referência ao capítulo “Do esquematismo dos conceitos puros do entendimento” presente na obra *Crítica da razão pura* de Immanuel Kant (1724-1804). Para explorar como Adorno e Horkheimer se apropriaram desse conceito em sua crítica à indústria cultural, recomenda-se a leitura do artigo escrito por Rodrigo Duarte intitulado *O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural*, publicado na revista *Studia Kantiana*, v. 4, n. 1, p. 85-105, 2003.

a audiência receba todas as interpretações passivamente. Por meio da usurpação do esquematismo, aquilo que é resultado de específicas injunções históricas, como as favelas no tecido urbano desenvolvido e a pobreza extrema em mundo de abundância, é interpretado como algo natural. Isso ocorre quando tais questões sociais são apresentadas em produtos da mídia, como nas novelas, sem nenhuma discussão crítica sobre suas causas ou as possíveis soluções. Assim, fica implícito para o público que essas condições são inalteráveis e devem ser aceitas sem questionamento, da mesma forma que os personagens das narrativas. “Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 124).

Outro procedimento da indústria cultural criticado pelos filósofos é a maneira com que a cultura de massa se apropria de alguns elementos constituintes da arte burguesa, como a ideia de estilo. Nas obras de arte autênticas, o estilo é o resultado de uma dialética entre o todo e as partes, tal dialética é profundamente comprometida nas mercadorias da cultura de massa, pois enquanto na primeira o detalhe possui uma autonomia em relação a totalidade, na segunda, “o todo na obra não tem conexão íntima com os particulares, pois é imposto a eles a partir de um esquema geral milimetricamente planejado” (FREITAS, 2005, p. 339). Assim, os detalhes se tornam submissos à totalidade, uma vez que a relação dialética que existe entre esses dois polos é eliminada por meio de fórmulas e clichês que substituem a originalidade da obra em nome da lucratividade da mercadoria. Esta questão ganha importância ao considerarmos a visão de Adorno sobre a relação entre o indivíduo e a sociedade, que se assemelha à relação entre o particular e a totalidade de uma obra de arte. Para Adorno, a arte oferece um vislumbre de autonomia, legitimidade e harmonia potenciais para os indivíduos dentro da sociedade. Em contraste, na cultura de massa, observa-se uma subordinação completa dos elementos particulares em prol do efeito desejado, negligenciando sua conexão orgânica com o conjunto da obra:

Emancipando-se, o detalhe tornara-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmara-se como expressão indômita, como veículo do protesto contra a organização. O efeito harmônico isolado havia obliterado, na música, a consciência do todo formal; a cor particular na pintura, a composição pictórica; a penetração psicológica no romance, a arquitetura. A tudo isso deu fim à indústria cultural mediante a totalidade. Embora nada mais conheça além dos efeitos, ela vence sua insubordinação e os submete à fórmula que substitui a obra (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 124).

O “naturalismo domesticado” é uma das principais características estilísticas da cultura de massa; os filmes sonoros e a teledramaturgia são seus maiores representantes, na

medida em que por meio das imagens e sons são os que melhor simulam a ficção como um prolongamento da vida real. Dessa forma, as ilusões ideológicas contrabandeadas para os consumidores são difíceis de desmascarar. Isso ocorre porque, como forma de entretenimento cujo fundamento é o pseudorealismo, a ideologia pretende colocar o espectador de frente com a realidade em que vive, proclamando ao mesmo tempo essa realidade como norma natural e não como uma construção histórica e social. O efeito provocado pela duplicação da vida realizada pelos produtos da cultura de massa é a confirmação e consolidação daquilo que já existe:

A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 125).

A indústria cultural surge nos Estados Unidos como uma consequência do liberalismo econômico ali presente, que nutria a cultura de massa não apenas com temas e ideologias, mas também com um ambiente de circulação dos bens culturais que os transformavam em mera mercadoria. Nessa esfera, porém, ao contrário dos outros ramos econômicos dominantes, a concorrência ainda era um princípio que resistia à tendência monopolista já estabelecida nas outras esferas da produção: “Atualmente em fase de desagregação na esfera da produção material, o mecanismo da oferta e da procura continua atuante na superestrutura como mecanismo de controle em favor dos dominantes” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 132). Já a Europa pré-fascista entrou mais tardiamente que o país americano na fase monopolista do capitalismo, de modo que foi possível preservar alguma autonomia na esfera da cultura, mesmo que precária. Na Alemanha, por exemplo, o sistema educacional juntamente com os grandes teatros, orquestras e museus foram preservados da lógica capitalista, servindo de resistência contra as relações de dominação vigentes.

A indústria cultural forma um sistema cujo objetivo é fixar e adaptar as consciências em favor da estrutura capitalista; para isso, é criada uma identificação artificial do público com as ideologias das classes dominantes: “(...) os *mass media* são *dissimuladamente* político-pedagógicos. Neles, política e pedagogia disfarçam-se com uma roupagem estética” (SODRÉ, 2021, p. 30). Os consumidores passam, então, a ser sutilmente condicionados ao conformismo na medida em que interiorizam os valores veiculados pela cultura de massa. Os códigos de censura passam então a ser dispensáveis, a própria audiência já está condicionada

a consumir apenas os bens culturais que reforçam sua visão de mundo:

Assim como os dominados sempre levaram mais a sério que os dominadores a moral que deles recebiam, hoje as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos. Elas têm os desejos deles. Obstinadamente, insistem na ideologia que as escraviza. O amor funesto do povo pelo mal que a ele se faz chega a se antecipar à astúcia das instâncias de controle. Ele chega a superar o rigorismo do Hays-Office²¹, quando este, nos grandes momentos históricos, incitou contra o povo instâncias mais altas como o terror dos tribunais (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 132).

A diversão e outros elementos intrínsecos à cultura de massa lhe são muito anteriores, pois já estavam presentes na forma do que os autores chamam de arte leve, não constituindo algo nocivo as pessoas ou a sociedade por si só. No contexto atual, porém, a indústria cultural retira dela a ingenuidade e a espontaneidade que lhe eram inerentes na medida em que a submete aos seus interesses mercantis e ideológicos que são profundamente divergentes das necessidades reais (que não foram criadas pela própria cultura de massa) do grande público. A arte leve, veículo de expressão da rebeldia das classes mais empobrecidas, não é vista como uma forma decadente da cultura, ao contrário, a estranheza do circo, do museu de cera e do bordel liga-se, como seu extremo oposto, à música de Schönberg (1874-1951)²² e à literatura de Karl Kraus (1874-1936),²³ dois expoentes da arte autônoma.

A indústria cultural, diferentemente da arte leve, utiliza a diversão como uma forma de adestramento na medida em que mimetiza o trabalho mecanizado do qual o público quer escapar ao consumir seus produtos: “Eles gozam, no divertimento, da mesma repetitividade a que estão sujeitos no cotidiano” (FREITAS, 2005, p. 337). A padronização dos filmes, novelas e músicas é índice do processo de fabricação mecânica a que essas mercadorias culturais estão submetidas. Os trabalhadores, por sua vez, são submetidos à mecanização do trabalho mesmo em seus momentos de ócio. Essa é a única forma de se adaptarem a ele: “A diversão é o prolongamento do trabalho” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 135). Para o entretenimento manter-se como prazer nesse contexto mecânico e padronizado é necessário eliminar do espectador, por meio da usurpação do esquematismo, qualquer necessidade de reflexão, concentração e interpretação:

21 O Código Hays (oficialmente código de produção de cinema) foi um conjunto de regras morais que os filmes produzidos entre 1930 e 1968 deveriam obedecer. Tinha como objetivo não apenas o controle do que se poderia ou não ser produzido nos estúdios de cinema, mas também inculcar valores tradicionais americanos nos espectadores.

22 Foi um importante compositor austríaco de música erudita que, junto aos seus discípulos Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945), foi responsável por criar o dodecafonismo, um dos estilos mais inovadores e influentes de composição no século 20.

23 Considerado um dos maiores escritores satíricos, indicado duas vezes ao prêmio Nobel, foi um poeta, ensaísta, dramaturgo e jornalista austríaco. Também foi fundador da revista “Die Fackel” (A tocha) e contundente crítico da moral burguesa.

Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática — que desmorona na medida em que exige o pensamento —, mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. Os desenvolvimentos devem resultar tanto quanto possível da situação imediatamente anterior, e não da Ideia do todo (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.136).

O entretenimento do público, por fim, se converte em masoquismo. O esvaziamento da individualidade realizado pela indústria cultural se relaciona diretamente à inautenticidade do trágico na cultura de massa. “A tragédia grega, segundo Theodor Adorno, é a expressão literária do momento histórico de desenvolvimento do sujeito, em que o indivíduo começa a se aperceber da fissura existente entre sua singularidade e a ordem cósmica avassaladora” (FREITAS, 2005, p. 340). O trágico denota então que a constituição do sujeito é marcada pelo sofrimento de ser apartado do restante das coisas e pelo desejo profundo de reconciliação com a totalidade. A indústria cultural, por sua vez, se aproveita da demanda inconsciente de reintegração social em prol de seus interesses mesquinhos: “Dor, infortúnio e sofrimento são mostrados nas obras de indústria cultural como aquilo pelo qual se deve passar a fim de fazer com que a existência como um todo ganhe sentido ao permanecer exatamente como está” (FREITAS, 2005, p. 341).²⁴ Se a catarse²⁵ possuía uma função social de purificação das emoções na Grécia antiga, na indústria cultural ela “faz parte de uma estratégia de dominação e de aprisionamento das consciências com objetivos de manutenção do *status quo* e de lucratividade, sem qualquer ganho em termos éticos e/ou estéticos” (DUARTE, 2010, p. 49). Adorno ressalta também a relação da deturpação do trágico na cultura de massas com o surgimento de uma subjetividade empobrecida, em que “a liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 153). A indústria cultural, desse modo, busca produzir pseudoindividualidades por meio de um processo de massificação, em que o sujeito é constantemente alimentado com satisfações narcísicas que objetivam apenas conformá-lo ao modo de vida capitalista e anular o desenvolvimento de uma subjetividade autêntica.

A indústria cultural então estabelece uma relação parasitária com o trágico (e com a arte autêntica em geral). Uma vez que o sofrimento é constitutivo da experiência humana, a

24 Isso fica evidente para Adorno por meio do clichê amplamente utilizado “getting into trouble and out again” em que a narrativa sempre gira na resolução de um conflito para reestabelecer uma ordem perdida.

25 Um dos principais conceitos da Poética de Aristóteles, esse termo de origem grega (katharsis) significa purificação ou purgação. Segundo o filósofo grego, ela representa uma limpeza espiritual que ocorria nos espectadores das tragédias gregas.

pura diversão não é suficiente para cumprir as exigências da estética pseudorrealista presente em seus produtos. O trágico na cultura de massa, porém, é deturpado, pois se as tragédias representam uma resistência desesperada às forças que nos oprimem por meio de seus heróis, na cultura de massa ele é reduzido à ameaça de castração de quem não se adapta e coopera junto ao sistema, retirando a liberdade e singularidade próprias do ser humano: “é só porque os indivíduos não são mais indivíduos, mas sim meras encruzilhadas das tendências do universal, que é possível reintegrá-los totalmente na universalidade” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 154). Se a indústria cultural promove um empobrecimento narcísico da subjetividade, a arte trágica irá cultivar uma individualidade forte, que não se deixa diluir pela massificação social decorrente do modo de vida capitalista.

Um outro aspecto da indústria cultural apontado pelos filósofos diz respeito à aplicação do conceito marxiano de fetichismo às mercadorias culturais. Como colocado em *O Capital*, o caráter de fetiche das mercadorias “se origina no fato de sua natureza de coisa esconder relações sociais, de exploração do trabalho pelo capital, que, de fato, a produz (DUARTE, 2010, p. 52). A mercadoria possui então algo de enigmático, metafísico, pois mesmo sendo um objeto inanimado, ela aparenta ter vida própria, como se escapasse tanto do controle de quem produz como de quem consome. Segundo Marx, isso se deve ao fato de que:

[...] O valor não traz escrito na frente o que ele é. Longe disso, o valor transforma cada produto do trabalho num hieróglifo social. Mais tarde, os homens procuram decifrar o significado do hieróglifo, descobrir o segredo de sua própria criação social, pois a conversão dos objetos úteis em valores é, como a linguagem, um produto social dos homens (MARX, 1999, p. 96).

No ensaio “Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição” publicado em 1938, Adorno já havia explicitado a relação do conceito marxiano²⁶ com a música, mas é na *Dialética do esclarecimento* que o filósofo, junto a Horkheimer, estende o caráter de fetiche da mercadoria a todo o âmbito artístico. No livro, os autores observam que a indústria cultural promove uma inversão: a ausência de “valor de uso”, uma característica dos bens culturais — que não possuem função prática imediata para as demandas cotidianas —, torna-se um incremento ao “valor de troca”, de modo que as mercadorias culturais sejam sobrevalorizadas a partir de sua aparente inutilidade, de seu caráter “supérfluo”. Enquanto nas mercadorias convencionais a ausência do “valor de uso” significa a exclusão do mercado, nos produtos da indústria cultural ela estabelece um status de prestígio. Por fim, o que os

26 Além da marcada influência de Marx, Freitas e Neiva também chamam a atenção para a importância de Freud (1856-1939) na abordagem do conceito de “fetichismo” por Adorno, em que “é evidente também a influência de Freud, cuja teoria focaliza o plano individual-psíquico e o modo como se estrutura o psiquismo e suas patologias nos sujeitos inseridos na esfera socioeconômica” (FREITAS, NEIVA, 2021, p.169).

consumidores da cultura de massa obtêm, não é a fruição artística ou conhecimento propriamente dito, mas uma promessa de inserção social: “O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor (ADORNO e HORKHEIMER, p. 157).

A difusão do sistema de rádio comercial,²⁷ é um elemento essencial para a realização do fetichismo na mercadoria cultural, pois além de ter uma presença cotidiana na vida dos consumidores, era uma das principais mídias de veiculação de anúncios publicitários na época. Os autores chegam mesmo a associar a consolidação do rádio com o advento do nazismo, advertindo quanto ao potencial ideológico que a mídia possui: Colocar a palavra humana como algo de absoluto, como um falso imperativo, é a tendência imanente do rádio: “A recomendação transforma-se em um comando” (ADORNO e HORKHEIMER, p. 159). Desse modo, a popularização do rádio, mesmo com a transmissão de sinfonias e peças teatrais que antes eram privilégios apenas das classes mais abastadas, não foi capaz de trazer nenhum tipo de emancipação ou inserção cultural ao grande público, pelo contrário, a mercantilização barata dos bens culturais, no contexto capitalista, serviu para desvalorização dos mesmos e para o avanço da alienação social:

A eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 159).

Um último aspecto do ensaio a ser destacado é o caráter publicitário assumido pela cultura no capitalismo tardio. Enquanto nas sociedades concorrenciais a publicidade tinha como função orientar os compradores, facilitando suas escolhas, e também permitindo que os fornecedores divulgassem seus produtos e se inserissem em um mercado competitivo, na época atual ela ganha uma dimensão ideológica. Além de criar necessidades artificiais nos consumidores, inserindo-os em uma lógica de consumo alienada e destrutiva, ela impede que a competição entre as empresas aconteça de modo justo, pois apenas quem já possui um grande capital pode pagar pela veiculação de anúncios publicitários nas mídias de massa, devido ao seu alto custo. Esse tipo de despesa, porém, apresenta um custo- benefício compensatório, pois, além de os gastos com propaganda retornarem ao capital das empresas ao aumentarem a venda dos produtos anunciados, ela elimina a concorrência ainda nascente.

27 Tal fenômeno ocorre principalmente a partir da década de 1920, com o aperfeiçoamento tecnológico do aparelho e o fim da primeira guerra mundial.

Sobre a publicidade, dizem os autores:

Ela consolida os grilhões que encadeiam os consumidores às grandes corporações. Só quem pode pagar continuamente as taxas exorbitantes cobradas pelas agências de publicidade, pelo rádio sobretudo, isto é, quem já faz parte do sistema ou é cooptado com base nas decisões do capital bancário e industrial, pode entrar como vendedor no pseudomercado. Os custos de publicidade, que acabam por retornar aos bolsos das corporações, poupam as dificuldades de eliminar pela concorrência os intrusos indesejáveis (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 161).

Adorno dá continuidade sozinho à reflexão iniciada na *Dialética do esclarecimento* no texto “O esquema da cultura de massas”, cuja redação data de outubro de 1942, e que de certa forma é uma continuação do ensaio sobre indústria cultural.²⁸ O texto é iniciado a partir do aspecto destacado acima, em que os bens culturais ganham contornos publicitários sob a égide do capitalismo monopolista: “No caráter publicitário da cultura esvai-se sua diferença com relação à vida prática” (ADORNO, 2020a, p. 155). Esse é um tópico importante no pensamento de Adorno sobre a arte e que reaparece em vários momentos de sua produção intelectual. Para o filósofo, a realidade estética estaria em oposição radical à realidade empírica. A indústria cultural, porém, tende a apagar progressivamente essas diferenciações, já que seus produtos tendem a se tornar substitutivos da realidade na medida em que conseguem replicá-la:

A concepção da indústria cultural como uma forma de adestramento que ocorre desde a infância também é retomada, se na *Dialética do esclarecimento* os desenhos animados são o alvo das críticas, aqui, o exemplo utilizado é da literatura infantil e infanto-juvenil que adapta as crianças e adolescentes às exigências do capitalismo por meio do irreverente e do lúdico. Sobre os autores desse tipo de literatura, diz Adorno:

Sob o manto da aventura, eles contrabandeiam a utilidade, convencendo seus leitores de que não precisam desistir de seus sonhos caso se tornem engenheiros ou assistentes do comércio — sonhos esses que, na sociedade de classes, estão em conflito com o mundo das coisas, e que nas crianças de antigamente levavam ao sonho de ser condutor de locomotiva ou doceiro, antes mesmo que esses sonhos fossem soterrados por toneladas de literatura infantil (ADORNO, 2020a, p. 156-157).

Outro tópico importante do texto diz respeito a crítica à “pseudomorfose”. Essa expressão pode ser definida em Adorno como “o empréstimo de um elemento formal de um âmbito da cultura a outro” (DUARTE, 2009, p. 31). Um exemplo desse fenômeno seria o entrelaçamento da música com elementos da pintura no impressionismo musical: “Enquanto

28 O editor da edição alemã da *Dialética do esclarecimento*, no volume 3 dos *Gesammelte Schriften* de Adorno, ressalta o fato de que o livro: “(...) Na sua primeira edição, da Querido Verlag, em 1947, consta ao final do capítulo sobre indústria cultural o aviso: “a continuar”, o qual foi retirado na edição da Fischer Verlag, de 1969” (DUARTE, 2020, p. 24).

pseudomorfose da música com a pintura, a música impressionista imitou esse procedimento, e não por acaso Debussy²⁹ escolheu a *varieté* como um de seus assuntos musicais” (ADORNO, 2020a, p. 168). Esse tema reaparece na *Filosofia da nova música*, em que ele reflete sobre o impacto da espacialidade, elemento típico das artes plásticas, na música, uma arte entendida como essencialmente temporal, sendo as composições de Stravinsky (1882-1971)³⁰ um paradigma da pseudomorfose.

Adorno também realiza reflexões que serão retomadas nos textos sobre televisão da década de 1950, como a relação da imagem tecnológica com a escrita. A ideologia ganha um novo potencial de persuasão: se antes ela se realizava pela palavra, incluindo a escrita, com o surgimento do cinema ela passa a se concretizar principalmente por meio das imagens transmitidas, que são assistidas de forma passiva e ingênua pelo espectador, que acaba por ser cooptado pelas ideologias do capital sem ao menos perceber. O surgimento do cinema sonoro sinalizou o término da interação dialética entre imagem e texto, um aspecto distintivo do cinema mudo, que tecia sequências dramáticas com cartelas de texto explicativas. Essas cartelas tinham a função de introduzir as falas dos personagens e do narrador de forma visual, criando uma narrativa composta. Com a chegada dos filmes sonoros, no entanto, a necessidade desses intertítulos explicativos desapareceu, permitindo que a imagem não apenas complementasse, mas também se transformasse em narrativa, assumindo a função da escrita. Esta transformação viabilizou uma experiência estética mais intensa e imediata, ampliando significativamente o impacto emocional e ideológico das telas. Isso consolidou o cinema sonoro como uma ferramenta influente, capaz de moldar a percepção e a consciência do público, reafirmando seu papel crucial na indústria cultural.

Nesse contexto, o cinema assume a função de dar continuidade ao processo de adaptação do sujeito à sociedade capitalista: “A cultura de massa é uma espécie de *training* para a vida, quando nada mais pode ajudar” (ADORNO, 2020a, p. 197). A dimensão castradora da indústria cultural revela-se de maneira proeminente nos filmes, que cumprem uma dupla função paradoxalmente instrutiva e punitiva. Por um lado, essas obras cinematográficas são veiculadas como lições de moral, inculcando valores e comportamentos considerados desejáveis pela sociedade de classes. Por outro, elas agem como uma ameaça velada de punição para aqueles que, de alguma forma, falham no processo de integração proposto por seus enredos e mensagens. Aquelles indivíduos que resistem a essa

29 Claude-Achille Debussy (1862-1918) foi um importante músico e compositor francês, mesmo recusando o título, é considerado o primeiro compositor impressionista.

30 Ígor Fiódorovitch Stravinsky foi pianista, compositor e maestro russo, um dos músicos mais influentes do século XX. Suas obras possuem uma grande diversidade estilística, indo desde o neoclassicismo da década de 1920 até o serialismo que adota em seus últimos vinte anos de vida.

conformidade, que questionam os valores promovidos e se recusam a se tornar elementos submissos e obedientes dentro do sistema, encontram-se representados de forma marginalizada e distorcida. Portanto, os filmes, enquanto produtos emblemáticos da indústria cultural, desempenham um papel crucial na perpetuação de uma ordem social que beneficia o *status quo*. Eles ensinam, mas também intimidam; oferecem modelos de comportamento, ao mesmo tempo em que delineiam as terríveis consequências de não se encaixar nesses moldes:

Quem à luz do dia não exhibe liberdade, polidez e segurança, nem confirma ou propaga as relações em vigor, deve ficar de fora. É por isso que, nos filmes, a miséria não é omitida — pelo contrário, é descrita com gosto e copiosamente —, para que os espectadores recebam a lição de se portarem em toda parte como se não houvesse miséria (ADORNO, 2020a, p. 197).

