

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Guilherme Soares de Sousa

**O PROBLEMA DA REDUPLICAÇÃO DO COTIDIANO NA INDÚSTRIA
CULTURAL SEGUNDO THEODOR ADORNO**

Belo Horizonte

2016

Guilherme Soares de Sousa

**O PROBLEMA DA REDUPLICAÇÃO DO COTIDIANO NA INDÚSTRIA
CULTURAL SEGUNDO THEODOR ADORNO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Duarte

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais

26 de fevereiro de 2016

100

S725p

2016

Sousa, Guilherme Soares de

O problema da reduplicação do cotidiano na indústria cultural segundo Theodor Adorno [manuscrito] / Guilherme Soares de Sousa. - 2016.

145 f.

Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

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

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Adorno, Theodor W., 1903-1969. 3. Indústria cultural – Teses. I. Duarte, Rodrigo A. de Paiva (Rodrigo Antônio de Paiva). II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



ATA DA DEFESA DA DISSERTAÇÃO DO ALUNO GUILHERME SOARES DE SOUSA

Realizou-se, no dia 26 de fevereiro de 2016, às 14:00 horas, na sala 4094 da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, a defesa de dissertação intitulada *O problema da reduplicação do cotidiano na indústria cultural segundo Theodor Adorno*, apresentada por GUILHERME SOARES DE SOUSA, número de registro 2013656941, graduado no curso de FILOSOFIA, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, à seguinte Comissão Examinadora: Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte - Orientador (UFMG), Prof. Verlaine Freitas (UFMG), Prof. Douglas Garcia Alves Junior (UFOP).

A Comissão considerou a dissertação:

Aprovada, com média final *em* (..... *100*))

Reprovada

Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada pelos membros da Comissão.

Belo Horizonte, 26 de fevereiro de 2016.

Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte (Doutor)

Prof. Verlaine Freitas (Doutor)

Prof. Douglas Garcia Alves Junior (Doutor)

À Dona Luzia

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pela concessão de bolsa de estudos pelo período de dois anos, que viabilizou condições materiais para a realização deste trabalho.

A todos meus familiares, em especial minha avó Luzia, pelos anos de cuidado, carinho, paciência e ensinamento e meu tio Nerin pelo apoio, conselhos e incentivos.

Aos eternos amigos Adriano, Bruno, Clayton, Edson, Egon, Grilo, Kleber, Orley, Renato, Robson, Rômulo, Wilson, pelo apoio incondicional, pelos momentos de descontração e pelo companheirismo inestimável.

Aos amigos e companheiros de estudos Guilherme Freitas e Hudson Assis pelas leituras em conjunto, discussões acaloradas e trocas de conhecimentos que enriqueceram esse trabalho.

Aos colegas e amigos formados nesses anos de graduação e mestrado, especialmente Andrea Baumgratz por todo auxílio, simpatia e presteza nos tramites burocráticos sempre entediantes.

Aos professores Eduardo Soares, Verlaine Freitas, Virgínia Figueiredo, Marcelo Marques e Newton Bignotto (conversas futebolísticas inigualáveis).

Ao Prof. Dr. Rodrigo Duarte pelas aulas, conversas informais, conselhos precisos e orientação criteriosa ao longo de todo meu trajeto acadêmico que culmina nesse trabalho, pela paciência e disponibilidade nas revisões que proporcionaram a redação final dessa dissertação, sem os quais os resultados aqui obtidos não teriam sido possíveis.

A todos que de alguma forma contribuíram para que esse projeto se realizasse.

“Belo é tudo que a câmara reproduza”

Theodor Adorno

*“Toda vida das sociedades nas quais reinam
as modernas condições de produção se
apresenta como uma imensa acumulação de
espetáculo. Tudo o que era vivido diretamente
tornou-se uma representação”*

Guy Debord

RESUMO

Nosso objetivo é tratar da reduplicação da realidade empírica que a indústria cultural produz em determinados produtos, conforme a concepção de Theodor Adorno. Apresentaremos a concepção do autor sobre a indústria cultural, destacando como ela fabrica mercadorias voltadas para uma diversão com fins de distração acrítica, cujo conteúdo muitas vezes seria uma duplicata do cotidiano das pessoas e no qual são veiculados os valores e padrões de comportamento e consumo que predominam no capitalismo tardio. Nossa hipótese é de que a reduplicação da realidade empírica nas mercadorias culturais audiovisuais expressa a utilização da tecnologia no âmbito da indústria cultural visando atingir seus objetivos, em especial alimentar o consumo e manter a situação social vigente. Buscaremos mostrar como o desenvolvimento dos meios de comunicação em massa e a maestria com seus recursos audiovisuais são aplicados nas mercadorias culturais possibilita uma reprodução da realidade com perfeição cada vez maior e como essa duplicata do mundo seria utilizada pela indústria cultural como expediente para induzir que seus consumidores passem a aderir, ou mesmo interiorizar, os valores e padrões de comportamentos voltados ao consumo e fins ideológicos veiculados no interior de seus produtos.

Palavras-chave: Theodor Adorno; indústria cultural; reduplicação do cotidiano; meios de comunicação em massa; cinema; televisão; tecnologia; pseudorealidade.