Adorno aponta, porém, que por maior que seja o poder de cooptação ideológica da indústria cultural, ela não é capaz de realizar uma dominação total do sujeito, por isso é necessário que ela sempre se atualize e se torne onipresente em suas vidas, repetindo a mesma mensagem de infinitos modos. A conclusão do texto converge para o que na *Dialética do esclarecimento* aparece como “contexto universal de cegueira”, neste cenário a “a exploração do trabalho é escamoteada pela despersonalização radical dos agentes da produção, fazendo que fatos sociais e históricos apareçam como fenômenos naturais, sem que, na verdade o sejam” (DUARTE, 2020, p. 28). Por fim, Adorno termina o texto de uma forma poética, chamando a atenção para a responsabilidade que os indivíduos possuem sobre o futuro desse estado de coisas e para sua possibilidade de superação, já que se todos recusassem esse tipo de consumo regressivo oferecido pela indústria cultural, seus empreendimentos iriam à falência:

Os luminosos que despontam sobre a cidade, ofuscando com sua luminosidade a escuridão natural da noite, trazem como cometas, em seu arripio de morte, notícias sobre a catástrofe natural que se abateu sobre a sociedade. No entanto, eles não caem dos céus. São controlados aqui da Terra. Cabe aos homens decidirem se querem apagá-los, para despertar do pesadelo que ameaça tornar-se realidade, apenas enquanto acreditam neles (ADORNO, 2020a, p. 205).

Outro ensaio de Adorno de suma importância para a compreensão do tema é o “Resumé sobre a indústria cultural”, publicado em *Sem diretriz: Parva aethetica*, que juntamente sobre os escritos sobre televisão e cinema da década de 50 e 60, busca promover uma confirmação, atualização e expansão das ideias apresentadas anteriormente sobre o tema. O primeiro tópico do texto diz respeito a substituição do termo “cultura de massa”, que havia sido adotado nos escritos preliminares à *Dialética do esclarecimento* para “indústria cultural”, o objetivo da mudança foi diferenciar a cultura advinda espontaneamente das massas,

entendida como arte popular, e a mercadorias culturais produzidas pelos magnatas do entretenimento. Enquanto a primeira se caracteriza por sua organicidade e rebeldia, na indústria cultural ocorre o oposto: “Em todos os seus setores são fabricados, de modo mais ou menos planejado, produtos talhados para o consumo das massas e que em larga medida determinam de antemão esse consumo (ADORNO, 2021, p. 109). Assim, a indústria cultural e a arte popular possuem um planejamento, produção, distribuição, consumo e objetivos profundamente diferentes.

A função social da indústria cultural em adaptar, integrar e domesticar seus consumidores ao modo de vida capitalista também volta a ser explicitada tanto nesse trecho, como no seguinte em que Adorno afirma que: “Ao levar as massas em consideração, a indústria cultural abusa delas com o intuito de duplicar, consolidar e reforçar a mentalidade que ela pressupõe como dada e imutável. O que poderia servir para modificar essa mentalidade é completamente extirpado” (ADORNO, 2021, p. 110). Essa passagem remete ao tema do “círculo de manipulação retroativa”, abordado na *Dialética do esclarecimento*, em que “a indústria cultural não fornece aos seus consumidores o que eles desejam, mas toma como dada uma mentalidade que ela se ocupa de reproduzir *ad aeternum* em benefício próprio e do *status quo*” (DUARTE, 2007, p. 116). Fica claro que a cultura de massa se pauta pela rentabilidade de seus empreendimentos, que são confessadamente um negócio. Isso a torna radicalmente diferente das obras de arte; mesmo que estas também sejam mediadas pela sua recepção, seja de quem a encomendou ou de possíveis compradores, elas ainda preservam algum grau de autonomia, enquanto as mercadorias culturais, por sua vez, são pautadas a partir de sua rentabilidade: “Formações espirituais no estilo da indústria cultural não são *também* mercadorias, mas inteiramente apenas mercadorias” (ADORNO, 2021, p. 111). A lucratividade imediata, porém, não é o único objetivo da indústria cultural, de modo que a propaganda ideológica realizada por seus produtos, por si só, já compensaria parte do investimento aplicado:

Por fim, a indústria cultural não precisa mais perseguir indiscriminadamente o interesse pelo lucro do qual ela partiu. Esse se objetivou em sua ideologia, e às vezes torna-se independente da obrigação de vender as mercadorias culturais que de um jeito ou de outro devem ser engolidas (ADORNO, 2021, p. 111- 112).

Ainda sobre a expressão “indústria cultural”, Adorno diz que não devemos entendê-la de forma literal, apesar da padronização de seus produtos, das técnicas de distribuição em

larga escala, da divisão do trabalho em seu interior³¹, da necessidade de máquinas altamente tecnológicas e da conseqüente separação dos trabalhadores da indústria cultural de seus instrumentos de trabalho, características que aproximam a criação artística da produção industrial, a cultura de massa ainda preserva alguma individualidade em seus produtos. O processo de produção de mercadorias culturais ainda permite alguma liberdade criativa, diferentemente dos setores industriais tradicionais. Essa individualidade, no entanto, é frequentemente distorcida, servindo para intensificar a ilusão de liberdade, autonomia e espontaneidade promovida pelo estilo de vida capitalista. A significativa diferença entre o emprego da técnica nas obras de arte e na indústria cultural, tema que reaparece na *Teoria estética*, já é abordado brevemente aqui. O aperfeiçoamento da técnica é parte fundamental do processo de esclarecimento, e se por um lado ela é utilizada para uma dominação predatória da natureza e para o controle ideológico das massas, por outro, ela é responsável pelo ganho de autonomia do homem frente as forças naturais que o oprimem. Desse modo, apesar de Adorno criticar o uso da técnica pela racionalidade instrumental, ele não advoga sua abolição, sendo contrário a qualquer tipo de teoria irracionalista. Nas obras de arte, a técnica é extraída da resistência dos materiais e de uma articulação sintética das infinitas particularidades que compõe uma obra, não sendo algo imposto de forma exógena e violenta, que subjuga os materiais a partir de interesses preestabelecidos. Na cultura de massa, inversamente, a técnica é mediada pelos interesses financeiros e ideológicos das empresas de entretenimento, o que prejudica profundamente as qualidades artísticas dos seus produtos. Portanto, a técnica é empregada de modo que os produtos reflitam e reforcem a significativa influência da indústria cultural na vida social, atuando, assim, como o *Zeitgeist* de nossa época.

A elevada popularidade e o poder persuasivo da cultura de massa exigem que ela seja examinada cuidadosamente em todas as suas dimensões. Contudo, apesar do desenvolvimento de áreas de estudo especializadas como a “sociologia da comunicação”, questões consideradas inconvenientes para as empresas de entretenimento, como a qualidade e o teor de verdade de seus produtos, acabam não ganhando a devida atenção dos pesquisadores. A importância que a cultura de massa assume nos nossos tempos, porém, não confere nenhuma legitimação a ela, o sucesso comercial de seus produtos não implica necessariamente méritos artísticos ou muito menos que exerçam uma função social benéfica: “Confundir o estético com sua escória comunicativa não restabelece a medida correta da arte, enquanto algo social, perante a pretensa arrogância dos artistas, mas serve para defender, de formas variadas, algo que, em

31 No cinema, um dos principais setores da indústria cultural, as tarefas para a realização de um filme são divididas entre roteiristas, diretores, atores, produtores, figurinistas, técnicos de imagem e som e assim por diante.

seu efeito social, é funesto” (ADORNO, 2021, p. 114-115). A indústria cultural se torna “funesta” na medida em que promove um enfraquecimento narcísico do sujeito em prol de seus interesses financeiros e políticos que nem mesmo os intelectuais estão imunes. Pessoas que teriam condições de fazer avaliações críticas sobre a cultura de massa se conformam a ela, tornando-se seus consumidores e apologetas.

Um aspecto importante do texto é a contestação dos argumentos frequentemente usados em apoio à indústria cultural. A primeira justificativa que Adorno contesta afirma que a cultura de massa satisfaz as necessidades de entretenimento e informação surgidas com o avanço do capitalismo industrial, alegando que seus produtos são inofensivos. No entanto, essa argumentação desconsidera que o conhecimento veiculado por essa cultura é muitas vezes distorcido ou superficial e que o entretenimento oferecido promove padrões de comportamento conformistas. O segundo argumento contestado é que ela ofereceria alguma ordem, permanência e estabilidade em um mundo marcado pelo caos, por transformações repentinas e radicais, e isso, por si só, já a tornaria digna de aprovação. Adorno contra-argumenta apontando que aquilo que os defensores da indústria cultural pretendem preservar, é destruído radicalmente por ela: “Nenhuma pátria sobrevive ao tratamento dado pelos filmes que a celebram e padronizam os elementos inconfundíveis de que se servem a ponto de confundi-los” (ADORNO, 2021, p. 116). Além disso, a ordem estabelecida de cima para baixo é orientada para servir aos interesses do *establishment*:

Uma ordem objetivamente vinculante, tal como aquela que se tenta impor às pessoas porque essa lhes falta, não é de modo algum justificável caso ela não se justifique em si mesma e perante as pessoas; nenhum produto da indústria cultural está comprometido com isso. Os conceitos de ordem que ela martela são sempre os do *status quo* (ADORNO, 2021, p. 117).

O terceiro e último argumento rebatido é a defesa de que a indústria cultural, por ser confessadamente um negócio, não teria obrigação de ter nenhum tipo de compromisso social com as massas que sustentam seus empreendimentos, sendo que suas mercadorias, assim como qualquer outra, teriam como finalidade apenas a comercialização. Já na *Dialética do esclarecimento* Adorno aponta que esse entendimento da cultura de massa como um mero empreendimento serve apenas para os magnatas da cultura de massa justificarem a baixa qualidade de seus produtos, já que para eles o que importa não é nenhuma inovação artística ou conscientização social, mas a obtenção da maior lucratividade possível: “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente

produzem” (ADORNO e HORKHEIMER, p. 120). Para o filósofo, a confissão da indústria cultural em relação ao seu desejo de lucro em detrimento da qualidade estética de seus produtos não a torna de modo algum menos ruim. “Nenhum ato infame torna-se melhor por se apresentar enquanto tal” (ADORNO, 2021, p. 117). As inúmeras defesas em relação à indústria cultural são indicativas do desejo das pessoas em serem ludibriadas, recusando uma realidade que já não mais suportam em troca de fantasias, identificações narcísicas, que trazem pseudossatisfações, mas nunca uma felicidade real. A responsabilidade dos indivíduos na adesão e conservação da indústria cultural novamente é colocada:

O ditado segundo o qual o mundo quer ser enganado tornou-se mais verdadeiro que nunca. Não é só que as pessoas, como se diz, sejam arrastadas pelo turbilhão, mas também que esse turbilhão garanta a elas somente gratificações passageiras demais; elas querem um engodo que elas mesmas desmascaram; elas fecham os olhos com força e consentem com o que lhes sucede numa espécie de autodesprezo, sendo que sabem por que aquilo foi fabricado. Sem admitir, elas percebem que suas vidas se tornariam inteiramente insuportáveis tão logo deixassem de se agarrar a satisfações que de modo algum são satisfações (ADORNO, 2021, p. 116).

O processo de adaptação do sujeito ao modo de vida capitalista operado pela indústria cultural se mostra completamente regressivo para o desenvolvimento de uma subjetividade livre e crítica, promovendo uma infantilização por meio de seus produtos. A expropriação das capacidades interpretativas, as escolhas temáticas e estéticas que sempre orbitam a banalidade e a dispensa de exigências importantes para o desenvolvimento de nossa autonomia como a concentração, esforço hermenêutico e reflexão crítica são mecanismos da cultura de massa para a conservação de uma consciência infantil em seus consumidores. Os filmes e novelas produzidos pela indústria cultural são intencionalmente criados para serem facilmente compreendidos até mesmo por crianças, mesmo que não sejam voltadas ao público infanto-juvenil: “Não é à toa que se ouve nos Estados Unidos de cínicos produtores do cinema que seus filmes devem levar em conta o nível mental de uma criança de 11 anos. Com isso eles declaram sua preferência por fazer do adulto uma criança de 11 anos” (ADORNO, 2021, p. 118). A indústria cultural pode ser várias coisas, menos inofensiva, ela bombardeia incessantemente a sociedade com os mesmos modelos de comportamento a que devemos nos adaptar sob a ameaça velada de fracasso e exclusão social. Grupos que se desviem do padrão imposto são estereotipados e ridicularizados em seus produtos que disseminam e reforçam de forma sistemática os preconceitos existentes. O conhecimento é substituído pela pseudociência, teorias da conspiração e superstições, em uma afirmação que remete ao seu texto *As estrelas descem à terra*,³² Adorno dá como exemplo a astrologia, cujos conselhos

32 O livro é o resultado de um estudo crítico realizado por Adorno a partir da coluna de astrologia publicada entre novembro de 1952 e fevereiro de 1953 no Los Angeles Times.

tendem a ser universalmente válidos (como por exemplo, ter cuidado ao dirigir), de modo que a crença em horóscopo, mapa astral, signos ou que os astros possam influenciar em nosso destino é indicativo de imbecilidade. O sujeito, porém, ainda mostra alguma capacidade de resistência, mesmo que precária, a sua alienação social: “Somente sua desconfiança profundamente inconsciente, o último resíduo da diferença entre arte e realidade empírica em seu espírito, explica que nem todos vejam e aceitem o mundo inteiramente como a indústria cultural o instituiu para eles” (ADORNO, 2021, p. 119). Não obstante, a constante evolução da indústria cultural tanto em seu aparato tecnológico, quanto nas fórmulas psicológicas usadas em seus produtos, torna incerta quanto tempo tal desconfiança persistirá.

Adorno termina o texto lembrando a tese apresentada na *Dialética do esclarecimento*, em que o processo de racionalização, por fim, se degenera em ideologia: “(...) A progressiva dominação técnica da natureza, tornou-se o engodo das massas, o meio para aprisionar a consciência. Ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de decisão e juízo conscientes” (ADORNO, 2021, p. 120). Assim, aquilo que um dia foi usado para superar o pavor primordial da natureza e do desconhecido e nos trazer liberdade e autonomia frente ao mundo se converteu em nossa prisão, não dos corpos, mas das consciências. Com isso, a própria democracia se torna frágil, pois pressupõe exatamente indivíduos com características interditas pela indústria cultural.

Para finalizar, é importante chamar a atenção para o texto que Adorno e Horkheimer escrevem para ocasião da segunda publicação da *Dialética do esclarecimento*, vinte anos depois da primeira, em que afirmam não se prenderem a tudo que foi escrito no livro, visto que a verdade possui um núcleo temporal, entretanto, “eles afirmam que o desenvolvimento que diagnosticaram em direção à integração total se encontra suspenso, mas não interrompido” (MACIEL, 2016, p. 79).

As obras de arte, ao seu modo, fazem parte da linha de frente contra as instâncias opressoras que mantêm o *status quo*, elas são ao mesmo tempo veículo de denúncia contra esse estado de coisas e de reconciliação com o sofrimento que marca a condição humana. Enquanto a sociedade capitalista realiza uma progressiva alienação social por meio de seus aparelhos ideológicos, em especial, a indústria cultural, a arte autêntica irá promover um espaço de resistência, crítica e liberdade.

2.3 Mimesis, utopia e negatividade: a promessa de liberdade da arte moderna na Teoria estética de Adorno

A *Teoria estética* é dedicada em larga medida a pensar o significado da arte moderna,

principalmente as vanguardas artísticas europeias que desafiavam não apenas a tradição naturalista das grandes escolas de belas-artes, mas também o mundo administrado³³ resultante do processo de hipertrofia da razão. Já na *Dialética do esclarecimento*, Adorno aponta os princípios gerais de sua crítica à racionalidade que se instaurou sobre a realidade social, que apesar de remontar a tempos imemoriais, é sob o capitalismo tardio que ela adquire a sua configuração mais dominadora. A arte, particularmente a moderna, é entendida como profundamente contrária ao estado de coisas atual, opondo-se as relações de poder, ao recalque do sofrimento que marca a condição humana, a opressão da totalidade sobre o particular, a massificação dos seres humanos, as tradições e a racionalidade instrumental. Nesse sentido, a arte emerge como uma promessa de liberdade em um cenário marcado pela alienação, violência e injustiça, posicionando-se, assim, como uma força contrária à cultura de massa. Enquanto a arte carrega um ímpeto emancipatório, aspirando libertar o indivíduo das amarras opressivas da sociedade — mesmo que, ocasionalmente, sua abordagem possa parecer conciliatória com as estruturas de poder dominantes —, a cultura de massa se revela como um engenho da indústria cultural, visando à cooptação ideológica dos consumidores para perpetuar o *status quo*. Nesse panorama, Adorno se dedica a desvendar a cultura de massa não como herdeira da arte moderna, mas como sua clara opositora.

Um primeiro elemento de divergência entre a arte moderna e a indústria cultural diz respeito à relação mimética estabelecida com o sujeito. O conceito de mimesis é um dos mais importantes na *Teoria estética*; aqui esse termo se refere a uma forma de vinculação entre sujeito e objeto que se caracteriza por ser pré-conceitual, isto é, não compreendida a partir de conceitos, por não se subsumir ao princípio da utilidade como a racionalidade instrumental e pela proximidade entre sujeito e objeto (diferenciando-se da relação científica, que exige uma distância entre os dois polos do conhecimento por meio da abstração conceitual). Adorno aponta que a arte se torna o refúgio legítimo do comportamento mimético, pois nela é onde sobreviveu a conexão arcaica e mítica entre o sujeito e objeto, mas agora, racionalizada por uma consciência reflexiva do que significa a proximidade entre eles. Se a mimesis, na magia e nos mitos, significa uma vinculação entre sujeito e objeto aquém da vinculação conceitual, na arte, por outro lado, ela se mostra além de tal racionalidade classificatória. Segundo Freitas:

Essa ultrapassagem indica que a forma da obra de arte é uma síntese que *não violenta* seus elementos constitutivos. Ao instrumentalizar a razão, o esclarecimento exerceu uma violência em relação aos homens e às próprias coisas que são objeto do

³³ Como vimos no item 1.3, essa expressão designa nossa época atual, no qual todas as relações são estabelecidas a partir dos princípios de utilidade, eficácia e rentabilidade, anulando a liberdade e singularidade humana.

conhecimento. A obra de arte procura, através de sua forma articulada radicalmente, fazer justiça àquilo que foi oprimido através da força da razão. Por causa disso, Adorno diz que a arte moderna é uma forma de conhecimento que, apesar de não ser assimilável conceitualmente, é *mais verdadeira* que o conhecimento discursivo, lógico, pois procura reparar o que foi imposto ao sujeito e ao objeto na ânsia de produzir valores cognitivos, tecnológicos e financeiros (FREITAS, 2003, p. 40-41).

Assim, a arte se liga ao conhecimento, mesmo sendo rebelde à apreensão e univocidade conceitual, pois é uma forma de mimesis mediada pela racionalidade. O conhecimento vinculado à arte, porém, se distingue e se opõe à racionalidade instrumental, pois é proveniente da relação com objetos que solicitam de nós uma disposição emocional e cognitiva completamente diferente dos objetos empíricos, que possuem uma relação de utilidade com os sujeitos. Enquanto na realidade extra-estética todas as coisas são identificadas pelos conceitos, de forma exógena e violenta, anulando suas particularidades, diferenças e contradições, na racionalidade estética, ao contrário, cada obra de arte funda seu próprio conceito, válido apenas para ela, tornando-se idêntica a si mesma. Em razão disso, a arte recupera aquilo que existe de não-idêntico nas coisas, que escapa à malha conceitual e classificatória a que os objetos empíricos estão submetidos. Ela extrai a singularidade intrínseca das entidades concretas de um estado de insignificância e marginalidade, conferindo-lhes uma realidade na qual adquirem a expressividade merecida. Desse modo, a arte mantém o *telos* do conhecimento conceitual (algo que está além da relação meramente utilitária) e denuncia a irracionalidade do mundo administrado pela não subsunção a lógica instrumental.

Mesmo que apresente uma atitude crítica à processo de esclarecimento que resultou na hipertrofia da razão, a arte é constituinte desse processo por meio da recusa aos mitos e práticas mágicas, só que, ao contrário da racionalidade instrumental, trata-se de uma consciência que reflete sobre sua insuficiência como uma atitude racionalizada. O avanço do esclarecimento resultou em uma subjetividade marcada pela ruptura pelo abismo entre natureza e cultura, pelo distanciamento radical entre sujeito e realidade, pela polarização entre razão e emoção. As superações das diferentes rupturas só podem se efetivar por meio de uma consciência crítica e reflexiva sobre seus significados, sendo a arte um meio privilegiado de reconciliação desse sujeito fragmentado.

Assim como a técnica, a mimesis nas obras de arte se diferencia profundamente da existente na indústria cultural. Enquanto na arte é o resultado de uma elaboração formal da realidade, nas mercadorias culturais, ela resulta em uma cópia fiel. Uma das principais críticas presente à cultura de massa na *Dialética do esclarecimento* é a adoção do pseudorealismo ou

naturalismo domesticado como estilo, em que se pretende fornecer mediante ao aperfeiçoamento dos recursos tecnológicos um substitutivo para a experiência sensível. Esse argumento permanece em sua *Teoria estética*, onde afirma:

A forma age como um íman que organiza os elementos da empiria de um modo que os toma estranhos ao contexto da sua existência extra-estética e só assim eles podem assenhorear-se da sua essência extra-estética. Inversamente, na práxis da indústria cultural, o respeito servil perante pormenores empíricos, a aparência sem falha da fidelidade fotográfica alia-se com tanto maior êxito à manipulação ideológica, mediante a utilização desses elementos (ADORNO, 1970, p. 254).

A arte, mesmo que denuncie o mundo administrado por meio da recusa a qualquer tipo de funcionalidade ou classificação, ainda assim pode tornar-se ideológica, pois na medida em que se torna abstrata e hermética, ela se afasta da realidade, não conseguindo ultrapassar esse distanciamento. Por outro lado, se ela se engaja socialmente, pode perder sua dimensão artística e se tornar uma propaganda política. Foi o que ocorreu com o realismo socialista³⁴, que, sob o comando de Andrei Jdanov (1896-1948), comissário para a cultura e propaganda de Stalin (1878-1953), promoveu ao mesmo tempo uma identificação política das obras com a sociedade existente e uma interdição da representação de novas formas de realidade. “O jdanovismo destruiu a arte. Fez o artista e sua obra se identificarem com uma realidade total existente — o socialismo-comunismo soviético. Essa identificação não permite a negação, a exclusão de aspectos” (SCHAEFER, 2012, p. 88).

A indústria cultural e o realismo socialista se identificam na apologia ao *status quo*. Se a primeira se converte em uma propaganda do capitalismo e dos valores morais burgueses por meio de uma reprodução parcial dos fenômenos, o segundo ganha uma dimensão propagandística do regime soviético pela representação romantizada da revolução russa, dos líderes políticos e do trabalho nos campos e fábricas. Um dos princípios da publicidade é que quanto mais pessoas uma propaganda atinge, maior é o seu grau de efetividade, por isso tanto o realismo socialista quanto a cultura de massa têm como objetivo o “valor de exposição” descrito por Benjamin, e não o “valor de culto” como as obras de arte moderna. A posição de Adorno é que a instrumentalização da arte trai sua própria essência, de finalidade sem fim como colocada por Kant. Nas palavras de Adorno:

Também as obras desmistificadas são mais do que o que nelas apenas ocorre. O ‘valor de exposição’, que aí deve substituir o ‘valor de culto’ aurático, é uma imago

34 O realismo socialista foi um movimento artístico que vigorou na extinta União Soviética partir de 1932. Suas obras seguiam as diretrizes stalinistas para a cultura, em que as artes deveriam estar a serviço da revolução comunista. Adorno é profundamente crítico dessa concepção estética que instrumentaliza a arte e retira sua autonomia, afirmando que “é melhor não haver arte alguma do que o realismo socialista” (ADORNO, 1970, p. 68).

do processo de troca. À disposição deste está a arte que adere ao valor de exposição, tal como as categorias do realismo socialista se acomodam ao *status quo* da indústria cultural. A negação de compromisso nas obras de arte torna-se crítica da própria ideia da sua coerência, da sua perfeição e integração sem falhas (ADORNO, 1970, p. 59).

Outro ponto de tensão apontado por Adorno diz respeito à legitimidade e autonomia da arte no mundo capitalista, que se tornou incerta em função do contraste entre a liberdade prometida e afirmada por meio da harmonia, inventividade e subversão representada nas obras artísticas, e a opressão, alienação e apatia do mundo desencantado. Em virtude disso, a existência da arte se torna incompatível com o modo de vida atual, sendo comumente reduzida a uma mercadoria fetichizada pelo prestígio que traz a seus proprietários ou consumidores. A arte responde às ameaças e dúvidas em relação a sua existência por meio de transformações concretas não apenas das técnicas e estilos adotados, mas também por uma transmutação de seu próprio conceito. Se a cultura de massa adere à mercantilização da arte mediante uma adequação de seus produtos aos desejos dos consumidores, moldando-se ao sujeito, tornando-se próximo dele e sendo veículo projetivo psicológico para os espectadores que buscam uma satisfação egóica, as vanguardas artísticas se distanciam do sujeito, recusando-lhe um prazer imediato, exigindo um esforço hermenêutico que faça o espectador se perder na obra, de modo que seja possível ultrapassar os limites de seu próprio *ego* e se reencontrar com uma liberdade perdida. Assim, a relação mimética das obras de arte com o sujeito é antagônica à existente entre a cultura de massa e seus consumidores:

O consumidor pode à vontade projectar as suas emoções, os seus resquírios miméticos, no que lhe é apresentado. Até à fase da administração total, o sujeito que contemplava, ouvia ou lia uma obra, devia esquecer-se de si, tornar-se indiferente, desaparecer nela. A identificação que ele realizava era, segundo o ideal, não a de tornar a obra semelhante a si mesmo, mas, antes a de se assemelhar à obra. Nisso consistia a sublimação estética; Hegel chamava geralmente a este comportamento a liberdade perante o objecto (ADORNO, 1972, p. 29).

Enquanto a arte se funda por radical diferença entre as obras e a vida, a indústria cultural tenta apagar essa diferença tanto quanto possível em seus produtos, de modo que se reduzam a um prolongamento da própria realidade. “A diferença humilhante entre arte e vida que eles vivem e na qual não querem ser perturbados, porque já não suportariam o desgosto, tem de desaparecer: tal é a base subjetiva da classificação da arte entre os bens de consumo mediante *vested interests*” (ADORNO, 1970, p. 32). A anulação dessa diferença se relaciona com a perda da aura, abordada primeiramente por Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de modo que a arte não se manteve ileso ao

predomínio das mercadorias culturais industrialmente produzidas, pois a autonomia estética não existe *a priori* na arte, de forma inerente e intrínseca a sua definição, mas é um estado-em-devir, sempre ameaçada pelo avanço da racionalidade instrumental. Uma reação das vanguardas artísticas à “desartificação” (*Entkunstung*)³⁵ da arte se expressa, por exemplo, pelo dadaísmo, que buscava conscientemente desafiar os limites daquilo que se compreendia como uma obra de arte. É o caso dos “*ready-made*”, prática criada pelo pintor e escultor francês Marcel Duchamp (1887-1968), em que se retiram objetos cotidianos de seus contextos habituais, esvaziando-os de sua função prática e os transportando para o âmbito estético-artístico³⁶. A atitude do artista pode ser interpretada de várias formas, como uma tentativa de superar o que ele chamava de “arte retiniana”, isto é, aquela que agrada aos olhos, promover uma participação reflexiva do público, ou ainda, questionar a ideia de uma “aura” intrínseca as obras de arte. Se por um lado, a desartificação “deixa-se revalorizar, num slogan que se alinha com a época da reprodutibilidade técnica da obra de arte” (ADORNO, 1970, p. 59) por outro ela “não se determina apenas como degrau de sua liquidação, mas também como tendência de seu desenvolvimento” (ADORNO, 1970, p. 96). Desse modo, tal fenômeno é entendido de uma forma ambígua, presente tanto na arte de vanguarda como nas mercadorias produzidas pela indústria cultural.

Outra polarização percebida por Adorno entre arte e cultura de massa diz respeito à fruição estética, que, apesar de existir em determinados momentos específicos da história da arte (normalmente após períodos de forte repressão, como no Renascimento), é negada pelo filósofo como elemento constitutivo dos fenômenos estéticos, principalmente na arte moderna, que tomará o prazer sensível como proscrito. Nas vanguardas artísticas, o prazer existe na forma da “felicidade do conhecimento”. O mundo totalmente administrado, sem liberdade, decorrente da hipertrofia da razão, produz o sofrimento psíquico e social e ao mesmo tempo o silencia, camufla e o reprime. A arte moderna, veículo de denúncia que traz à tona esse estado de coisas, irá fazer surgir um tipo de prazer singular, produzido pela tomada de consciência da realidade e da harmonia que ela pode ter, mas que é sistematicamente rejeitada em prol do modo de vida capitalista. “O prazer que a arte nos proporciona é o de descortinar este véu que paira sobre nossa individualidade concreta, reprimida e abafada pelo esforço individual de inserção na sociedade” (FREITAS, 2003, p. 29). Assim, a fruição

35 Esse termo se refere tanto à perda daquilo que diferencia as obras de arte do restante dos objetos, chamada por Benjamin de “aura”, como a incapacidade crescente do público em entender os fenômenos artísticos em sua complexidade.

36 A obra mais famosa de Duchamp, *A fonte*, é em 1917 criada a partir desse conceito. O artista após comprar um urinol, assina o pseudônimo R. Mutt e o inscreve em um concurso de arte. A obra, porém, é rejeitada pelo júri (que o próprio Duchamp fazia parte até o momento da recusa) com a justificativa de que a escultura era apenas um urinol comum comprado em uma loja de construção e que não havia nenhum sinal de labor artístico.

estética na arte moderna precisa ser acompanhada de uma reflexão cognitiva radical, que busca compreender o significado da obra a partir de suas mediações intra e extra-estéticas. A interdição do prazer sensível se relaciona ao “ideal do negro” presente na modernidade artística, termo que se refere à prática de inserir elementos não-artísticos como a cacofonia, o feio, o repulsivo, a abstração e ausência de cores como um modo de mimetizar a negatividade do mundo para assim denunciá-la. A indústria cultural, ao contrário da arte, embebe seus produtos de melodias, ritmos e cores como meio de produzir o prazer sensível em seus consumidores. O que se consome nessas mercadorias, porém, é uma identificação narcísica com os valores, crenças e visões de mundo veiculados por elas, que se sobrepõem ao prazer estético propriamente dito, substituindo-o. Assim, a vida dos consumidores da cultura de massa, ao contrário do que pode parecer, é muito pobre de prazer sensível. A arte moderna, como dito, irá mimetizar a negatividade do mundo para assim denunciá-la, nas palavras de Adorno:

A arte deve transformar em seu próprio afazer o que é ostracizado enquanto feio, não já para o integrar, atenuar ou reconciliar com a sua existência pelo humor, que é mais repelente que tudo o repulsivo, mas para, no feio, denunciar o mundo que o cria e reproduz à sua imagem, embora mesmo aí subsista ainda a possibilidade do afirmativo enquanto assentimento à degradação em que facilmente se transforma a simpatia pelos reprovados. No pendor da arte nova pelo repulsivo e fisicamente repugnante, ao qual os apologetas do estado de coisas existente nada de mais forte sabem contrapor a não ser que esse estado de coisas é já suficientemente feio e que, portanto, a arte deve votar-se à simples beleza, transparece o motivo crítico e materialista, na medida em que a arte, mediante as suas formas autônomas, denuncia a dominação, mesmo a que está sublimada em princípio espiritual, e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega (ADORNO, 1970, p. 63).

Desse modo, a racionalidade, a mimesis e a técnica presentes na arte e na indústria cultural são completamente divergentes, pois na medida em que os produtos da cultura de massa necessitam dar a maior lucratividade possível e ainda promover uma cooptação ideológica do seu público, todos obedecem aos mesmos princípios do mundo administrado. Já na arte, cada obra funda sua própria racionalidade, que ao mesmo tempo se relaciona com a racionalidade externa, mas nega seu caráter instrumental, classificatório e dominador. O irracional na arte é aquilo que não conseguimos captar pela síntese conceitual subjetiva, as obras que pertencem as vanguardas artísticas não são irracionais por demonstrarem loucura ou insensatez, mas porque elas libertam uma nova lógica para nossos conhecimentos, experiências e emoções ainda não reconhecidas:

Se a mimesis arcaica, presente na magia e nos mitos, significa um processo de imitação imagética, simbólica, da natureza e dos deuses, a mimesis da obra de arte,

de forma bastante paradoxal, é sua *semelhança consigo mesma*, o que significa dizer que ela não tem sua identidade apreendida de forma abstrata, o que faz com que o sujeito precise conformar-se, na sua singularidade, ao movimento interno da obra de arte. Isso é o *contrário* do que ocorre na indústria cultural, que imita o sujeito, mostrando-lhe aquilo que ele já percebe em si mesmo, na sua vida cotidiana. Na arte moderna, o sujeito tem que imitar o que é substancialmente diferente daquilo que ele espera — o que é uma tarefa difícil e depende de um conjunto de forças subjetivas que normalmente não são colocadas em jogo na atitude passiva no cotidiano, e são virtualmente abandonadas na indústria cultural (FREITAS, 2003, p. 36).

Exemplo disso é Pablo Picasso (1881-1973), que em 1907 pintou *Les Femmes d'Alger (O J) 'O*, uma representação de cinco prostitutas nuas, sendo que parte delas possuem seus corpos distorcidos por formas geométricas e seus rostos por manchas rústicas e coloridas. A pintura se tornou a precursora do cubismo e influenciou profundamente a história da arte no século XX pela maneira abstrata com que representou a realidade, se rebelando ao naturalismo vigente nas grandes escolas de belas-artes. As pinturas do artista espanhol não demonstram irracionalidade, ao contrário, apresentam domínio técnico e criatividade visionária ao representarem a realidade não apenas como ela é, mas também como ela pode ser imaginada. Este momento representa a utopia na arte, segundo Adorno, pois até mesmo na obra mais sublimada, existe, mesmo que de maneira velada, uma noção de que a realidade poderia ser diferente, sugerindo que: “Por sua simples presença, os objetos artísticos testemunham a possibilidade do não existente, colocando em suspenso uma existência empírica humilhada e assim expressando um desejo inconsciente de mudar o mundo” (EAGLETON, 1993, p. 254). A cultura de massa, por sua vez, expressa um desejo consciente de manter o mundo como ele já é, com todas as contradições e idiossincrasias.

A arte, apesar de seu momento utópico, não expressa positivamente a utopia, na medida que aquilo em que podemos experienciar com ela não diz como podemos viver de forma harmoniosa no mundo ou como a utopia pode ser colocada em prática na nossa realidade empírica. Adorno entende a perspectiva utópica positiva como idealista, de modo que toda figuração de superação do estado de coisas atual trai sua realização, falsifica e deslegitima nosso empenho por ela. Para se manter legítima como possibilidade, a utopia deve renunciar a toda representação positiva: “A arte, tal como a teoria, não está em condições de realizar a utopia; nem sequer negativamente. (...) Só através da negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia” (ADORNO, 1970, p. 46). Da negatividade da utopia deriva a tendência mencionada da arte moderna para o feio, o repugnante, o repulsivo, pois assim como a sociedade, que possui todos os meios técnicos para efetivar uma utopia, como por exemplo, acabar com a fome, e mesmo assim se recusa a fazê-lo, a arte mimetiza esse estado de coisas ao recusar-se a criar os mais belos quadros e

músicas mesmo possuindo capacidade para tanto.

Se uma das características principais da indústria cultural é a repetição *ad nauseam* de clichês, a arte moderna tem um caráter experimental, expresso em sua busca insistente pelo novo. Segundo Adorno, a força da novidade não se constitui apenas pelo seu ineditismo, mas principalmente pelo modo como a novidade impacta o já existente. Para ultrapassar o sempre-igual e se efetivar como uma negação dialética do antigo, o novo, mediante uma consciência radical de seus procedimentos, realiza uma abstração da realidade para assim criticá-la. A arte moderna é abstrata porque o mundo administrado também o é, na medida em que é regido pela abstração do princípio de troca, que identifica tudo segundo princípios alheios à singularidade e ao devir histórico das coisas, por isso Adorno aponta que a arte moderna não deve ser compreendida da mesma forma que o restante da história da arte. Até as vanguardas do século XX, a arte negava aquele movimento imediatamente anterior em suas propostas estilísticas, mas as vanguardas europeias negam a tradição como um todo. A emergência do novo significa uma defesa enfática do indivíduo e de sua liberdade em relação a história que o determina e uma abertura generosa para aquilo que não foi ocupado, digerido e domesticado pela cultura. Grande parte do potencial crítico da arte está exatamente nesse choque dialético entre aquilo assimilado em nossa percepção cotidiana e a força disruptiva que o novo exerce sobre o já existente.

O novo na arte é resultado de constante experimentação, não apenas por uma disposição subjetiva do artista em testar procedimentos desconhecidos sem garantias prévias de sucesso, mas também a partir de uma dimensão objetiva expressa na construção do próprio artefato, que coloca problemas técnicos cuja resolução escapa às pretensões criativas do artista. Na indústria cultural, por sua vez, o novo é uma mistificação; apesar das mudanças entre um produto e outro, todos se igualam por servirem à necessidade de gerar lucros, audiência e satisfação narcísica no público, por isso a padronização e previsibilidade desses produtos é tão evidente:

O novo é algo contraditório, pois é desejado e, ao mesmo tempo, somente é o que promete se escapa àquilo que se pretende, àquilo que está na intenção de quem o almeja. Nessa medida, a arte acaba realizando o que os produtos para consumo apenas iludem. Nesse meio, a novidade é sempre algo fictício, diz respeito apenas a pequenas modificações que geram a aparência de que algo mudou, quando, na verdade, trata-se apenas de mais uma das inúmeras formas de obter status social (FREITAS, 2003, p. 31).

Outro elemento de antagonismo entre a arte moderna e a indústria cultural diz respeito à questão do “estilo”, em que Adorno enfatiza “o estilo nas grandes obras de arte como uma

espécie de promessa que se realiza — sempre parcial e precariamente — enquanto resultado da confluência entre características pessoais, quase idiossincrásicas, do criador com um idioma estabelecido” (DUARTE, 2007, p. 112). Por outro lado, ao priorizar a rentabilidade, a indústria cultural frequentemente dilui a potência expressiva e crítica inerente ao estilo artístico. Como consequência, as experiências culturais que ela oferece, apesar de sua ampla disponibilidade e consumo, raramente atingem o impacto transformador ou a profundidade de significado prometidos pela arte moderna em sua expressão mais elevada. Assim, enquanto a arte moderna valoriza a individualidade e a originalidade, manifestadas na relação única do artista com as tradições e convenções artísticas, a indústria cultural prefere formatos padronizados, projetados para assegurar a aceitação e o consumo em larga escala.

Por fim, podemos destacar também o reaparecimento do tema da “catarse”, também já abordado na *Dialética do esclarecimento*. A purificação das emoções associada por Aristóteles à tragédia grega tem seu teor de verdade anulado pela indústria cultural, na medida em que a usa apenas como um modo de aumentar o “valor de uso” dessas mercadorias, de modo que enquanto no drama ático a catarse possui uma função social enquanto processo de sublimação que traz algum tipo de alívio e saúde psíquica ao público, no cinema hollywoodiano ela fará parte de um mecanismo de cooptação ideológica das massas para a manutenção do *status quo*:

A sublimação, e também a sublimação estética, tem incontestavelmente parte no progresso da civilização e no próprio progresso intra-estético, mas possui igualmente o seu lado ideológico: o sucedâneo, a arte, rouba à sublimação, em virtude da sua inverdade, a dignidade que todo o classicismo para ela reclamava, o qual sobreviveu mais de dois mil anos, protegido pela autoridade de Aristóteles. A doutrina da catarse imputa já, de facto, à arte o princípio que, finalmente, toma a indústria cultural sob a sua tutela e a administra (ADORNO, 1970, p. 267).

A indústria cultural, assim, não pode se afirmar como uma sucessora da arte, sendo-lhe um fenômeno estético antagônico. Seja na relação mimética entre a obra e o sujeito, na busca insistente pelo novo, na inventividade de seus procedimentos e técnicas, ou ainda, na recusa à racionalidade dominadora, instrumental e classificatória do mundo administrado, a arte, em especial a moderna, opõe-se à cultura de massa. Se a ameaça de castração é o que constitui a essência da indústria cultural, na medida em que tende à massificação do sujeito, anulando sua individualidade e capacidade de resistência frente ao capitalismo, a arte, por sua vez, promove o cultivo de uma consciência forte, que não se deixa cooptar pelas ideologias veiculadas pela cultura de massa. A arte necessita de uma atenção concentrada, reflexão, estudo e senso crítico para que possa ser compreendida, exigências completamente

desnecessárias para o entendimento das mercadorias culturais, que retiram o caráter enigmático da arte em prol de sua dimensão publicitária.

CAPÍTULO 3: THEODOR ADORNO E A TELEVISÃO NO CONTEXTO DA INDÚSTRIA CULTURAL

3.1 A experiência estética televisiva

Em 1952 e 1953, o filósofo Theodor Adorno participou de uma pesquisa como diretor científico da Hacker Foundation nos Estados Unidos, com o objetivo de compreender o fenômeno da televisão dentro do contexto da indústria cultural predominante no país. Os ensaios “Prólogo à Televisão” e “Televisão como Ideologia” são frutos dessa empreitada, na qual o filósofo dedicou seus esforços para desvendar esse novo meio de comunicação de massa que ganhou popularidade no início da década de 1950³⁷. Nessa pesquisa, Adorno se propôs a explorar as questões “*How to look at television?*” e “*What does television do to people*”. Essas indagações visavam aprofundar a compreensão da experiência estética proporcionada pela televisão, considerando-a como um produto da indústria cultural, além de investigar os efeitos psicossociais que ela desencadeia em seus telespectadores.

É fundamental enfatizar que a análise de Adorno foca especificamente no sistema de televisão norte-americano, notável por sua forte inclinação para um modelo dominado pelo setor privado e por finalidades comerciais. Esse cenário contrasta significativamente com a situação europeia, especialmente na Alemanha. Enquanto nos Estados Unidos a televisão frequentemente direcionava seus esforços para a maximização dos lucros, na Europa a televisão era concebida como um meio de comunicação que desempenhava uma função social mais ampla. Ela era vista como um serviço público cujo objetivo não era apenas entreter, mas também educar, informar e promover a formação cultural do público. No livro *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*, Dominique Wolton salienta:

A televisão foi, na Europa, objeto de um forte confronto ideológico e considerada como uma espécie de escola do século XX, ou, pelo menos, como se devesse levar avante um grande projeto cultural e social. Ela era acima de tudo um meio de promoção cultural e de informação, antes de ser um instrumento de distração. Além disso, a concorrência com o setor privado teve dificuldades para ser admitida, assim como a publicidade, a não ser pela Grã-Bretanha, que optou, desde 1954, por um sistema misto. Mas em outros países, seja a Alemanha ou a França, a resistência foi forte até a década de 1980 (WOLTON, 1996, p. 167).

Adorno, a partir da sua experiência nos Estados Unidos, já observava em sua obra *Dialética do esclarecimento* e reforçou posteriormente em seus ensaios sobre a televisão que o novo *medium* buscava se transformar em uma fusão entre o rádio e o cinema. Isso se deu

37 No livro História da televisão brasileira: uma visão econômica social e política, Sérgio Mattos pontua que: “Em 1950, os Estados Unidos tinham 107 emissoras de televisão, transmitindo para quatro milhões de televisores. Em 1951 esse número cresceu para dez milhões e, em 1959, o total era de cinquenta milhões” (MATTOS, 2010, p. 193).

porque gradualmente, as TVs se tornaram uma presença comum nos lares das pessoas, à semelhança do rádio, porém, oferecia uma experiência audiovisual única, aproximando-se de um cinema doméstico. Essa característica marcante da televisão destaca duas tendências fundamentais na indústria cultural.

A primeira tendência, conforme abordada na *Dialética do esclarecimento*³⁸ é a crescente uniformização dos meios técnicos na indústria cultural. Isso significa que um único dispositivo busca incorporar o maior número possível de funções³⁹. Nesse contexto, a televisão pode ser vista como uma distorção do ideal wagneriano da “obra de arte total”. Através da combinação de imagens, sons e palavras, ela integra diferentes formas de expressão artística em seus produtos. No entanto, essa integração muitas vezes é cuidadosamente manipulada e esquematizada pela indústria cultural para atender aos objetivos comerciais e às demandas do mercado.

A televisão visa uma síntese do rádio e do cinema, que é retardada enquanto os interessados não se põem de acordo, mas cujas possibilidades ilimitadas prometem aumentar o empobrecimento dos materiais estéticos a tal ponto que a identidade mal disfarçada dos produtos da indústria cultural pode vir a triunfar abertamente já amanhã — numa realização escarminha do sonho wagneriano da obra de arte total (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 123).

A segunda tendência da indústria cultural, que é enfatizada pela televisão, é a crescente proximidade com sua audiência. Essa proximidade se manifesta de maneira simbólica, como nas novelas que retratam a vida cotidiana das pessoas, ou de forma literal, através da presença dos aparelhos de televisão nos lares das famílias. Essa constante presença da indústria cultural na vida do público dificulta que as pessoas encontrem tempo para refletir sobre o fato de que o mundo de aparências por ela produzido não corresponde à realidade. Além disso, essa proximidade atua como um paliativo para o isolamento social gerado pelo capitalismo tardio. Os espectadores acabam confundindo o que é mediado pela indústria cultural, ou seja, o que é falso, com a criação de vínculos reais que eles realmente desejam estabelecer. Nesse cenário, a televisão desempenha um papel significativo na formação das relações sociais e na percepção individual e coletiva da realidade, muitas vezes obscurecendo as fronteiras entre a representação e a experiência genuína. É essencial reconhecer como essa proximidade e a sensação de conexão que a televisão oferece podem influenciar

38 Apesar de a televisão comercial não estar totalmente estabelecida durante a década de 40, Adorno e Horkheimer já estavam atentos ao que se tornaria o novo meio de comunicação de massa, apontando para a possibilidade de a televisão fornecer filmes no conforto doméstico assim como os rádios exibiam concertos para seus ouvintes. O resultado desse progresso seria um empobrecimento ainda maior da experiência cinematográfica, que já funcionava como um mero negócio: “A televisão anuncia uma evolução que poderia facilmente forçar os irmãos Warner a assumir a posição, certamente incômoda para eles, de produtores de um teatro doméstico e de conservadores culturais” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 60).

39 Podemos perceber essa tendência avançar por meio dos smartphones, que possuem um número de funções e recursos muito superior a televisão.

profundamente a maneira como as pessoas percebem o mundo e se relacionam com ele:

A falta de distância, paródia de fraternidade e solidariedade, certamente contribui para a popularidade indescritível desse novo meio de comunicação. [...] Essa 'intimidade' se transforma em substituto de uma imediatividade social que foi negada aos homens. Estes confundem aquilo que é integralmente mediado, e, portanto, planejado para iludir, com aquela criação de vínculos pelos quais estão sedentos (ADORNO, 2020a, p. 212-214).

As pesquisas realizadas pelos sociólogos para entender os efeitos psicossociais decorrentes do consumo televisivo tornam-se extraordinariamente complexas devido à estreita interconexão da televisão com outros produtos da cultura de massa. Mesmo que as técnicas avançadas de pesquisa sociológica busquem isolar aspectos exclusivos da televisão, seu impacto é intrinsecamente ligado ao funcionamento global do sistema, que inclui não apenas a televisão, mas também o cinema, o rádio, revistas e redes sociais, formando o ambiente próprio da indústria cultural. Quando alguém, por exemplo, acredita na ideia de meritocracia em uma sociedade profundamente desigual, isso não se deve exclusivamente à influência da televisão ou de algum produto específico, mas à totalidade desses meios, que trabalham em conjunto para incutir essa ideia. Embora as consequências do consumo de televisão não possam ser totalmente mensuradas de maneira empírica, é evidente que ela reproduz e amplifica estratégias já presentes em outras formas de mercadorias culturais. Um exemplo claro é a replicação da realidade sensorial com fins ideológicos, prática já observada nos filmes sonoros, mas que na televisão adquire uma escala ampliada, uma vez que esta mídia está profundamente inserida na vida cotidiana das pessoas, que frequentemente dedicam longas horas à sua programação ininterrupta.

Adorno observa que a economia psíquica do indivíduo é manipulada pela televisão em favor da manutenção do *status quo*, de modo que o processo constante de recalçamento das moções pulsionais é parcialmente transferido para a tutela da indústria cultural, que realiza esse trabalho de Sísifo em benefício dos interesses de quem a controla. Quando o público desconfia daquele mundo de aparências e suas convicções começam a ser questionadas, a cultura de massa aparece para reforçar o engodo ideológico:

Ao que tudo indica, a televisão converte as pessoas cada vez mais naquilo que, para todos os efeitos, elas já são. A isso parece corresponder o fundamento econômico da tendência social contemporânea de não ultrapassar as formas atuais de consciência, o *status quo*, e sim reforçá-las constantemente, restabelecendo essas formas ali onde elas ameaçam ceder (ADORNO, 2020a, p. 209).

Os produtos televisivos não são usualmente percebidos pelos consumidores como

experiências estéticas que exigem concentração, esforço e reflexão. Em vez disso, são frequentemente encarados como presentes prontos para serem consumidos, com o único critério sendo a avaliação de se são suficientemente agradáveis. O conceito de atenção dispersa, previamente identificado por Adorno nas décadas de 30 e 40 em relação à experiência radiofônica⁴⁰, ainda persiste na experiência televisiva atual. A rotina desgastante da vida dos trabalhadores, que muitas vezes chegam em casa exaustos após o trabalho, contribui para essa forma de recepção dos produtos culturais: “Acontece agora com todas as imagens aquilo que há tempos aconteceu com a sinfonia: o funcionário exausto, enquanto toma sopa em mangas de camisa, a tolera sem prestar muita atenção” (ADORNO, 2020a, p. 211-212). Nesse contexto, as imagens e os sons da televisão são frequentemente consumidos como uma maneira de escapar do tédio e sofrimento da vida cotidiana.

A fim de tornar a realidade apresentada pela televisão mais atraente para seus espectadores, é necessário que ela se aproxime da vida deles, mas evitando destacar o que lhes foi negado. Além disso, o fato de a televisão ser gratuita e a comodidade de poder usufruí-la no ambiente doméstico também exercem influência sobre a experiência estética do público, pois em uma sociedade capitalista, aquilo que não é pago e de fácil acesso muitas vezes é percebido como menos valioso: “Está dispensado até mesmo do esforço de dirigir-se ao cinema, e o que na América não custa algum esforço ou dinheiro deve ser, por isso mesmo, desprezado” (ADORNO, 2020a, p. 212).

Os problemas técnicos que a televisão enfrentava naquela época também são objetos de reflexão, pois impactam diretamente a experiência estética do público. Comparada ao cinema, a imagem televisiva é consideravelmente menor, o que, na visão de Adorno, prejudicaria a capacidade dos telespectadores de se identificarem com personagens apresentados em um tamanho reduzido: “Por enquanto, o formato em miniatura dos homens na tela deve impedir a heroicização e a identificação costumeiras” (ADORNO, 2020a, p. 210). Além disso, outra questão técnica relevante é a discrepância entre o realismo das vozes e o caráter fantasmagórico das imagens. Embora esse problema já existisse no cinema, ele se torna mais pronunciado na televisão devido ao tamanho diminuto das imagens. É de suma importância compreender como essas limitações técnicas da televisão naquela época afetavam não somente a qualidade da experiência estética, mas também a forma como o público se relacionava com os conteúdos transmitidos. Nesse contexto, é relevante considerar que, sem avanços tecnológicos que possibilitassem melhorias na qualidade do som e da imagem dos

40 Para uma compreensão mais aprofundada sobre a atenção dispersa no contexto radiofônico, ler os textos “Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição” e “Para uma crítica social da música no rádio”.

aparelhos televisivos, como a introdução de telas maiores, coloridas e de alta resolução, o potencial de manipulação ideológica da televisão poderia ter sido significativamente reduzido. Essas reflexões sublinham a estreita ligação entre a tecnologia e a influência da mídia, destacando como as inovações tecnológicas moldam a maneira como consumimos informações e percebemos a realidade ao nosso redor. O desenvolvimento da tecnologia na mídia desempenhou um papel fundamental na transformação da televisão em um meio mais poderoso e eficaz de influenciar a sociedade.

O uso do aparelho televisivo no ambiente doméstico desempenha um papel determinante na experiência que temos com ele. Ao contrário das origens culturais da obra de arte, que eram expostas apenas em ocasiões especiais, assistir televisão tornou-se uma parte cotidiana de nossas vidas. Esse aspecto, por si só, implica uma maneira diferente de vivenciar a experiência estética; ao contrário das obras de arte, não interrompe o fluxo normal da vida diária. Essa fusão da televisão com o nosso cotidiano cria uma familiaridade que pode ser tanto confortante quanto enganadora. A comodidade de ligar a TV e mergulhar em um mundo de entretenimento ou informação sem esforço aparente pode mascarar o poder subjacente dessa mídia. Isso, por sua vez, facilita o contrabando ideológico realizado pelo meio, que age para obscurecer as fronteiras entre a realidade e as imagens exibidas. A presença constante da televisão em nossos lares e a sua integração à rotina diária tornam as mensagens transmitidas pela mídia ainda mais poderosas, uma vez que são absorvidas de forma quase imperceptível no tecido de nossas vidas:

As fronteiras entre a realidade e as imagens construídas são minimizadas para a consciência. O imaginário se transforma em um pedaço de realidade, em algo que se adquire junto com o utensílio comprado, cuja posse aumenta o prestígio entre as crianças. Não seria um abuso dizer que, em contrapartida, a realidade é vista através das lentes da televisão, que o pressuposto significado do cotidiano é refletido por elas (ADORNO, 2020a, p. 212).

Essa nova perspectiva pela qual percebemos o mundo é profundamente marcada pelo autoritarismo. Estamos cercados por telas que incessantemente reproduzem padrões de comportamento que supostamente devemos seguir para alcançar a “felicidade” ou o “sucesso”. Nessa realidade, resta ao público apenas a submissão e o medo, uma vez que somos moldados por narrativas e imagens cuidadosamente manipuladas que visam ditar nossas aspirações e valores. Em seu livro *Olho de vidro: a televisão e o estado de exceção da imagem*, Tiburi ressalta:

Neste ponto, a televisão, ao administrar audiências, é o olho que tudo controla ao controlar a imagem em relação à qual o mundo se refere. Controla o que posso ver, o que devo ver. Enquanto telespectador, tenho a televisão diante de mim como olho de uma consciência perversa, aquela que me tira de minha consciência sem mostrar que a perdi (TIBURI, 2011, p. 75).

O caráter regressivo da televisão não se limita apenas ao conteúdo que ela transmite, pois também está intrinsecamente ligado à forma como consumimos esse material. A televisão reforça a semicultura não porque suas produções têm menos valor cultural em comparação com o cinema e o rádio, como frequentemente é apontado por aqueles que temem sua concorrência, mas principalmente devido ao contexto no qual o hábito de se assistir televisão está inserido. A maratona de longas horas em frente às telas de televisão, que podem se transformar em um vício, é um dos fatores que contribuem para essa regressão cultural. Esse excesso de exposição muitas vezes leva a uma percepção distraída do que está sendo consumido, o que, por sua vez, atrofia nossas capacidades cognitivas e perceptivas.

Um aspecto ainda mais evidente do caráter autoritário e ideológico presente na televisão reside na dinâmica unilateral que este meio de comunicação estabelece com seu público. Diferente de tecnologias interativas, como o telefone, que fomentam um ambiente de diálogo caracterizado pela igualdade e pela reciprocidade, a televisão impõe uma barreira à interação direta e imediata dos espectadores com o conteúdo transmitido. Adorno já havia apontado essa estrutura autoritária em relação a rádio na *Dialética do esclarecimento* quando diz: “Liberal, o telefone permitia que os participantes ainda desempenhassem o papel do sujeito. Democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 120). Essa limitação não apenas restringe a capacidade de resposta do público em tempo real, mas também consolida um fluxo de comunicação essencialmente monodirecional. Nesse cenário, os telespectadores são colocados em uma posição passiva, onde a oportunidade de uma participação direta ou de contestação do que é apresentado é significativamente diminuída, refletindo um desequilíbrio na dinâmica de poder comunicacional. Como pontua Sodré:

[...] Ideologia não se define como os conjuntos dos conteúdos veiculados pelos meios de informação, mas como a *própria informação* enquanto forma unilateral de relação social que se separa radicalmente falante do ouvinte, censura a resposta e torna abstrata a situação concreta dos indivíduos. Pode-se inferir daí que o sistema da televisão, em si mesmo, é uma censura. De quê? da resposta, do gesto, do corpo, reais e concretos (SODRÉ, 2010, p. 33).

A televisão, frequentemente, nos envolve em um laço afetivo com representações fictícias, criando uma sensação de conexão que só existe para suprimir a ausência de vínculos reais e significativos. Além disso, a televisão também gera um efeito comunitário, onde as pessoas se reúnem em torno do aparelho, mas, paradoxalmente, essa reunião serve muitas vezes apenas para dissimular a ausência de uma comunicação autêntica. Ela cria uma ilusão de interação social, mas, na realidade, muitas vezes promove o isolamento⁴¹. Esses aspectos do modo como consumimos televisão, por si só, tendem a aprofundar um modo de vida alienado que também é perpetuado por outras mídias associadas à indústria cultural.

A dialética entre som e imagem, um tema destacado por Adorno ao explorar a transição do cinema mudo para o cinema sonoro, ressurge no contexto da televisão. A predominância da linguagem visual nos produtos televisivos, contrastando com o uso da palavra, é considerada mais primitiva, pois não passa pela mediação de conceitos. Mesmo quando os personagens em uma novela se expressam verbalmente, muitas vezes seus discursos parecem vazios, servindo apenas como um complemento das imagens para explicar de maneira didática o significado das ações dos atores em cena. A margem para interpretação, por vezes, é suprimida, uma vez que as representações visuais por si só transportam seu próprio significado. Nesse cenário, o espectador é frequentemente encarregado de converter passivamente as imagens recebidas em comandos que devem ser seguidos obedientemente:

A televisão torna os homens mundo afora ainda mais desacostumados à palavra. Com efeito, as sombras na tela de televisão podem falar; seu discurso, porém, talvez ainda mais que no filme, é uma retradução, mero apêndice das imagens; não é expressão de uma intenção ou de um pensamento, mas sim clarificação de gestos, comentário sobre as instruções que partem das imagens (ADORNO, 2020a, p. 214).

As pesquisas voltadas para a análise dos efeitos psicológicos que a televisão provoca nos telespectadores devem ser conduzidas considerando o modo como as imagens se relacionam com o inconsciente. Perguntas diretas, como por que as pessoas assistem à televisão, muitas vezes resultam em respostas superficiais, como o desejo de obter entretenimento e distração. No entanto, uma abordagem mais profunda e frutífera para compreender o impacto da televisão em nossa psique, conforme indicado por Adorno, envolve o estudo das associações que as imagens televisivas provocam. É principalmente por meio da linguagem pré-conceitual que os comandos e influências da televisão são absorvidos

41 Ao contrário da perspectiva crítica de Adorno, que sustenta que a televisão reforça o individualismo contemporâneo, Wolton oferece uma visão alternativa. Ele sugere que, graças à sua vasta audiência, a televisão tem o potencial de reunir pessoas e fomentar diálogos, agindo como um contrapeso à solidão provocada pelas transformações sociais que precederam sua existência: "Não foi a televisão que criou a solidão, o êxodo rural, que multiplicou os intermináveis arrabaldes, que destruiu os tecidos locais e desmembrou as famílias. Ela fez foi amortecer os efeitos negativos dessas profundas mutações, oferecendo um novo laço social numa sociedade individualista de massa" (WOLTON, 1996, p.16).

pelo público. As imagens transmitidas na televisão muitas vezes ativam associações, sentimentos e desejos, mesmo que não estejamos conscientes disso. Essas associações podem moldar nossas atitudes, crenças e comportamentos de maneiras sutis e poderosas.

Essa apropriação se liga ao estabelecimento de uma linguagem visual, na qual os conteúdos são ‘pré-conceitualmente’ introduzidos, uma vez que as palavras e os conceitos a elas correspondentes são antecidos por imagens que, atuando em camadas inconscientes da psique dos consumidores, condicionam comportamentos confirmadores do *status quo* (DUARTE, 2020, p. 31).

Para uma compreensão abrangente dos efeitos psicológicos de assistir TV, portanto, torna-se fundamental explorar as conexões inconscientes que as imagens televisivas estabelecem em nossa mente. Essa análise aprofundada nos capacita a avaliar de maneira mais precisa como a televisão molda nossa psique e exerce influência sobre nossa forma de pensar e agir no mundo. Theodor Adorno destaca que somente através de numerosos estudos psicanalíticos sobre as associações de pensamentos evocadas pelas imagens televisivas podemos compreender de forma precisa o fascínio duradouro deste meio de comunicação, que continua sendo extremamente popular mesmo nos dias atuais⁴², e como a manipulação ideológica é efetivamente realizada.

A influência que a televisão e a indústria cultural exercem sobre a sociedade é um fenômeno que remonta à ascensão da cultura burguesa⁴³. Os padrões de comportamento que essas formas de mídia instilam em seus consumidores têm a tendência de reforçar as normas sociais preexistentes e as características individuais das pessoas. Isso muitas vezes resulta na interrupção do processo de mudança e evolução social. Mesmo quando programas ou produções aparentam ser progressistas, muitas vezes são cooptados pela lógica comercial da indústria cultural, transformando-se em produtos que visam principalmente ao entretenimento e à maximização dos lucros. Isso pode diluir mensagens importantes e relevantes, reduzindo-as a meros elementos de consumo. A televisão, desse modo, busca predominantemente a manutenção do *status quo*, moldando seus produtos para atender a nichos específicos. Ela trabalha incessantemente para cultivar uma identificação cada vez mais profunda e consolidar a visão de mundo de sua audiência: “Daí que a indústria cultural sugere, sorridente: ‘transforme-se naquilo que você é’, e sua trapaça consiste em reafirmar e consolidar sem trégua, pela repetição do puro ser-assim, aquilo que o curso do mundo fez dos homens” (ADORNO, 2020a, p. 217).

42 Segundo dados divulgados pelo IBGE, em 2021, 96, 2% dos domicílios urbanos e 90, 8% dos domicílios rurais tinham TV.

43 Conforme observado por Adorno, os traços distintivos da cultura de massa já se faziam presentes no final do século XVIII, notadamente por meio dos romances ingleses.

A forma de funcionamento da televisão, que exige uma produção em escala formatada em um tempo pré-determinado extremamente rígido, devido à necessidade de obedecer aos horários da programação, acaba por prejudicar profundamente a qualidade do conteúdo veiculado. Nesse ambiente frenético, as características principais dos personagens muitas vezes são transmitidas de forma apressada, sem considerar a complexidade da psicologia humana e das relações de poder. Os modelos típicos apresentados pela indústria cultural tendem a reforçar preconceitos e ideologias que beneficiam seus controladores:

Os vocábulos da linguagem imagética são estereótipos. [...] Não apenas propagam máximas como a de que ‘todos os estrangeiros são suspeitos’ ou a de que ‘sucesso é o máximo que se pode esperar da vida’, como também, antes que se possa deduzir delas uma moral que amiúde, pela simples afetação dos heróis, significa o contrário, apresentam-nas como vontade divinas e eternamente estabelecidas (ADORNO, 2020a, p. 217-218).

Por mais que os apologistas da televisão apontem que ela promova coisas positivas, como a coesão social, a forma e o objetivo com que se alcança tal feito são, muitas vezes, reprováveis: “A eles cabe dizer que o socialmente eficaz e o socialmente correto não coincidem, pois um é hoje nada mais nada menos que o oposto um do outro” (ADORNO, 2020a, p. 219). Alega-se, por exemplo, que a televisão desempenha um papel importante na criação de laços sociais ao proporcionar experiências compartilhadas. No entanto, a maneira como isso é alcançado levanta questões significativas. Muitas vezes, a televisão recorre a estratégias que priorizam o entretenimento fácil em detrimento do conteúdo educativo e enriquecedor. Isso pode resultar em uma deterioração da qualidade da programação e uma oferta excessiva de programas sensacionalistas que visam apenas explorar as emoções negativas das pessoas. Além disso, a publicidade excessiva na televisão frequentemente nos leva a consumir produtos e estilos de vida que podem ser prejudiciais para nossa saúde e bem-estar. O foco na maximização dos lucros muitas vezes coloca em segundo plano considerações éticas e preocupações sociais. Portanto, é importante questionar o papel da televisão na sociedade atual e buscar um equilíbrio entre o entretenimento e o enriquecimento cultural, de modo a garantir que ela realmente promova a coesão social e o bem-estar dos telespectadores, em vez de servir principalmente aos interesses financeiros da indústria cultural:

Para que a televisão consiga manter a promessa que ainda ressoa em seu nome, ela deve emancipar-se de algo que contraria seu próprio princípio, aquela satisfação dos desejos que trai a ideia da maior das felicidades, reduzindo-a a uma mercadoria em promoção numa loja barata (ADORNO, 2020a, p. 220).

3.2 A televisão e sua programação

No ensaio “Prólogo à televisão”, Theodor Adorno estabelece uma abordagem teórica para a análise crítica da televisão, enfatizando suas características formais como ponto de partida. No entanto, é no texto “Televisão como ideologia”⁴⁴ que Adorno expande essa análise e direciona sua atenção para os conteúdos específicos da programação televisiva. A análise da televisão não deve se limitar a sua estrutura técnica, financeira ou ao contexto doméstico de consumo, mas também deve levar em consideração o que está sendo transmitido. Mesmo que seus conteúdos sejam resultado direto de aspectos estruturais, ainda é necessário um estudo aprofundado de sua programação, já que além de desempenhar um papel fundamental na disseminação de ideologias e na moldagem das percepções do público devido a sua abrangência e capacidade de se imiscuir a vida cotidiana, não conseguimos captar todas as mensagens que muitas vezes são colocadas de forma implícita e codificada, demandando uma atenção maior para que se desvele seu sentido ideológico. Para Adorno, os roteiros televisivos são um componente-chave dessa equação, pois permitem uma análise detalhada e atenciosa daquilo que muitas vezes passa despercebido durante a transmissão. mas que continua a ressoar em nosso inconsciente, influenciando nossa maneira de pensar e perceber o mundo. Ao estudar atentamente os roteiros televisivos, portanto, é possível revelar as mensagens e os discursos subjacentes que moldam nossa compreensão da realidade.

Adorno propôs, então, uma análise minuciosa dos roteiros de séries,⁴⁵ impulsionado pelo fato de que estudos de sua época indicavam os programas dramáticos como predominantes na maior parte da programação televisiva.⁴⁶ Além disso, ele notou que a manipulação sociopsicológica se tornava mais evidente nesses programas, o que despertou seu interesse em investigar esse fenômeno de forma mais profunda:

Dado que a manipulação sociopsicológica, que tampouco falta a outras transmissões, manifesta-se com clareza superior nesses programas, cujo peso numérico é bastante relevante, então, parece plenamente justificado que o estudo-piloto, tenha se contentado com eles (ADORNO, 2020a, p. 223).

Embora esse tipo de conteúdo apresente semelhanças com os filmes, que também detinham uma parcela significativa do tempo da programação, as séries televisivas se destacavam por sua duração consideravelmente menor. A limitação de tempo para explorar a

44 O ensaio também faz parte da pesquisa financiada pela Hacker Foundation e foi primeiramente publicado com o título em inglês *How to look at television*.

45 Ao todo são 34 scripts de séries analisadas por Adorno.

46 Adorno menciona, em seu texto, o estudo publicado em 1951 pela National Association of Education Broadcasts, conduzido por Dallas W. Smythe e Angus Campbell, o qual confirma que os programas dramáticos são os mais prevalentes na programação televisiva.

psicologia dos personagens e desenvolver os desdobramentos de suas ações frequentemente resultava em estereotipia e superficialidade, comprometendo ainda mais a qualidade estética das produções em comparação ao cinema⁴⁷. Adorno, no entanto, observou que as especificidades da televisão, em relação às outras mídias de massa, só serviam para reforçar seu pertencimento ao sistema da indústria cultural. Tanto a televisão quanto o cinema e o rádio estão profundamente enraizados nesse sistema, onde a incessante busca pelo lucro frequentemente predominava sobre a produção de conteúdo de alta qualidade, de modo que seja qual for o meio que se estude, as conclusões serão bastante parecidas:

Em comparação ao filme, a televisão se porta como os seriados policiais em relação aos romances policiais: o fôlego curto da forma está a serviço, em ambos os casos, do fôlego curto intelectual. Apesar disso, não seria aconselhável exagerar a peculiaridade da televisão, caso não se queira contribuir inadvertidamente para a ideologia. A semelhança com o filme atesta a unidade da indústria cultural; é indiferente por onde ela é abordada (ADORNO, 2020a, p. 222-223).

Para uma compreensão mais aprofundada dos dramas televisivos e de como eles executam sua manipulação ideológica, Theodor Adorno fundamenta sua análise no conceito de complexidade estética. Esse conceito enfatiza a capacidade das obras de arte de serem interpretadas de maneiras diversas, permitindo que seu valor de verdade se desvele gradualmente ao longo do processo histórico, resistindo tenazmente a qualquer tentativa de cristalização. Essa complexidade não apenas possibilita que as obras de arte se mantenham relevantes e ricas em significado através do tempo, mas também desafia a passividade do espectador, estimulando o pensamento crítico. No entanto, em contraste com essa riqueza interpretativa, os conteúdos veiculados pela televisão frequentemente substituem a complexidade estética por uma estrutura ainda plurívoca, mas degradada por uma simplificação ideologicamente orientada. Esse empobrecimento da complexidade estética é planejado para penetrar nas camadas psicológicas dos espectadores, com o intuito de consolidar o conformismo e perpetuar o *status quo*.

A análise de conteúdo de programas de televisão revela que, ao optar por simplificar e padronizar seu conteúdo, muitas vezes se perde a profundidade e a ambiguidade inerentes às verdadeiras obras de arte. Através da repetição incansável de mensagens, que podem ser tanto

47 Adorno analisou séries que adotavam uma estrutura episódica, na qual cada episódio apresentava uma história isolada e a resolução dos conflitos introduzidos ocorria no mesmo episódio, caracterizando o que são comumente denominadas de séries procedurais. Embora esse tipo de narrativa ainda mantenha uma certa popularidade, ele vem perdendo terreno para as séries serializadas, nas quais o arco narrativo se estende por vários episódios ou temporadas. O formato serializado, ao superar a limitação de encerrar uma história em um único episódio, possibilitou um aprofundamento mais significativo na psicologia dos personagens e o desenvolvimento de tramas mais complexas. As críticas de Adorno, porém, continuam válidas, uma vez que a expectativa de melhoria na qualidade narrativa nem sempre se realiza. O desejo de maximizar os lucros e manter o status quo muitas vezes prevalece sobre a busca por originalidade e experimentação. Isso significa que, mesmo com a ascensão das séries serializadas, as pressões comerciais e a inércia na indústria costumam limitar a liberdade criativa e a inovação, perpetuando padrões previsíveis de conteúdo televisivo.

explícitas quanto implícitas⁴⁸, essas produções televisivas buscam firmemente incutir nos espectadores os efeitos desejados, moldando suas percepções e influenciando suas crenças de maneira frequentemente sutil e inadvertida. Este processo de simplificação e uniformização frequentemente compromete a complexidade estética que caracteriza as obras de arte genuínas, deixando pouco espaço para a interpretação individual e reflexão crítica por parte do público. Em vez disso, as mensagens são entregues de maneira repetida, direta e didática, moldando o pensamento e as atitudes dos telespectadores em conformidade com sua agenda ideológica subjacente: “No sistema da televisão, a reprodução reiterada do mesmo (desde os conteúdos até a procura de uma extensão ilimitada de sua forma) realiza um trabalho de supressão do sentido e das possibilidades de ruptura da forma social autoconservadora” (SODRÉ, 2021, p. 65). Apesar da importância inegável da análise crítica da programação televisiva, Adorno enfatiza as limitações inerentes a esse tipo de abordagem devido à crescente padronização desses produtos. Nesse cenário, os roteiros frequentemente se veem presos na recorrência de fórmulas e clichês, o que, por sua vez, culmina na criação de obras que carecem de autenticidade e originalidade⁴⁹. Essa falta de diversidade criativa torna desafiador o processo de extrair novas conclusões e *insights* significativos ao estudar tais obras:

Ainda assim, o caráter estandardizado da produção em geral, bem como a uniformidade dos roteiros lidos, permite assumir que uma análise baseada em critérios derivados da *content analysis*, ainda em estágio de desenvolvimento, dificilmente traria resultados substancialmente novos (ADORNO, 2020a, p. 222).

O estudo realizado por Adorno dos roteiros televisivos aborda os principais gêneros da teledramaturgia. No que diz respeito à comédia⁵⁰, por exemplo, Adorno analisa uma história

48 Adorno ressalta que as mensagens implícitas podem ter um poder de persuasão ainda maior por se projetar no inconsciente de forma mais sutil. “Talvez as implícitas, mais efetivas do ponto de vista técnico- psicológico, tenham primazia no planejamento” (ADORNO, 2020, p. 224).

49 Arlindo Machado, em seu livro *A televisão levada a sério*, levanta uma crítica em relação a um suposto enviesamento de Adorno na seleção dos roteiros, argumentando que a amostragem não representaria a qualidade da televisão como um todo, indicando em seu próprio livro uma seleção de produções televisivas que fugiriam a padronização vigente. Machado sustenta que a seleção adotada foi feita de maneira a confirmar teorias pré-estabelecidas: “Adorno examina a televisão não a partir de uma observação sistemática do que esse meio efetivamente exhibe, menos ainda a partir de um critério de seleção tão rigoroso quanto o que ele próprio adotou, por exemplo, para a análise musical, mas a partir de uma ‘amostragem’ escrita e, o que é pior, uma ‘amostragem’ nitidamente tendenciosa, pois o objetivo indistigável era demonstrar que a televisão era um ‘mau’ objeto” (MACHADO, 2019, p. 17). A existência de programas televisivos que escapam da padronização, porém, não refuta as ideias apresentadas por Adorno; pelo contrário, ela as reforça. Essas exceções na programação televisiva tornam ainda mais evidente a existência de uma estandardização generalizada na produção audiovisual, na medida em que oferecem uma visão contrastante e, muitas vezes, mais criativa do potencial da mídia televisiva, demonstrando que a uniformização dos conteúdos não é uma necessidade intrínseca à produção de conteúdo, mas sim uma escolha feita com base em considerações comerciais. Portanto, a existência de programas não convencionais reforça a crítica de Adorno, realçando o quanto a padronização é prevalente na indústria televisiva e como as exceções apenas destacam essa uniformidade.

50 A análise de Adorno sobre o riso, apresentada na *Dialética do esclarecimento*, revela a dualidade intrínseca desse fenômeno. O riso pode desempenhar um papel tanto de reconciliação e alívio quanto de dominação e maldade. No contexto da indústria cultural, encontramos a prevalência da segunda categoria. Isso ocorre porque essa indústria muitas vezes se vale do humor por meio da ridicularização dos mais oprimidos. Por meio do escárnio, a indústria cultural pode incentivar o ódio e contribuir para a desumanização de grupos minoritários. Essa tendência reforça estereótipos prejudiciais e perpetua preconceitos arraigados na sociedade. Assim, Adorno nos alerta para o poder do riso como uma ferramenta ambivalente, que pode tanto questionar as estruturas de poder quanto fortalecê-las, dependendo de como é empregado: “O riso da reconciliação é como que o eco do fato de ter escapado à potência, o riso mau vence o medo passando para o lado das instâncias que inspiram temor” (ADORNO, 1989, p. 139).

de uma professora endividada e mal remunerada, que se vê compelida a criar situações peculiares para ser convidada para jantar por conhecidos. O humor presente nessa narrativa está intrinsecamente ligado ao sadismo da audiência que se diverte ao testemunhar a protagonista envolvida em situações constrangedoras para evitar a fome. Não há proposta de reflexão crítica, ao contrário do que ocorre nas sátiras sociais; em vez disso, o objetivo é estabelecer uma identificação do público com a protagonista, que mesmo enfrentando dificuldades extremas, não perde o *fair play*. A mensagem subjacente a esse roteiro, como apontada por Adorno, induz o espectador ao conformismo, sugerindo que se deve aceitar passivamente os baixos salários e as dificuldades financeiras, pois sua alegria e bom humor não podem ser roubados de você. Isso reflete a manipulação ideológica presente na programação televisiva, que muitas vezes reforça valores e atitudes que não questionam a ordem social estabelecida, ao contrário, corrobora para que o público a aceite acriticamente.

Ainda no que tange o gênero cômico, apresenta-se a história envolvendo uma senhora que deixou um testamento para seu gato de estimação, nomeando desconhecidos como seus herdeiros. Esses herdeiros, então, passam a fingir que conheciam a falecida até descobrirem que a herança deixada não passava de brinquedos destinados ao felino. Ao final da trama, no entanto, ocorre uma reviravolta inesperada. Revela-se que a senhora havia escondido dinheiro dentro de cada um dos brinquedos, forçando os personagens a revirarem latas de lixo em busca da herança oculta que antes tinha sido descartada. A análise crítica do roteiro realizada novamente aponta para o reforço ao conformismo. A mensagem subjacente à narrativa incorpora uma ideologia moralista, na medida em que pretende advertir o público a não ceder aos impulsos de buscar vantagens de forma indevida. Por meio da ridicularização do sonho de receber uma grande herança inesperada, também fica subentendido que é mais sensato ser uma pessoa realista, enquanto ceder a devaneios é caracterizado como típico de pessoas preguiçosas e desonestas.

As observações de Adorno sobre a comédia televisiva realçam a diferença fundamental entre as obras de arte autênticas e os conteúdos da programação televisiva. Enquanto nas obras de arte, a mensagem emerge de uma construção narrativa e estética, nas comédias analisadas, a mensagem parece ser imposta como uma verdade pré-estabelecida. Essa distinção enfatiza como até mesmo a comédia, aparentemente leve, pode ser utilizada como uma ferramenta para influenciar as percepções do público e perpetuar estereótipos e normas sociais que, em última instância, podem ser prejudiciais. No último roteiro de comédia abordado por Adorno, apresenta-se a história de um jovem poeta introvertido que está profundamente apaixonado por uma ninfomaniaca, porém, é atormentado por sua timidez

paralisante, o que o impede de tomar qualquer atitude. Neste enredo, vemos a aplicação de um esquema comum na indústria cultural, que envolve a inversão dos papéis de gênero, em que a mulher assume o papel ativo e o homem o passivo. Na parte final da trama, a personagem pela qual o rapaz nutre sentimentos debocha cruelmente de seu amor não correspondido, insinuando que ele possa ser homossexual, acrescentando um aspecto de estigmatização ao seu personagem. O propósito subjacente do roteiro, neste ponto, é claro: disseminar o estereótipo de que artistas e intelectuais são indivíduos fracos e ridículos, perpetuando, assim, o modelo heteronormativo de masculinidade, no qual o homem viril, forte e agressivo é glorificado. Adorno, em sua análise crítica, destacou como essas representações podem reforçar normas de gênero⁵¹ prejudiciais e contribuir para a marginalização de certos grupos sociais.

Outro roteiro apresentado por Theodor Adorno é um drama criminal intitulado *Inferno de Dante*, no qual essa problemática fica ainda mais evidente. A história se desenrola em um bar com o mesmo nome da trama, onde um homem de chapéu está sentado ao balcão, e uma mulher sensual e misteriosa pede mais bebida. O enredo, ao se enquadrar no gênero criminal, naturalmente cria a expectativa no público de um assassinato, pois esse tipo de violência é um clichê recorrente nesse gênero. Mesmo que no desenrolar da trama a personagem se revele inocente, a cena em si sugere fortemente que ela possa ser a criminosa, difundindo a ideia misógina de que mulheres são potencialmente traiçoeiras e perigosas. Na cultura de massa contemporânea, a representação da imagem feminina permanece profundamente marcada por uma ótica patriarcal. Esta abordagem tende a confinar a mulher a um papel de mero objeto de desejo, salientando de forma exacerbada sua erotização e objetificação. De maneira paradoxal, até mesmo os esforços em prol da libertação sexual feminina, quando interpretados sob a ótica da indústria cultural, frequentemente se desviam de seu propósito original, culminando na fetichização dos corpos: “A revalorização pós-moderna da mulher implica, efetivamente, sua supervalorização como força sexual e como força de moda, isto é, como um poder *circulatório* do sistema de signos e modelos que se universaliza com o mercado capitalista de consumo” (SODRÉ, 2021, p. 70)⁵².

Adorno ressalta que por meio da televisão, o público é frequentemente levado a estruturar suas experiências do mundo real de maneira tão rígida e mecânica quanto os dramas

51 Nas *Minima Moralia* podemos encontrar uma síntese do pensamento de Adorno sobre tais questões: “Primeiro e único princípio da ética de gênero: o acusador nunca tem razão” (ADORNO, 2008, p. 46).

52 Contudo, tem-se observado um crescente movimento de resistência a essa representação unidimensional, impulsionado por iniciativas feministas que buscam a redefinição da imagem feminina nas mídias. Essa luta inclui a promoção de uma maior diversidade de corpos, histórias e experiências femininas, desafiando os padrões de beleza inatingíveis e as narrativas estereotipadas.

televisivos. Isso ocorre devido à adoção pela televisão de um estilo pseudorrealista, no qual a vida empírica é distorcida ao ser transposta para as telas, exercendo influência regressiva na formação e moldagem da percepção das pessoas, criando expectativas e padrões de comportamento que penetram em sua *psique*. Assim, quando a televisão retrata estereótipos prejudiciais, como no exemplo anterior, isso pode afetar a maneira como as pessoas veem e interagem com as mulheres na vida real:

O pseudorrealismo fornecido pelo esquema preenche a vida empírica com um sentido falso, engodo que o espectador dificilmente pode enxergar, já que a casa noturna se parece exatamente com aquela que conhece. Esse tipo de pseudorrealismo estende-se aos menores detalhes, e os corrompe. Mesmo aquilo que é casual, e portanto parece não ter sido apanhado pelo esquema, porta sua marca na medida em que está fundado na categoria abstrata 'casualidade cotidiana'; nada soa mais falso do que quando a televisão posa como se estivesse permitindo aos homens falarem como falam (ADORNO, 2020a, p. 226-227).

O pseudorrealismo adotado pelos programas televisivos também é criticado por frequentemente obscurecer as complexas dinâmicas sociais e promover a personalização da política. Esse ponto fica evidente ao analisar o roteiro de um drama de suspense que retrata a queda de um ditador fascista. Nessa trama, o ditador é retratado como um sujeito mau e grosseiro, que abusa de seu secretário e esposa, enquanto seu antagonista é um general e ex-amante da mulher. A violência do ditador leva à fuga da esposa, que posteriormente é salva pelo general. No clímax da história, o ditador é abandonado à sua própria sorte, até mesmo pelo guarda que o protegia. Adorno chama a atenção nessa narrativa para o fato de a realidade social e política da ditadura não ser abordada e que nem mesmo é explicado se a queda do ditador aconteceria por meio de um golpe militar ou uma revolta popular. A mensagem que transparece é que os estados totalitários surgem apenas devido aos defeitos de caráter de indivíduos, e a queda desse regime depende unicamente de heróis nobres e corajosos. O estilo pseudorrealista presente nos programas televisivos, portanto, simplifica drasticamente a complexidade das questões políticas e sociais ao se concentrar de forma exclusiva em personagens individuais. Esta abordagem tende a humanizar ditadores, obscurecendo a opressão que sustenta o domínio totalitário. A simplificação, por sua vez, pode levar o público a acreditar erroneamente que os problemas políticos são resultado apenas dos defeitos de indivíduos perversos, ignorando por completo as estruturas sistêmicas subjacentes. Adicionalmente, ao colocar a responsabilidade de resolver tais problemas nas mãos de um único herói, a narrativa negligencia discussões cruciais sobre as mudanças sociais essenciais

para prevenir a recorrência de regimes autoritários⁵³.

O último roteiro analisado em “Televisão como ideologia”, ao qual Adorno dedica uma análise mais detalhada, explora a história de uma jovem e bem-sucedida atriz em seu processo de superação do narcisismo. O agente propulsor dessa transformação é o dramaturgo da peça na qual ela desempenha o papel principal. Gradualmente, ela começa a se identificar com o personagem que interpreta e, ao mesmo tempo, desenvolve sentimentos românticos por ele. No desfecho da trama, a famosa atriz testemunha desesperada a tentativa de suicídio de sua própria filha, motivado pelo distanciamento e frieza da mãe. A situação-limite enfrentada pela protagonista da história a leva a uma profunda mudança em relação a suas atitudes, resultando em sua decisão de abandonar suas resistências anteriores. Nesse momento decisivo, ela opta por abrir mão de suas barreiras emocionais e acolher tanto sua filha quanto o dramaturgo em sua vida, buscando a reconciliação e uma nova perspectiva sobre suas relações pessoais.

Diferentemente dos roteiros anteriores, que não tinham ambições significativas além do entretenimento, os roteiristas deste caso buscavam explorar mais a fundo a psicologia dos personagens, porém, conforme observado por Adorno, essa tentativa não se materializa de forma convincente: “Pseudorrealista é, sobretudo, a construção interna da ação” (ADORNO, 2020a, p. 230-231). São diversos os motivos apontados para considerar os processos psicológicos apresentados como pouco verossímeis. Primeiramente, a necessidade de condensar dinâmicas psicológicas complexas em episódios de meia hora acaba por simplificar e distorcer a maneira como os processos terapêuticos realmente ocorrem. A pressão para ajustar tudo em um curto espaço de tempo sacrifica a profundidade e a autenticidade das interações psicológicas retratadas. Além disso, os traços de caráter exibidos pela personagem principal frequentemente não têm sua origem inconsciente indicada, e ela parece ter uma consciência excessivamente clara sobre si mesma, o que desloca a problemática psicológica para a superfície. Isso está em contradição com as descobertas das pesquisas psicanalíticas, que frequentemente enfatizam os aspectos inconscientes e as complexas motivações subjacentes ao comportamento humano. Por fim, as atitudes dos personagens são frequentemente representadas de forma esquemática e simplificada, o que não apenas compromete a veracidade psicológica, mas também reproduz a lógica patriarcal presente na

53 Em seu ensaio “O esquema da cultura de massas”, Adorno destaca o cinema russo como um exemplo notável de produção dramática que tinha como objetivo denunciar a opressão social de forma não psicológica. Ele elogia essa abordagem por mostrar, de maneira concreta, o sofrimento infligido aos seres humanos por um sistema político autoritário e injusto. No entanto, Adorno observa que essa denúncia pretendida nos filmes encontra suas limitações, pois não consegue representar de forma eficaz os aspectos mais abstratos das relações de produção. “Portam-se de modo esteticamente concreto na medida em que mostram aquilo que é diretamente infligido aos homens e não aquilo que se espelha na ordem abstrata das relações de propriedade” (ADORNO, 2020, p.162).

indústria cultural. Essa simplificação tende a reforçar estereótipos de gênero e papéis tradicionais, o que limita a compreensão mais profunda e matizada dos indivíduos e de suas complexidades psicológicas:

Das profundezas da rotina psicológica e do ‘psicodrama’ espreita inalterada a péssima velha ideia da megera domada: um homem forte e amoroso sobrepuja a imprevisibilidade caprichosa de uma mulher imatura. O gestual de profundidade psicológica serve apenas para tornar palatáveis antiquadas concepções patriarcais para espectadores que talvez já tenham ouvido falar de ‘complexos’ (ADORNO, 2020a, p. 231).

O uso inadequado de conceitos psicológicos é um problema recorrente ao longo do desenvolvimento da trama, o que acaba por desencorajar, em vez de promover, uma autorreflexão rigorosa. A ideia psicanalítica de “transferência”, por exemplo, é destacada por Adorno como um dos conceitos mais distorcidos quando aplicados ao psicodrama. O distanciamento entre o terapeuta e o paciente é representado de forma pseudorrealista ao se entrelaçar com a ideia patriarcal de que os homens devem manter-se racionais e imunes à sedução feminina, acreditando que só alcançam a conquista quando prevalecem nesse cenário.

As reminiscências da infância, fundamentais para uma compreensão psicanalítica do sujeito, não recebem a devida atenção na construção da protagonista. A personagem oscila entre duas facetas: uma pessoa dócil e gentil, que, devido a experiências traumáticas, reprime qualquer manifestação de afeto, e uma mulher pretensiosa, narcisista e mimada. A mudança em sua personalidade ocorre de forma abrupta; assim que ela começa a interpretar o papel de uma mulher altruísta, o processo de identificação parece curá-la de seu narcisismo. A impressão que permanece é que não houve, de fato, uma transformação genuína, mas sim a manifestação da verdadeira personalidade que estava anteriormente reprimida. Isso estabelece uma contradição entre as ideias psicodinâmicas que o drama aparentemente busca enfatizar e a mensagem subjacente de que nossa natureza é intrinsecamente imutável. Nas palavras de Adorno:

Embora o roteiro dê a entender que está em dia com as mais recentes conquistas da ciência da alma, ele opera de fato com conceitos completamente rígidos e estáticos. [...] Para fora, ele parece promover ideias psicodinâmicas; por dentro, ensina na verdade uma psicologia em preto e branco segundo a qual os caracteres são dados definitivos que, tal como os traços físicos, não podem ser transformados, sendo apenas passíveis de descoberta, na melhor das hipóteses (ADORNO, 2020a, p. 232-233).

O processo apressado de cura da atriz também é atribuível à maneira artificial como a

religiosidade é introduzida no drama, com o objetivo principal de promover a conformidade entre os espectadores, em vez de enriquecer a profundidade da protagonista. A personagem passa por uma espécie de conversão ao testemunhar a situação perigosa de sua filha, o que desencadeia um intenso sentimento religioso dentro dela. No entanto, a célebre reflexão sobre o “salto de fé” de Kierkegaard, nas mãos dos roteiristas, é simplificada e transformada em um mero entretenimento cultural das classes dominantes. Isso acontece à medida que a narrativa procura estimular a audiência a adotar a religião como um meio de alcançar o bem-estar, relegando ao segundo plano o significado mais profundo e complexo da filosofia de Kierkegaard: “Encoraja-se o espectador a buscar a religião, pois isso faria bem à sua saúde; quando se tem ‘algo’ em que acreditar, já não é preciso sofrer com o narcisismo e a histeria” (ADORNO, 2020a, p. 236).

Além de “Televisão como ideologia”, Adorno aborda temas ligados à programação televisiva em outros momentos de sua produção intelectual, como no texto “O esquema da cultura de massas”, em que delineia uma análise crítica da metamorfose do esporte sob a tutela da indústria cultural. Os eventos esportivos, ao longo do tempo, foram transformando-se em espetáculos de massa transmitidos pela televisão, de modo que conseguem atrair não apenas multidões para os estádios, mas também uma audiência vasta diante das telas. Ele argumenta que o esporte, uma vez um campo que incentivava virtudes como solidariedade e liderança entre seus praticantes, foi gradualmente cooptado pela lógica de mercado presente na cultura de massa. Para Adorno, essa transformação do esporte representou uma mudança fundamental. Antes um jogo que promovia valores sociais positivos, o esporte se tornou um instrumento da indústria cultural para moldar os consumidores de acordo com os princípios do capitalismo. Esse processo envolveu a internalização da lógica da competição até mesmo nos momentos de lazer. Portanto, em vez de ser uma atividade que fomentava a cooperação e o espírito de equipe, o esporte passou a ser utilizado para reforçar a mentalidade competitiva, criando assim indivíduos adaptados a um modo de vida capitalista que valoriza a concorrência em todas as esferas da existência. Essa visão crítica desafia a ideia de que o esporte é apenas uma atividade recreativa inocente, destacando suas implicações mais amplas na sociedade contemporânea.

As regras de mercado são exatamente como as regras do esporte: chances iguais, *fair play* para todos, mas somente enquanto guerra de todos contra todos. [...] A cultura de massa não quer transformar seus consumidores em esportistas, e sim em ululantes torcedores de arquibancada. Na medida em que replica toda a vida como um sistema de campeonatos explícitos ou disfarçados, ela entroniza o esporte como a própria vida, atenuando a tensão entre o domingo esportivo e a semana deplorável, um

contraste que era justamente a melhor parte do esporte (ADORNO, 2020a, p. 195-196).

A *Dialética do esclarecimento* traz observações interessantes sobre os desenhos animados, que, assim como as séries e os eventos esportivos, também ocupam uma boa parte da programação televisiva. Essa forma de entretenimento, que originalmente surgiu como uma expressão artística que enfatizava a fantasia sobre o racionalismo e o realismo, conhecida por dar vida a animais e objetos inanimados, evoluiu para cumprir uma função mais sinistra na cultura. Ela passou a desempenhar um papel na inserção e condicionamento das crianças às demandas do capitalismo. Esse processo de adaptação é feito por meio da domesticação da sensibilidade ainda na infância, normalizando a violência e a opressão que, eventualmente, elas experimentariam na vida adulta. A lógica maniqueísta dos desenhos animados, com heróis e vilões claramente definidos, é projetada na mente dos espectadores. Essa estereotipia leva à desumanização das pessoas da vida real, que passaram a ser rotuladas de acordo com os estereótipos presentes nos desenhos, como “herói”, “bandido”, “mocinho” ou “vilão”. Os censores, por sua vez, avaliam a intensidade da violência com base em uma moralidade vazia, sem considerar os impactos psicossociais reais que a exposição a esse tipo de entretenimento regressivo poderia causar; por fim, o público se regozija de forma proporcional à brutalidade das cenas assistidas:

Na medida em que os filmes de animação fazem mais do que habituar os sentidos ao novo ritmo, eles inculcam em todas as cabeças a antiga verdade de que a condição de vida nesta sociedade é o desgaste contínuo, o esmagamento de toda resistência individual. Assim como o Pato Donald nos *cartoons*, assim também os desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 137).

Ao analisar cuidadosamente a programação televisiva, Adorno conclui que esse meio, como um produto totalmente integrado na indústria cultural, manifesta uma firme resistência em romper com as influências ideológicas que o moldam. Isso torna excepcionalmente desafiador implementar mudanças substanciais em sua programação e funcionamento. Não importa qual alternativa seja apresentada; ela será prontamente desqualificada como inviável. Essa resistência dissimula interesses poderosos que permeiam todo o sistema, sufocando qualquer tentativa de mudança que possa surgir em qualquer um de seus setores internos. Como Adorno destaca: “A ideologia está tão perfeitamente diluída no peso próprio do aparato, que, sob alegações perfeitamente racionais, cada sugestão pode ser desarmada como idealista, tecnicamente desinformada ou impraticável” (ADORNO, 2020a, p. 237).

Outro fator que obstaculiza o desenvolvimento de uma televisão mais plural e democrática é a tendência da ideologia em gerar seus próprios defensores, indivíduos que estão constantemente prontos para apoiar a indústria cultural, mesmo quando esta produz produtos de qualidade duvidosa. Quando confrontados sobre a falta de originalidade, vulgaridade ou superficialidade dos programas que consomem, esses defensores recorrem a sofisticados argumentos retóricos na tentativa de justificar ou negar o que é evidente. Essa resistência às críticas e a defesa inabalável dos produtos culturais frequentemente atuam como barreiras à análise crítica construtiva e à busca por uma programação televisiva mais enriquecedora.

Apesar das dificuldades apresentadas e do fato de a televisão intensificar os efeitos sociais da indústria cultural, Adorno não advoga por sua abolição, nem adota uma atitude derrotista em relação às suas possibilidades de transformação⁵⁴. Em vez disso, ele procura apontar caminhos que possam dar origem a uma mídia televisiva mais independente das influências financeiras, morais e políticas. Seu objetivo é promover uma televisão que tenha maior liberdade para desempenhar um papel cultural significativo, afastando-se das influências ideológicas colocadas pela busca incessante por audiência e lucro imediato. Adorno defende a necessidade de uma programação mais diversificada e educativa, que estimule a crítica e o pensamento reflexivo, permitindo que a televisão se torne um veículo de expressão artística e cultural genuína, capaz de contribuir para o enriquecimento intelectual da sociedade e não apenas para a alienação e conformismo.

O primeiro passo para uma televisão mais independente e culturalmente significativa começa com a conscientização e a educação do público e dos profissionais envolvidos, visando desmascarar os mecanismos de manipulação e promover uma compreensão mais profunda do impacto da cultura de massa em nossas vidas. Segundo Adorno, na Alemanha, tal processo de conscientização seria mais fácil que nos EUA, já que existem canais públicos de relevância que poderiam promover uma reflexão sobre a alienação provocada pela televisão comercial e pelas outras mídias pertencentes à indústria cultural⁵⁵. Esses canais podem servir como espaços para a disseminação de conteúdo mais diversificado e intelectualmente

54 Em seu ensaio "Prólogo à televisão", Adorno estabelece uma comparação entre a deterioração cultural causada pela mídia televisiva e aquela que surgiu com a introdução dos filmes sonoros. Ele destaca que essa comparação não deve ser vista como uma justificativa para um retrocesso, mas, sim, como um alerta para que estejamos vigilantes em relação ao poder de atualização e cooptação da indústria cultural: "(...) é claro que a televisão piora as coisas em vez de melhorá-las, exatamente como há algum tempo a captação sonora prejudicou a qualidade estética e social dos filmes; sem que uma afirmação como essa justifique, é claro, uma retomada do filme mudo ou uma abolição da televisão" (ADORNO, 2020, p.213).

55 No Brasil, o modelo predominante de televisão é o comercial, com alguns canais estatais notáveis, como a TV Cultura, vinculada ao governo de São Paulo, e a TV Brasil, sob jurisdição do governo federal. É importante ressaltar que os canais públicos devam ser independentes de pressões políticas, contando com profissionais de carreira, dedicados a servir o Estado em sua integridade, e não apenas um governo específico. Essa independência é essencial para garantir que os canais públicos não se tornem meros veículos de alienação ideológica, uma armadilha na qual frequentemente caem as emissoras privadas. Em vez disso, os canais públicos devem ser espaços nos quais a pluralidade de perspectivas e a busca pelo interesse público prevaleçam, promovendo uma programação que seja educativa, informativa e culturalmente enriquecedora, beneficiando toda a sociedade.

estimulante, que desafia as narrativas dominantes da cultura de massa por meio de programas educativos, debates públicos e análises críticas que ajudariam o público a compreender melhor os mecanismos de manipulação presentes na televisão comercial.

É importante ressaltar a importância da conscientização em relação à ideologia e à manipulação presentes na cultura de massa, bem como o potencial impacto que essa conscientização pode ter na forma como o público interage com a mídia: “Se a ideologia, que utiliza um número algo limitado de truques e ideias sempre repetidos, fosse posta em seu devido lugar, então talvez pudesse surgir alguma aversão do público a ser tratado como gado (...)” (ADORNO, 2020a, p. 238). É fundamental para Adorno tornar consciente ao público e aos próprios trabalhadores da indústria cultural os mecanismos de manipulação utilizados por ela. Ao tornar esses aspectos visíveis, eles podem iniciar uma reflexão mais profunda sobre como a cultura de massa influencia suas escolhas, crenças e valores e assim criar uma resistência e repúdio à maneira como a mídia os trata. Isso incentivaria as pessoas a questionarem o que estão consumindo na televisão e em outras formas de mídia, em vez de aceitarem passivamente as mensagens e ideais impostos.

Um segundo passo seria a criação de normas que coibissem o uso ideológico da televisão. Enquanto os códigos de censura tinham como objetivo principal a restrição de conteúdos que pudessem ser considerados ofensivos à moral burguesa e cristã, as normas defendidas por Adorno assumiriam um caráter mais progressista e abrangente. Adorno advogava pela implementação de diretrizes que servissem como orientações éticas para os produtores de conteúdo televisivo. Essas diretrizes seriam desenvolvidas em colaboração com um conselho composto por especialistas independentes de diversas áreas das ciências humanas, desvinculados de interesses comerciais ou políticos. Esse conselho teria a responsabilidade de identificar e corrigir não apenas o engodo ideológico que frequentemente entorpece e manipula o público, mas também os estereótipos que perpetuam preconceitos e prejudicam os grupos minoritários na sociedade. Assim, as normas propostas por Adorno buscariam não apenas garantir a liberdade de expressão, mas também assegurar a integridade cultural e social, combatendo a manipulação ideológica e contribuindo para uma mídia televisiva mais responsável e culturalmente enriquecedora. O objetivo final era criar um ambiente televisivo que estimulasse o pensamento crítico e a reflexão, em vez de propagar estereótipos e alienação.

Em vez de perseguir as palavras de baixo calão e as indecências, prática da maioria dos órgãos de autocontrole, seria necessário aos produtores zelar para que, segundo o juízo de uma agremiação de psicólogos, sociólogos e educadores responsáveis e

independentes, fossem removidas aquelas incitações e estereotípias que possam resultar em estultificação, mutilação psicológica e desorientação ideológica do público (ADORNO, 2020a, p. 238).

A criação de tais normas é menos utópica do que parece. Adorno argumenta que a manipulação ideológica na televisão não se deve simplesmente a um desvio de caráter dos envolvidos na produção ou à incompetência de artistas e criadores. Em vez disso, ele observa que a realidade material, especialmente em uma sociedade capitalista, desempenha um papel crucial na moldagem da televisão como veículo ideológico. Muitos artistas e produtores que trabalham na televisão têm consciência do baixo nível cultural do que produzem. No entanto, devido à escassez de alternativas no campo cultural e às pressões econômicas, eles acabam aceitando empregos oferecidos pela indústria cultural. A coação econômica exerce uma influência significativa sobre esses trabalhadores, levando-os a criar conteúdo que muitas vezes não corresponde às suas próprias visões culturais. Portanto, a análise de Adorno vai além da mera crítica aos indivíduos envolvidos na produção televisiva e destaca a necessidade de considerar o contexto mais amplo e as forças sociais e econômicas que moldam essa mídia.

Adorno conclui que, mesmo diante das perspectivas de transformação da televisão, o futuro desse meio ainda permanece enigmático. A razão fundamental para essa incerteza reside na necessidade premente de a televisão transcender seu atual caráter ideológico e seu papel predominante como um veículo de satisfação simbólica de desejos socialmente negados. Sua análise sobre a televisão e a indústria cultural frequentemente destaca que a mídia televisiva opera como um mecanismo de entretenimento que, em vez de promover a cultura e o pensamento crítico, muitas vezes perpetua valores consumistas e reforça a alienação. Isso ocorre porque a televisão está profundamente inserida em uma estrutura econômica e social que a reduz a uma mercadoria, um produto de consumo cujo principal objetivo é atrair audiência, gerar lucro e consolidar o *status quo*. Para que a televisão possa cumprir seus propósitos artísticos e sociais, é essencial que ela rompa com esse paradigma mercantilista. Isso envolve uma transformação fundamental em sua abordagem, afastando-se do sensacionalismo e do entretenimento vazio em direção a uma programação que promova a reflexão, a expressão artística e a crítica social. Somente ao romper com o ciclo de consumo e alienação, a televisão poderá contribuir efetivamente para a cultura, a educação e a conscientização da sociedade.

3.3 Televisão, formação cultural e emancipação

Adorno, em seus estudos sobre a televisão na década de 50, lançou luz sobre a intrínseca vinculação desse meio à dinâmica da indústria cultural. Ele analisou o modo regressivo de consumo televisivo, destacando como a programação muitas vezes favorece uma forma de entretenimento superficial que, em vez de estimular o pensamento crítico, pode induzir à passividade, conformismo e irracionalidade. A televisão, ao se tornar um segmento da indústria cultural, contribuiu para a criação de uma sociedade consumista, alienada e incapaz de discernir a manipulação por trás das mensagens veiculadas. No entanto, é importante destacar que Adorno não ignorava completamente as potencialidades pedagógicas da televisão. Ele reconhecia que, apesar de suas tendências regressivas, o meio televisivo poderia ser utilizado como uma ferramenta educacional capaz de alcançar um público amplo: “Eu seria a última pessoa a duvidar do enorme potencial da televisão justamente no referente à educação, no sentido da divulgação de informações de esclarecimento” (ADORNO, 2020b, p. 83). Essa dualidade em sua abordagem levanta questões sobre a possibilidade de conciliar os aspectos críticos da análise adorniana com as oportunidades educacionais e culturais oferecidas por determinados conteúdos televisivos. Essa dualidade é explorada em um programa de rádio que, posteriormente, foi transcrito e publicado sob o título “Televisão e formação”⁵⁶. Este debate reflete a complexidade do papel da televisão na sociedade, apresentando um contraponto entre suas facetas problemáticas, conforme identificadas por Adorno, e seu potencial como ferramenta de educação e formação.

O tema do programa foi escolhido devido às preocupações das Escolas Superiores de Educação Popular [*Volkshochschulen*], as quais ofereciam formação para adultos e se sentiam prejudicadas pela televisão, alegando que esta estaria afastando seu público da educação institucional oferecida por essas escolas. Além de Adorno, convidado devido aos seus estudos sobre a televisão, o programa também contou com a participação de Hellmut Becker⁵⁷, presidente das Escolas Superiores de Educação Popular. A discussão realizada entre Adorno e Becker representa, respectivamente, as preocupações críticas e as institucionais, oferecendo um panorama multifacetado sobre como a televisão poderia impactar não apenas a formação de adultos, mas a sociedade como um todo. Essa abordagem deslocou o debate, que inicialmente se situava na perspectiva de confronto com esse veículo, para um espaço que busca tornar a convivência com a televisão uma relação mais saudável e culturalmente enriquecedora.

56 O debate foi transmitido pela rádio de Hessen em 1 de junho de 1963 e publicado em *Volkshochschule im Westen*, vol. 3, 1963.

57 Hellmut Becker (1913-1993) destacou-se como jurista, advogado, pesquisador educacional e político educacional alemão.

Adorno inicia sua primeira intervenção abordando o duplo papel que a televisão exerce no processo formativo. Por um lado, ela pode estar diretamente ligada a um serviço cultural com fins pedagógicos, levando informação e reflexão por meio de canais educativos e se inserindo de forma positiva nesse processo. Por outro lado, a televisão comercial atua em um sentido negativo na formação, no qual o hábito de se assistir televisão além de consumir uma grande quantidade de tempo das pessoas, contribui na veiculação de ideologias comprometidas com a perpetuação das relações de poder. O antagonismo inicial entre os trabalhos de Becker e Adorno é consequência do fato de que o primeiro se preocupou com aquelas transmissões que possuíam uma finalidade pedagógica explícita, enquanto o segundo analisou principalmente as que visavam o entretenimento. Adorno também ressalta que não é contra a televisão em si, mas sim contra o uso ideológico que se faz dela; portanto, os conteúdos televisivos são o ponto central para a avaliação dos impactos da televisão na formação cultural dos seus consumidores: “Pois, para começar, o que é moderno na televisão certamente é a técnica de transmissão, mas se o conteúdo da transmissão é ou não é moderno, se corresponde ou não a uma consciência evoluída, está é justamente a questão que demanda uma elaboração crítica” (ADORNO, 2020b, p. 83)⁵⁸. Adorno conclui em sua primeira intervenção que o debate deve partir de um lugar equidistante entre o extremo de quem é radicalmente contra a televisão e nem deixa seus filhos assisti-la, e o outro extremo, de quem a defende sem nenhuma consciência crítica sobre o que está sendo veiculado, apenas por querer fazer parte das massas.

Um ponto central da discussão é como otimizar o potencial esclarecedor da televisão, simultaneamente minimizando os efeitos prejudiciais que ela pode infligir aos seus consumidores. Esta indagação remete aos estudos sobre televisão conduzidos por Adorno nos Estados Unidos, no qual ele ressalta a urgência de uma formação que habilite o público a identificar e desmascarar ideologias, preconceitos e as artimanhas da linguagem publicitária. Adorno propõe essa abordagem como uma forma de “imunizar” as massas contra a manipulação perpetrada por aqueles que controlam os meios de comunicação de massa.

Questionado pelo apresentador sobre a associação que estabelece entre o conceito de ideologia e a televisão em seu sentido amplo, Adorno destaca o incisivo esforço da televisão em incutir uma percepção distorcida da realidade por meio de seus conteúdos. Nesse contexto, o público é sutilmente levado a acreditar que certas normas e anomias sociais possuem uma natureza imutável e atemporal. Além disso, a programação televisiva tende a vedar qualquer

⁵⁸ Esta citação, assim como outras passagens, contradiz a noção de que Adorno era inteiramente contra a televisão em si ou que concordaria com a afirmação “o meio é a mensagem”, cunhada pelo teórico da comunicação Marshall McLuhan (1911-1980).

questionamento ou problematização que possa levar à subversão das normas sociais vigentes, impondo determinados valores como se fossem universalmente positivos e válidos. Adorno ressalta ainda um aspecto ideológico-formal, no qual o consumo constante e excessivo da televisão e da cultura de massa resulta na apropriação e domínio da consciência dos espectadores pela indústria cultural, retirando-lhes autonomia e desviando-os de seus interesses prioritários. Esse fenômeno reflete uma preocupante perda de autonomia individual diante das influências normativas exercidas pelos meios de comunicação. Assim, a análise de Adorno realça não apenas a manipulação de conteúdo, mas também a maneira pela qual a estrutura formal da transmissão televisiva contribui para a formação de uma consciência moldada por valores predefinidos:

Em primeiro lugar, compreendo ‘televisão como ideologia’ simplesmente como o que pode ser verificado, sobretudo nas representações televisivas norte-americanas, cuja influência entre nós é grande, ou seja, a tentativa de incutir nas pessoas uma falsa consciência e um ocultamento da realidade, além de, como se costuma dizer tão bem, procurar-se impor às pessoas um conjunto de valores como se fossem dogmaticamente positivos, enquanto a formação a que nos referimos consistiria justamente em pensar problematicamente conceitos como estes que são assumidos meramente em sua positividade, possibilitando adquirir um juízo independente e autônomo a seu respeito. Além disso, contudo, existe ainda um caráter ideológico-formal da televisão, ou seja, desenvolve-se uma espécie de vício televisivo em que por fim a televisão, como também outros veículos de comunicação de massa, 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 como seu objeto e sua prioridade (ADORNO, 2020b, p. 86-87).

A distinção entre um conteúdo televisivo dramatúrgico e um programa jornalístico ou político é estabelecida para ressaltar que o primeiro possui uma capacidade de se projetar no inconsciente de forma muito mais sutil, tornando-se assim mais prejudicial para a formação autônoma do sujeito. Em contrapartida, o segundo, ao se apresentar por meio de debates, fatos e pontos de vista conflitantes, não seria percebido como tão perigoso. Sobre essa dicotomia, Adorno afirma: “Em minha opinião, no fundo, em sua configuração usual, essas novelas são politicamente muito mais prejudiciais do que jamais foi nenhum programa político” (ADORNO, 2020b, p. 88). Bourdieu, no entanto, em seu livro *Sobre a televisão*, diverge do discurso que os debates televisivos e a perspectiva jornalística sobre temas sociais ocorrem de forma plural e democrática ao indicar uma homogeneização das opiniões na televisão. Ele argumenta que, devido à lógica concorrencial, os programas políticos acabam por reduzir o pluralismo jornalístico a um jogo de espelhos, no qual até mesmo as manchetes dos jornais se refletem mutuamente.

Essa perspectiva desafia a ideia de que programas políticos são menos nocivos ou que sigam princípios como diversidade e autonomia:

Nada tenho, evidentemente, contra a concorrência, mas observo apenas que, quando ela se exerce entre jornalistas ou jornais que estão sujeitos às mesmas restrições, às mesmas pesquisas de opinião, aos mesmos anunciantes (basta ver com que facilidade os jornalistas passam de um jornal a outro), ela homogeneiza (BORDIEU, 1997, p. 31).

Uma outra questão que se apresenta para Adorno é se a televisão pode vir a ser superior à sociedade em que ela se encontra, atuando como um vetor de progresso e racionalidade para as massas, ou se a televisão permanecerá apenas um reflexo do contexto social onde ela se encontra. Apesar desse meio ter uma vinculação ontológica com a sociedade, o filósofo entende que essa relação não ocorre de maneira mecânica e determinista. Adorno reconhece que os diversos artistas que trabalham na televisão, assim como em diferentes setores da indústria cultural, mantêm uma postura autônoma e crítica, por vezes até antagonica em relação aos seus empregadores. Através de sua competência técnica e visão artística, esses profissionais são capazes de realizar produções que escapam da superficialidade e da padronização predominantes no mercado televisivo. Essa visão ressalta a possibilidade de a televisão transcender seu papel de mero reflexo social e, em vez disso, tornar-se uma força transformadora, capaz de desafiar as normas estabelecidas e promover uma abordagem mais crítica e autônoma em sua programação:

Enquanto existirem pessoas tecnicamente competentes em televisão que percebem que certas encenações, como as peças de Beckett, por exemplo, são particularmente apropriadas a esse veículo de comunicação de massa, pessoas além disso dotadas de energia suficientes para programar o *Último elo de Beckett* pelo rádio e pela tevê, em vez de veicular uma família comum dessas que tem nome diferente conforme a região, então eu diria que uma tal programação vai além da tevê nos termos vigentes, podendo contribuir para transformar a consciência das pessoas (ADORNO, 2020b, p. 89).

Retomando a relação entre ideologia e televisão, Adorno aprofunda a ideia de que, para além da falsa consciência gerada por meio de ocultamentos, rearranjos e mudanças de ênfase na representação da realidade nas telas, os conteúdos televisivos também têm o propósito de difundir modelos de felicidade, saúde e sucesso muitas vezes desconsiderando que tais modelos não são universalmente válidos e nem sempre dependem apenas do esforço individual, de modo que essa abordagem simplista abordada nas narrativas televisivas ignora as variadas circunstâncias sociais, econômicas e políticas que influenciam a realização desses

ideais. A cultura de massa, nesse contexto, tende a retratar as relações inter-humanas como uma panaceia para todos os males, de modo que ao ignorar as limitações intrínsecas desse tipo de interação, ela promove a ideia de uma harmonização do mundo, sugerindo que todas as contradições podem ser resolvidas por meio da ação humana. Essa visão também esconde a complexidade e as nuances estruturais, criando uma ilusão tanto de que a solução para os problemas reside apenas na esfera individual e nas relações interpessoais como de que vivemos em um estado de harmonia e normalidade, enquanto as verdadeiras tensões e desigualdades sociais persistem.

A ideia de que a televisão pode deixar de ser uma propagadora de ilusões simplesmente adotando um realismo artístico em sua teledramaturgia é contestada por Adorno, já que a mídia televisiva já busca um realismo cada vez maior, esforçando-se para simular perfeitamente os objetos reais e detalhes da vida cotidiana. No entanto, mesmo nesse esforço de representação realista, a televisão tende a ocultar e distorcer aspectos que são cruciais para uma compreensão emancipatória da realidade⁵⁹. O filósofo sugere que a televisão deveria ir além de simplesmente reafirmar as coisas como elas já são. Em vez disso, ele propõe que as produções televisivas se esforcem em oferecer uma representação mais autêntica e significativa do mundo, indo além da reprodução simplista do cotidiano para explorar e desafiar as complexidades inerentes à experiência humana. Essa mudança implicaria em romper com a repetição monótona da superficialidade e explorar narrativas que inspirem uma reflexão mais profunda sobre a condição humana, as estruturas sociais e as contradições que permeiam a sociedade: “(...) a possibilidade de despertar a consciência da realidade vincula-se em grande parte à desistência em reproduzir mais uma vez a realidade superficial cotidiana visível em que vivemos” (ADORNO, 2020b, p. 93).

Assim como nos textos sobre televisão da década de 50, Adorno reitera a dificuldade intrínseca em realizar pesquisas que busquem investigar os efeitos sociopsicológicos da televisão por meio de abordagens empíricas e quantitativas. Argumenta que métodos como questionários e a formação de grupos de controle são inadequados para apreender as complexas repercussões de um programa específico, uma vez que as mensagens televisivas operam em níveis profundos na mente humana, escapando à mensuração direta. Adicionalmente, Adorno destaca que a televisão não pode ser analisada de maneira isolada; ela faz parte de um sistema interconectado que utiliza múltiplas mídias para consolidar os efeitos desejados. A lógica normativa e industrial à qual a televisão submete seus consumidores não é exclusiva desse meio, mas é compartilhada com o cinema, revistas, redes

59 O estilo pseudorealista adotado pela teledramaturgia foi percorrido amplamente por Adorno em seus diversos textos, principalmente no ensaio “Televisão como ideologia”.

sociais e qualquer veículo de comunicação de massa orientado para o lucro. Dessa forma, a moldagem do consciente e inconsciente não se restringe à influência isolada da televisão, mas acontece por meio da intermediação de todos esses veículos. Isso significa que é essencial compreender a influência cumulativa dessas diversas formas de mídia para investigar plenamente seu impacto na formação da consciência coletiva. A abordagem interdisciplinar e holística é essencial para capturar a complexidade dos processos de midiáticos que moldam as percepções, valores e comportamentos das sociedades contemporâneas. Portanto, qualquer análise dos efeitos da televisão deve ser contextualizada dentro desse sistema mais amplo de comunicação de massa para apreender adequadamente o papel desempenhado por cada meio na configuração da compreensão e visão de mundo de seus consumidores.

A *content analysis*, ou seja, a análise direta dos próprios fenômenos, surge como o método mais apropriado para a pesquisa televisiva. Ao examinar minuciosamente os conteúdos veiculados nos canais de TV, seria possível inferir os potenciais consequências para o público⁶⁰. Adorno também enfatiza que a impossibilidade de registrar concretamente o efeito sociopsicológico da programação televisiva não implica sua inexistência. Pelo contrário, essa limitação torna-se indicativa da refinada manipulação realizada pela cultura de massa. O fato de não ser tangível não diminui a importância dessas influências; ao contrário, destaca a complexidade e a sutileza envolvidas na engenharia das mensagens televisivas.

Ao contrário do que ocorre nos programas de entretenimento, cujos efeitos são de difícil mensuração, os programas educativos permitem uma investigação mais precisa sobre a qualidade do aprendizado proveniente desse meio. Por exemplo, é possível conceber uma situação na qual a mesma matéria é ensinada a três grupos distintos de alunos. O primeiro grupo receberia aulas convencionais ministradas por professores em sala de aula, o segundo teria acesso apenas a aulas gravadas em vídeo, e o terceiro participaria de aulas ministradas por professores em sala, utilizando a televisão como suporte didático. Posteriormente, uma avaliação seria conduzida, seja por meio de questionários ou entrevistas, para registrar com precisão não apenas o aprendizado em relação ao conteúdo, mas também a experiência pedagógica dos alunos. Embora o aspecto informativo da televisão seja mais facilmente mensurável, permitindo o aprimoramento e a combinação de métodos de ensino para obter resultados mais proveitosos, o desafio de superar uma educação caracterizada por Adorno como uma “situação de transferência” persiste. Essa expressão refere-se a uma abordagem pedagógica na qual o objetivo principal das práticas é simplesmente transferir conhecimento,

60 Como vimos, o próprio Adorno utiliza esse método em seu ensaio “Televisão como ideologia”, indicando a programação da televisão americana como um motor para o conformismo, preconceito e discriminação.

sem estimular o pensamento crítico e emancipatório⁶¹. Superar esse desafio requer uma abordagem mais abrangente, na qual a televisão e outros recursos educativos são integrados de maneira a promover não apenas a transmissão de informações, mas também o desenvolvimento de habilidades analíticas e pensamento independente nos alunos.

Entre as categorias de programas que visam exclusivamente a educação e o entretenimento, destaca-se um terceiro tipo de programa que representa um equilíbrio entre essas duas dimensões. Esse tipo de programa não apenas contribui para a formação do indivíduo, mas também proporciona algum tipo de diversão. Um exemplo ilustrativo, conforme mencionado por Adorno, é um programa de rádio dedicado à música, que inclui a exibição de concertos de qualidade excepcional. Nesse contexto, a atração desse programa foi capaz de conquistar gradualmente a audiência, levando inclusive uma grande quantidade de pessoas a frequentarem o auditório da rádio para vivenciar o espetáculo de forma mais próxima e imersiva. Esse modelo exemplifica como a educação e o entretenimento podem ser integrados de maneira sinérgica, proporcionando não apenas conhecimento, mas também uma experiência agradável e enriquecedora⁶².

A ideia central é que a televisão precisa abrigar programas que não correspondam ao interesse do grande do público, já que suas demandas já são manipuladas pela própria cultura de massa. Esses conteúdos, no entanto, não devem ser hermeticamente fechados; pelo contrário, devem tentar estabelecer um vínculo com a grande audiência, seja de maneira gradativa ou por meio do choque e ruptura com a programação convencional. Essas estratégias têm como objetivo despertar o interesse de um público mais amplo em programas mais complexos e profundos, rompendo com os nichos mais eruditos a que Adorno se refere como “minorias qualificadas”. A chave para esse envolvimento efetivo reside em um planejamento inteligente sobre como inserir esse tipo de conteúdo em uma programação. A progressão gradual pode envolver a introdução cuidadosa de elementos culturais e artísticos em meio a conteúdos mais familiares e populares, permitindo que a audiência se acostume e aprecie a riqueza do material. Por outro lado, o choque e a ruptura é uma estratégia mais ousada e considerada por Adorno potencialmente mais eficaz ao desafiar as expectativas e incentivar uma nova perspectiva por parte dos espectadores. No entanto, para garantir o sucesso dessa transição, é imperativo que haja um planejamento cuidadoso, que envolve a compreensão da audiência-alvo, a identificação de oportunidades estratégicas na programação

61 Essa dinâmica de transferência assemelha-se fortemente ao conceito de educação bancária desenvolvido por Paulo Freire (1921-1997). Nesse modelo pedagógico, os alunos são considerados meros receptáculos passivos, depositários de conhecimento, em detrimento de serem reconhecidos como participantes ativos fundamentais no processo educacional.

62 Na história da televisão brasileira, o programa *Provocações* transmitido pela TV Cultura entre 2000 e 2015 se destaca. Sob a apresentação de Antônio Abujamra, o programa realizava entrevistas permeadas por perguntas filosóficas e declamações poéticas.

existente e a criação de uma narrativa coesa que conecte os diferentes elementos do conteúdo televisivo. Além disso, a promoção eficaz desempenha um papel fundamental. Com estratégias de marketing bem elaboradas, é possível destacar a singularidade e o valor do conteúdo mais complexo, incentivando a curiosidade e o engajamento da audiência. Sobre as demandas necessárias a transformação da televisão em um veículo de emancipação, diz Adorno:

Seria preciso estabelecer um planejamento comum adequado entre os setores que se encarregam da programação para as minorias qualificadas e os responsáveis pela programação para o grande público, discutindo os problemas, inclusive sociológicos, que se apresentam neste plano. Quem sabe com programações orientadas por essa via poderíamos até abrir uma brecha na barreira do conformismo? (ADORNO, 2020b, p. 101).

O debate entre Adorno e Hellmut Becker abrangeu diversas áreas, incluindo as potencialidades pedagógicas da televisão, a problemática do pseudorealismo e da manipulação ideológica, a interseção entre pesquisa científica e produção televisiva, e os caminhos para modernizar não apenas a tecnologia, mas também os conteúdos veiculados. O próprio programa de rádio, ao discutir essas questões fundamentais, evidencia a capacidade dos meios de comunicação de massa em promover um acesso democrático e autônomo à cultura, educação e entretenimento. Adorno, ao discutir essas questões cruciais, argumenta a favor de uma abordagem mais consciente e responsável por parte da televisão, visando não apenas entreter, mas também enriquecer intelectualmente a sociedade, enfatizando a necessidade premente de a televisão reavaliar seus conteúdos, transcendendo sua condição de mero produto de consumo, no qual a maximização dos lucros determina a programação, para que ela se transforme em uma ferramenta positiva para a formação cultural e emancipação social.

O tema da emancipação, tão caro aos teóricos críticos, revelou-se objeto de profunda reflexão em um outro programa na rádio Hessen, cujos diálogos foram posteriormente transcritos e publicados sob o título “Educação e emancipação”⁶³. Neste encontro intelectual, Theodor Adorno e Hellmut Becker compartilharam suas ponderações acerca do significado da emancipação, destacando sua importância intrínseca na construção de uma sociedade mais justa e equitativa e os desafios inerentes à concretização desse ideal, reconhecendo as complexidades que permeiam o caminho em direção à emancipação individual e coletiva.

O célebre texto de Kant *Resposta à pergunta: o que é esclarecimento?* traz a definição

63 O debate foi gravado em 16 de julho de 1969, mas a transmissão ocorreu em 13 de agosto de 1969, sendo a última colaboração de Theodor W. Adorno com a rádio. Infelizmente, o filósofo veio a falecer em 6 de agosto do mesmo ano, marcando o encerramento de uma significativa era de contribuições intelectuais.

de menoridade como “(...) a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo” (KANT, 1985, p. 100), relacionando a ideia de emancipação com autonomia. Adorno retoma o ensaio kantiano para afirmar sua atualidade e como a exigência de cidadãos autônomos é um pressuposto para uma democracia. Para que a política não espelhe a irracionalidade da sociedade por meio das instituições representativas “(...) é preciso pressupor a aptidão e a coragem de cada um em se servir de seu próprio entendimento” (ADORNO, 2020b, p. 185). Já em “Educação — para quê?”⁶⁴ Adorno nos diz que: “De um certo modo, emancipação significa o mesmo que conscientização, racionalidade” (ADORNO, 2020b, p. 156). As definições não se contradizem, na medida que para existir uma autonomia genuína é necessário que ela se oriente no mundo de uma forma consciente e racional.

A convergência da formação cultural e educacional no mundo administrado se direciona, muitas vezes, para uma insistente tentativa de adaptar o sujeito à realidade, negligenciando o estímulo à contestação e ao questionamento. O resultado desse enfoque é a geração de uma heteronomia, alimentada tanto pela cultura de massa quanto pelas práticas pedagógicas adotadas nas instituições educacionais. O paradigma predominante reflete a concepção antiquada e individualista do darwinismo social, onde o sucesso é muitas vezes associado à capacidade de adaptação ao ambiente, e aqueles que não se enquadram correm o risco de serem relegados à margem e perecer. O que a reflexão adorniana propõe é que a habilidade de se adaptar às intempéries da vida deve ser acompanhada de um senso crítico para não conduzir ao conformismo, em que as pessoas se ajustam passivamente a barbárie.

Foi o que aconteceu na Alemanha nazista, em que as pessoas simplesmente aceitavam e colaboravam com ordens completamente imorais sem contestação, questionamento ou resistência. No texto “Educação após Auschwitz”⁶⁵ Adorno destaca que o fenômeno dos campos de concentração se tornou um paradigma no qual a educação deve orientar todos os seus esforços para que essa tragédia não se repita: “Qualquer debate acerca de metas educacionais carece de significado e importância frente a essa meta: que Auschwitz não se repita. Ela foi a barbárie contra a qual se dirige toda a educação” (ADORNO, 2020b, p. 129). A única solução eficaz contra a regressão à barbárie reside na consolidação de um sujeito autônomo, capaz de autodeterminação diante das influências e tendências sociais. Essa autonomia implica uma conscientização crítica, onde os indivíduos não apenas se adaptam às pressões externas, mas também se envolvem ativamente na construção de valores éticos e humanos.

⁶⁴ Debate na Rádio de Hessen; transmitido em 26 de setembro de 1966.

⁶⁵ Palestra na Rádio de Hessen; transmitido em 18 de abril de 1965.

Adorno explorou as interconexões entre *televisão*, a barbárie nazista e as áreas rurais em seu ensaio anteriormente citado. No texto, o filósofo argumenta que o combate à barbárie é mais desafiador nas zonas rurais do que nas cidades. Ele observa que, apesar do acesso limitado aos meios de comunicação de massa pela população rural, esse acesso não resultou em avanços culturais significativos no sentido da desbarbarização: “Mesmo a televisão e os outros meios de comunicação de massa, ao que tudo indica, não provocaram muitas mudanças na situação da defasagem cultural” (ADORNO, 2020b, p. 136). Isso não significou, porém, que a indústria cultural não tenha cooptado as áreas rurais, ao contrário, no ensaio *Teoria da semicultura* Adorno afirma que esses lugares deixaram de ser ideologicamente subordinados pela religião para serem subordinados à indústria cultural, passando então de uma situação de heteronomia a outra, sem deixar tempo para que uma consciência autônoma surgisse: “O mundo pré-burguês de ideias, essencialmente vinculado à religião tradicional, se rompeu ali subitamente, o que muito se deve aos meios de comunicação de massa, em especial o rádio e a *televisão*. O campo foi conquistado espiritualmente pela indústria cultural” (ADORNO, 2005, p. 5).

Da mesma forma que as diferenças culturais entre a cidade e o campo constituem um dos fatores para a regressão à barbárie, a relação disfuncional que as pessoas estabelecem com as figuras de autoridade também desempenha um papel significativo. Embora existam casos em que a autoridade se justifica, como na autoridade técnica, onde alguém detém um conhecimento especializado em determinado assunto e, por conseguinte, se torna uma referência nesse campo, é crucial reconhecer que a autoridade desempenha um papel fundamental na reprodução da heteronomia. Desde os estágios iniciais da vida, somos orientados por nossos pais e professores a internalizar determinados valores morais, um processo que integra o desenvolvimento do sujeito. Posteriormente, espera-se que o indivíduo se liberte da figura paterna e das instâncias morais, alcançando autonomia e emancipação. No entanto, quando esse processo de identificação na formação do superego persiste, os resultados vão além de meros danos psicológicos. Há também a perpetuação da menoridade no sentido kantiano, em que o sujeito fica sob o controle de instâncias exteriores à sua própria consciência. A conservação desse estágio de identificação impede não apenas o pleno desenvolvimento psicológico, mas também a capacidade de agir de forma autônoma. Theodor Adorno, ao discutir o desenvolvimento psicológico do sujeito, salienta a importância de superar essa dependência contínua da autoridade:

Penso que o momento da autoridade seja pressuposto como um momento genético

pelo processo da emancipação. Mas de maneira alguma isso deve possibilitar o mau uso de glorificar e conservar essa etapa, e quando isso ocorre os resultados não serão apenas mutilações psicológicas, mas justamente aqueles fenômenos do estado de menoridade, no sentido da idiotia sintética que hoje constatamos em todos os cantos e paragens (ADORNO, 2020b, p. 194).

O filósofo acrescenta que a busca pela emancipação deve estar intrinsecamente ligada ao desenvolvimento de um eu forte, guardando semelhanças com a concepção do indivíduo burguês. Este eu robusto é vital para resistir às tentativas de conformação do sujeito perpetradas pelas instituições formativas. Na sociedade contemporânea, caracterizada pela necessidade de adaptação constante, estamos enfrentando um enfraquecimento progressivo de nossa individualidade. Esse enfraquecimento, por sua vez, representa uma ameaça direta à nossa autonomia. Nesse contexto, para evitar que o discurso emancipatório se torne mera demagogia, é imperativo confrontar os consideráveis obstáculos que impedem a concretização da emancipação nessa organização mundial. Em uma sociedade como a atual, a existência de cidadãos verdadeiramente autônomos e livres parece uma meta desafiadora, uma vez que os diversos canais e instâncias que moldam a formação atuam para subordinar o sujeito a uma lógica heterônoma à qual eles também estão submetidos.

Para concretizar a emancipação, é necessário que os participantes do processo formativo orientem suas práticas para cultivar a contestação e o questionamento. Especialmente nas instituições vinculadas ao ensino básico, é crucial proporcionar aos alunos as habilidades essenciais para desmontar as ideologias predominantes veiculadas pela cultura de massa. Isso envolve adotar uma pedagogia que coloque essas mercadorias culturais sob os holofotes da reflexão e do debate crítico, despertando a consciência sobre como elas consistentemente produzem enganos através do pseudorealismo que as permeia. Nesse sentido, ampliar o leque de referências culturais disponibilizado aos estudantes é uma tarefa fundamental no cenário educacional contemporâneo. Essa ampliação visa não apenas diversificar os conhecimentos artísticos e culturais dos alunos, mas também desenvolver sua capacidade de análise crítica frente às diversas manifestações culturais que os cercam. Ao terem acesso a uma variedade mais ampla de obras de arte, que vão desde os clássicos da literatura, pintura e música até as expressões contemporâneas menos convencionais, os estudantes são incentivados a comparar e contrastar essas obras com os produtos frequentemente simplificados da cultura de massa. Esta abordagem educativa estimula os alunos a perceberem as diferenças entre a complexidade e profundidade encontradas nas grandes obras de arte e os conteúdos muitas vezes superficiais produzidos em larga escala para consumo rápido. Tal percepção não apenas enriquece seu entendimento e apreciação

pelas diversas formas de expressão artística, mas também os prepara para identificar e questionar as intenções e os valores subjacentes nos produtos culturais que consomem diariamente.

As tentativas de conduzir a sociedade em direção à emancipação inevitavelmente enfrentam consideráveis resistências por parte daqueles que se beneficiam da atual estrutura de poder. O *lobby* da indústria cultural, em particular, é altamente eficaz em opor-se a qualquer iniciativa de regulamentação das mídias de massa, muitas vezes rotulando tais tentativas como censura. Aqueles que aspiram à transformação, portanto, encontram-se frequentemente impotentes diante das forças vigentes. O reconhecimento da necessidade de resistência como uma parte inevitável do caminho para a emancipação impulsiona a busca por estratégias inovadoras e formas de participação social que transcendam as barreiras impostas pelos interesses estabelecidos. Ao superar o estado de impotência, transformando as pessoas em um motor de criatividade e ação, os agentes de mudança podem desencadear um movimento mais robusto em direção a uma sociedade mais justa e igualitária, podendo ser a chave para superar os desafios enfrentados por aqueles que buscam transformar as estruturas sociais e culturais predominantes.

CONCLUSÃO

As primeiras reflexões de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica focalizaram a perda da aura na obra de arte, destacando a transformação ocorrida no cinema. Esse fenômeno aprofundou-se significativamente com a chegada da televisão, agora inserida no ambiente doméstico como um utensílio cotidiano. A presença constante do *medium* televisivo em nossas vidas diárias facilitou um consumo mais passivo e despretenso da cultura, contribuindo para a diluição da experiência singular que Benjamin associava à aura das obras de arte tradicionais. Mesmo que o texto do filósofo não se refira à TV, ele nos serve como um ponto de partida para pensar a realidade complexa da experiência televisiva ao ressaltar como o surgimento das tecnologias reprodutivas causa profundas mudanças na apreciação estética e na absorção cultural do conteúdo visualizado.

A *Dialética do esclarecimento* estende as reflexões iniciadas por Benjamin ao explorar um cenário onde o avanço tecnológico progride sem um correspondente desenvolvimento ético. Este *magnum opus* de Horkheimer e Adorno aprofunda o debate sobre como a modernidade, embora repleta de promessas de libertação através da razão e da ciência, paradoxalmente conduz a novas formas de dominação e alienação. Um ponto central da obra é a ideia de que a indústria cultural não apenas entretém, mas também molda a consciência das massas, subjugando a diversidade cultural em detrimento de interesses comerciais e ideológicos. A crítica à cultura de massa é acompanhada pela análise da ascensão do fascismo, visto pelos autores como um sintoma alarmante da falência da modernidade em cumprir suas promessas de esclarecimento. Eles argumentam que a razão, em vez de ser aplicada para a emancipação humana, é instrumentalizada para fins de controle e repressão, um fenômeno que não apenas facilitou o surgimento de regimes totalitários no passado, mas que continua a manifestar-se de formas sutis na sociedade contemporânea.

A televisão comercial, sobretudo a americana, se insere nesse diagnóstico social elaborado por Adorno e Horkheimer de maneira perniciosa. A reflexão sobre o *medium* televisivo na *Dialética do esclarecimento* já indicava com precisão o que ele viria a se tornar, uma síntese entre rádio e cinema que prometia empobrecer ainda mais aos materiais estéticos. Várias décadas depois podemos chegar à conclusão de que a percepção dos autores foi cumprida, mesmo que parcialmente. Ainda hoje grande parte da programação televisiva continua genérica e apelativa, desencorajando a experimentação em prol da repetição constante de fórmulas desgastadas. A falta de criatividade e a rigidez da programação, aliadas à crescente diversidade de produtos de entretenimento como videogames, redes sociais e

plataformas de streaming, têm reduzido significativamente a influência que os canais de televisão anteriormente exerciam na formação da opinião pública. A dinâmica do consumo midiático mudou, e a televisão enfrenta o desafio de se reinventar para permanecer relevante em um cenário cada vez mais globalizado, competitivo e digital.

A evolução tecnológica das televisões modernas, com avanços que proporcionam uma qualidade de imagem e som muito superior às antigas TVs de tubo da era de Adorno, ainda não foi suficiente para eliminar alguns desafios significativos que comprometem a experiência do espectador. Assistir à TV no conforto do lar ainda é afetado por interrupções constantes, ruídos externos, iluminação imprópria e um fluxo incessante de publicidade. Esses elementos criam uma clara distinção entre a experiência de assistir à televisão em casa e a imersão proporcionada pelo cinema. Esse contraste sublinha a maneira pela qual as tecnologias de reprodução não somente alteram o formato, mas também impactam significativamente a qualidade da interação do público com o conteúdo exibido. A indústria cultural, em sua busca constante por influência e controle, depende diretamente dos avanços tecnológicos para aprimorar suas técnicas e ampliar seu domínio. Caso a televisão tivesse permanecido no estado primitivo descrito por Adorno, sua importância e impacto cultural na sociedade contemporânea provavelmente seriam drasticamente reduzidos.

A dinâmica atual de consumo e produção de conteúdo televisivo representa outra transformação marcante em comparação com a época de Adorno. Dominique Wolton, em *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*, analisa minuciosamente essa mudança. Ele salienta a tendência de personalização no conteúdo televisivo, que agora é ajustado com uma precisão muito maior para atender às preferências de grupos específicos de audiência. Essa forma de consumo contrasta com o antigo modelo generalista, que buscava captar uma audiência mais abrangente através de conteúdos desenhados para um leque mais vasto de espectadores. Wolton defende a superioridade do modelo de televisão voltado ao grande público, como sugere o título do livro. Ele destaca que, quanto maior a audiência televisiva, mais significativo é seu papel na promoção da integração social, no fortalecimento da identidade nacional e no estímulo às conexões interpessoais. No entanto, quando essa perspectiva é examinada à luz da crítica de Adorno, revela-se uma certa ingenuidade, na medida em que negligencia o fato de a mídia televisiva atuar como um mecanismo de manutenção das dinâmicas de poder. Sobre a função social da televisão brasileira, Wolton observa:

A cultura da televisão é, até hoje, o laço entre as classes sociais, sem contudo

substituir a luta de classes, como dizem alguns! Ao contrário, no contato bem particular com a mestiçagem entre negros, índios e brancos, ela ofereceu bem cedo um antídoto contra o inevitável aumento do racismo. Ela também amorteceu os efeitos da ditadura militar (WOLTON, p. 155).

Essas concepções parecem descoladas da realidade da televisão no Brasil, cuja programação frequentemente perpetua estereótipos prejudiciais relacionados a minorias. Notavelmente, a representação de pessoas pretas é frequentemente limitada a papéis de empregados ou criminosos, contribuindo de maneira significativa para a perpetuação do racismo e de outras formas de preconceito. A noção de que a televisão atuou como um alívio aos efeitos da ditadura militar também soa falsa, principalmente considerando que a principal emissora do país apoiou o golpe de estado que instaurou o regime ditatorial. Assim, parece claro que o objetivo da televisão não é promover algum tipo de alívio, mas sim perpetuar o sofrimento social ao passo que despolutiza a sociedade.

A ideia de que a televisão não tem um impacto negativo no aprofundamento das discussões sobre a luta de classes por promover uma integração cultural entre as diferentes camadas sociais também soa falsa, especialmente quando se observa a programação televisiva. Frequentemente, os produtos televisivos tendem a normalizar a pobreza, evitando deliberadamente explorar suas causas políticas, históricas e sociais. Tal processo de naturalização esconde, intencionalmente, questionamentos críticos que poderiam apontar para a possibilidade real de mudanças sociais: “Ricos e pobres experimentam um simulacro de reconciliação social, por reconhecerem um mesmo imaginário e ali se assemelharem” (SODRÉ, 2021, p. 69). A perspectiva de Wolton não só ignora a complexidade inerente às questões sociais, mas ativamente contribui para a preservação do *status quo*, reforçando uma atitude passiva diante das desigualdades existentes. Ao omitir discussões sobre as origens e possíveis soluções para essa injusta dinâmica social a qual as pessoas estão submetidas, a televisão aprofunda uma perspectiva de mundo que inibe o público de reconhecer e desafiar as estruturas de poder que definem a sociedade, minando, assim, o potencial para uma consciência mais crítica.

A teoria do sociólogo francês aparenta negligenciar o fato de que as produções televisivas, com frequência, propagam uma visão de mundo que exclui e marginaliza, de modo que elas não somente obscurecem a realidade da luta de classes, mas também contribuem ativamente para perpetuar a divisão entre diferentes grupos, solidificando barreiras invisíveis que impedem a coesão social e a compreensão mútua. Embora seu livro possa ser considerado pouco crítico, contrariando as expectativas geradas pelo seu título, a

observação de que a produção televisiva e audiovisual, de modo geral, está cada vez mais direcionada para nichos específicos, em detrimento de um público amplo, parece ser uma análise precisa. Esse direcionamento na produção midiática facilita o surgimento de obras mais progressistas e complexas, destinadas a um público mais intelectualizado, ao mesmo tempo em que alimenta a criação de conteúdos de forte apelo entre os conservadores. Uma consequência direta dessa tendência é a formação de bolhas ideológicas, que, por sua vez, fomentam o radicalismo político e a polarização social. Tal cenário contribui para a fragmentação do discurso público, dificultando o diálogo entre diferentes visões de mundo e, em última instância, continua reforçando divisões dentro da sociedade. Ademais, a suposta variedade de conteúdos com diferentes vieses ideológicos ofertados pela indústria cultural tem como objetivo criar no público uma ilusão de liberdade e autonomia em suas escolhas. No entanto, ironicamente, essa diversidade acaba por confiná-los a uma lógica implacável de consumismo e alienação. Como argumenta Freitas:

É preciso passar a cada um dos consumidores a ideia de que ele não é um ser passivo, mas sim suficientemente ativo para determinar aquilo que ele quer. Entretanto, é exatamente neste mar de possibilidades em que o espectador pode-se imaginar como sendo livre, que ele está emaranhado em um fim comercialmente bem determinado. Independente da escolha que ele faça, toda a sua atividade serve o propósito de mantê-lo aprisionado como espectador. Sua liberdade é apenas a máscara ilusória e cínica para a manipulação dele como consumidor (FREITAS, 2003, p. 55).

Este modelo de produção não apenas molda as tendências de consumo, mas também atua para reforçar e amplificar o caráter narcísico dos indivíduos. A noção psicanalítica de narcisismo, que encontra suas raízes na figura mitológica de Narciso, nos oferece uma lente crítica para compreender as implicações desse fenômeno. Na mitologia grega, Narciso, um jovem de beleza ímpar, encontra-se tão enamorado de sua própria imagem refletida na superfície de uma fonte que acaba por sucumbir a esse amor, incapaz de se desvencilhar da fascinação por si mesmo. Em sua essência, a cultura de massa, não apenas espelha, mas também amplifica a tragédia de Narciso, transpondo-a para uma dimensão coletiva. Com seus inúmeros produtos e mensagens, ela promete aos consumidores satisfações imediatas, vendendo ilusões de completude e felicidade que são tão efêmeras quanto são sedutoras. Essas promessas, no entanto, são construídas sobre a premissa de um consumo constante, onde a aquisição de bens e experiências é apresentada como o caminho direto para a realização pessoal e o bem-estar. Neste contexto, a indústria cultural alimenta e se alimenta do narcisismo, incentivando os indivíduos a buscarem no exterior, nos produtos que consomem,

a validação e o sentido que deveriam procurar dentro de si mesmos. Ao invés de promover um autoconhecimento verdadeiro e relações humanas profundas, ela estimula uma conexão superficial com o mundo, uma obsessão com a imagem e a aparência. Dessa forma, a ideologia subjacente à customização dos produtos culturais, encapsulada no lema da indústria cultural “transforme-se naquilo que você já é”, mostra-se mais enraizada e evidente do que jamais esteve.

A cultura do narcisismo reforça a frieza que permeia as relações humanas contemporâneas, um traço marcante do mundo administrado, essa indiferença leva as pessoas a procurarem por substitutos de conexões humanas autênticas nos produtos da indústria cultural. Essa tendência reflete uma necessidade urgente de se sentir parte de algo e ser compreendido em um mundo onde as relações entre as pessoas estão se tornando cada vez mais superficiais e utilitárias. Aproveitando-se dessa carência de vínculos, esses produtos oferecem um consolo fugaz, acariciando o ego e desviando nossa atenção das deficiências emocionais internas. Contudo, essa alternativa não passa de uma ilusão, uma vez que tais mercadorias são concebidas com o objetivo primordial de ampliar lucros, fortalecendo a dinâmica de consumo e domínio, sem oferecer a chance de estabelecer laços afetivos verdadeiros. Este mecanismo alimenta um ciclo contínuo de busca por substitutos para aquilo que, em sua essência, deveria ser satisfeito através de conexões humanas.

O esgotamento resultante da exploração laboral é outro fato que contribui significativamente para que as pessoas recorram aos produtos da indústria cultural em busca de alívio e entretenimento. Esta tendência é amplificada pela natureza das obras de alta complexidade estética, que exigem do espectador um grau elevado de concentração e uma disposição para o esforço reflexivo. Em contraste, a cultura de massa, com sua estrutura simplificada e de fácil assimilação, não demanda tal profundidade de engajamento intelectual, tornando-se assim a escolha predominante para o trabalhador exaurido. A simplicidade acessível destes produtos culturais de massa serve como um refúgio do cansaço diário, onde a falta de exigência por uma participação ativa e crítica se alinha perfeitamente ao estado de esgotamento físico e mental do público.

A televisão assume um papel incrivelmente atraente nesse contexto, desempenhando uma dupla função essencial. Por um lado, ela cria um vínculo afetivo com seus espectadores, que se encontram cada vez mais isolados, oferecendo companhia e conforto em momentos de solidão. Por outro lado, satisfaz a necessidade de distração e entretenimento acessível após um longo e exaustivo dia de trabalho. No entanto, a influência da mídia televisiva vai além de simplesmente preencher esses espaços na vida cotidiana dos

indivíduos.

A programação televisiva, de fato, não contribui para a superação dessa realidade, mas, ao contrário, reforça-a. Isso acontece porque ela frequentemente transmite conteúdos que reproduzem e promovem a ideologia das classes dominantes, atuando como um instrumento para manter o *status quo*. Tal programação limita a capacidade crítica do público, afastando-o da possibilidade de reconhecer e agir de acordo com seus próprios interesses e necessidades autênticas. Assim, a televisão, embora sirva como uma forma de alívio temporário e escape, também pode funcionar como um mecanismo de controle social, moldando percepções e influenciando comportamentos de maneira sutil, porém significativa. A longo prazo, esse ciclo de consumo de entretenimento passivo contribui para a apatia social, onde as questões críticas são ofuscadas por uma enxurrada de conteúdo distrativo.

Para catalisar uma transformação significativa neste cenário, torna-se vital a implementação de reformas estruturais abrangentes. Isso inclui a promulgação de legislações mais robustas para a regulação do mercado televisivo, o aprimoramento da formação dos profissionais envolvidos no setor, a oferta de educação que capacite o público a reconhecer manipulações ideológicas e o reforço da autonomia e dos recursos financeiros destinados às emissoras públicas. Paralelamente também é necessário o reconhecimento da responsabilidade individual no que tange ao consumo de conteúdos televisivos. A viabilidade financeira das emissoras de TV e dos demais agentes da indústria cultural está intrinsecamente ligada à escolha da audiência, que, por meio de suas preferências, tem a prerrogativa de endossar ou repudiar as estruturas midiáticas que fomentam dinâmicas sociais problemáticas. Assim, a conscientização e a tomada de decisão informada por parte dos espectadores emergem como elementos chave, dotando-os do poder de catalisar transformações positivas dentro do ecossistema midiático.

Ao escolher conscientemente seus conteúdos de consumo, o público tem a capacidade de influenciar o mercado televisivo, privilegiando programas que ofereçam não só entretenimento, mas que também estimulem a reflexão crítica, a consciência social e a autonomia. Esta escolha consciente pode servir como um contrapeso à tendência de homogeneização cultural, desafiando as emissoras a repensarem suas linhas editoriais e programáticas em favor de uma oferta mais rica e variada de conteúdos. Ademais, o fortalecimento de uma cultura de consumo televisivo mais questionadora e ativa contribui para o desenvolvimento de uma sociedade mais informada, crítica e participativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar São Paulo: Paz e Terra, 2020b.
- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural*. Tradução de Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020a.
- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aethetica*. Tradução, apresentação e notas de Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- ADORNO, Theodor W. Teoria da Semiformação. Tradução de Newton Ramos-de- Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia B. M. de Abreu. In PUCCI, ZUIN e LASTÓRIA, Teoria Crítica e Inconformismo: novas perspectivas de pesquisa. Campinas: Autores Associados, 2010.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ADORNO, Theodor W. *Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika*. In: Stichworte. Kritische Modelle 2. Gesammelte Schriften, v. 10.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997e. p.702-38.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Temas básicos da sociologia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução, comentários e índices analíticos e onomásticos de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores; v. 2).
- BANDEIRA, B. S.; OLIVEIRA, A. da R. *Formação cultural e semiformação: contribuições de Theodor Adorno para pensar a educação hoje*. Educação, v. 35, n. 2, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BASTOS NEIVA, Luciana; FREITAS, Verlaine. *O fetichismo cultural em Th. W. Adorno*. Problemata: Revista Internacional de Filosofia, v. 12, p. 168-182, 2021.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia?* São Paulo: Brasiliense, 1981.
- DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer & A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- DUARTE, Rodrigo. *Desartificação da arte e construtos estéticos-sociais*. Viso — Cadernos

de estética aplicada, n. 11, jan.-jun. 2012.

DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural e meios de comunicação*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

DUARTE, Rodrigo. O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural. Em: *Studia Kantiana* 4(1): 85-105, 2003.

DUARTE, R. Sobre o conceito de “pseudomorfose” em Theodor Adorno. *Artefilosofia*, n. 7, p. 31-40, 2009.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FIANCO, Francisco. *Adorno: Ideologia, cultura de massa e crise da subjetividade*. Revista Estudos Filosóficos, nº 4, p. 128-142, 2010.

FRANCO, Renato. *10 lições sobre Walter Benjamin* (Coleção 10 Lições). Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

FREITAS, Verlaine. *A estética narcísica da sociedade de consumo*. Educação e Filosofia, Uberlândia, v. 17, n.34, p. 51-64, 2003.

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

FREITAS, Verlaine. *Indústria cultural: o empobrecimento narcísico da subjetividade*. *Kriterion*, v. 46, nº 112, Belo Horizonte, dez. 2005.

FREITAS, Verlaine. *O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno*. *Impulso*, v. 23, n. 57, p. 49-60, mai.-set. 2013.

HAN, Byung-Chul. *Bom entretenimento: uma desconstrução da história da paixão ocidental*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2019.

HORKHEIMER, Max. *Teoria tradicional e teoria crítica*. In: COLEÇÃO OS PENSADORES. São Paulo: Editora Abril, 1980.

KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: que é esclarecimento?* Tradução de Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 100-117.

MACIEL, Louise. *Arte e emancipação em Theodor W. Adorno*. Recife: Editora UFPE, 2016.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2019. MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro primeiro: o processo de produção do capital. Vol. 1. 17. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. 5. Ed. Ver. E ampl. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

NOBRE, Marcos. *A teoria crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

PUCCI, Bruno. A ontologia da semiformação em tempos de neoliberalismo. *Veritas* (Porto Alegre), v. 63, n. 2, p. 595-613, 2018.

SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso; televisão, indivíduo e poder no Brasil*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2021.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala; função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 8ª ed. 2010.

SCHAEFER, Sérgio. *A teoria estética em Adorno*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

TIBURI, Márcia. *Olho de vidro: a televisão e o estado de exceção da imagem*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Ática, 1996.