ABSTRACT

Our goal is to address the reduplication of empirical reality that the cultural industry manufactures in certain products according to conception of Theodor Adorno. We present the conception of the author on the cultural industry, highlighting how it produces goods geared towards a fun with uncritical distraction purposes, whose contents often would be a daily duplicate experienced by the people and which are conveyed the values and patterns of behavior and consumption that predominate in late capitalism. Our hypothesis is that the reduplication of empirical reality in audiovisual cultural goods expresses the use of technology within the cultural industry to achieve their goals, especially stimulate consumption and maintaining the current social situation. We will seek to show how the development of mass media and the mastery with their visual aids are applied in cultural goods provides a reality reproduction perfectly growing and how the world's duplicate would be used by the culture industry as an expedient to induce their consumers start to join, or even internalize the values and behavioral patterns aimed at consumption and served ideological purposes within their products.

Keywords: Theodor Adorno; cultural industry; everyday reduplication; mass media; cinema; television; technology; pseudoreality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	
A INDÚSTRIA CULTURAL E A REDUPLICAÇÃO DO COTIDIANO	16
1.1. A mercantilização da cultura	17
1.2. O sistema da indústria cultural	23
1.3. A reduplicação do cotidiano: a perfeição da realidade duplicada	40
CAPÍTULO II	
REDUPLICAÇÃO DO COTIDIANO E TÉCNICA: A PERFEIÇÃO ARTIFICIAL NA DUPLICATA DA REALIDADE	53
2.1. Alguns apontamentos sobre a técnica na concepção de Adorno	54
2.2. Walter Benjamin e a reprodutibilidade técnica na arte e na cultura de massa	58
2.3. O uso da tecnologia na arte e na cultura de massa segundo Theodor Adorno	66
2.4. A reprodução do cotidiano e a perfeição técnica na produção da pseudorealidade da indústria cultural	72
CAPÍTULO III	
REDUPLICAÇÃO DO COTIDIANO E COMPORTAMENTO: A PSEUDOREALIDADE COMO DISTRAÇÃO, CONFORMISMO E ADAPTAÇÃO	90
3.1. Tempo de trabalho e tempo de lazer: a distração como necessidade e o consumo de entretenimento	91
3.2. A reduplicação do cotidiano como expediente para incitar o conformismo e adequação frente ao <i>status quo</i>	100
3.3. A reduplicação do cotidiano como veículo de exposição dos modelos de comportamento e visões de mundo da indústria cultural	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138

INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata da reduplicação da realidade empírica nos produtos audiovisuais da indústria cultural, do modo como tal reprodução é possível e das consequências e desdobramentos que o consumo de tais mercadorias causam nos indivíduos. Nossa proposta é tratar adequadamente a natureza e o impacto da comunicação em massa e da indústria cultural na sociedade moderna sob o enfoque dessa especificidade encontrada em algumas mercadorias culturais. A meta é compreender como a reprodução cada vez mais fidedigna da realidade que é possibilitada pelo desenvolvimento tecnológico dos aparatos usados na captação de imagens e sons, assim como dos meios de comunicação em massa, quando utilizados mercadológica e ideologicamente, buscam direcionar a forma como as massas compreendem o mundo e suas relações sociais, em conformidade com um conjunto específico de crenças predominantes na sociedade capitalista, possuindo implicações que direta ou indiretamente afetam suas experiências, atitudes e interações sociais, além de facilitar que os poderes dominantes exerçam sua influência sobre elas.

Ao longo da história da arte, a realidade empírica sempre serviu em alguma medida de inspiração para as produções artísticas. O interesse pela representação manifesta do real, que em alguma medida se encontra desde as epopeias gregas, na arte egípcia ou babilônica, se faz notar especialmente na segunda metade do século XIX, nas artes plásticas, na pintura ou na literatura, como reflexo do cientificismo, das renovações estéticas, filosóficas e políticas, enfim das mudanças no contexto histórico e nas estruturas sociais, que implicam também em mudanças nas formas tanto ideológicas como de conhecimento. Muitos artistas teriam sua fonte de inspiração na cotidianidade das pessoas, que se tornariam os temas principais das pinturas ou romances produzidos. Movimentos artístico-culturais como o naturalismo ou o realismo passam a buscar a maior fidelidade possível na representação dos fenômenos da natureza ou dos acontecimentos cotidianos. Suas produções eram a expressão da observação que visava retratar o ser humano, suas características, seu meio, além da própria natureza que o cercava. Tratava-se de observar e retratar o que é visto com a maior proximidade e com o mínimo de modificações ou intervenções. Abordavam-se temas sociais conferindo um tratamento mais imediato da realidade dos indivíduos, muitas vezes marcado por uma linguagem mais política e de denúncia dos conflitos sociais, da miséria, da exploração e da corrupção. A arte deveria ser usada como instrumento de denúncia social, embora

também abordasse temáticas domésticas de trabalhos ou lazeres retirados do dia a dia de pessoas comuns.

As inovações tecnológicas surgidas ao longo do século XIX que impactaram as sociedades industriais também ressoaram na esfera artística, uma vez que o desenvolvimento de determinados meios técnicos tornou possível uma melhor reprodução das produções culturais e artísticas assim como conferiu novo grau de fixação de um conteúdo significativo. As técnicas de representação do mundo sofrem uma significativa alteração pelo surgimento da fotografia, que operou uma revisão das técnicas de registro dos fatos e momentos cotidianos, possibilitando sua maior percepção e observação pelo registro em imagens de frações de sua inteireza, além de uma análise mais apurada dos acontecimentos e coisas da vida contemporânea. Com a invenção da fotografia a realidade ganha maior fidelidade na sua representação (apenas posteriormente foi percebido e levado em conta o elemento subjetivo presente na construção da imagem fotográfica), podendo ser vista de forma fragmentária pelo registro do momento exato captado pelas lentes do artista. Mas a câmara fotográfica seria apenas a primeira de várias inovações tecnológicas que alçariam a reprodução da realidade empírica para outro grau, destacadamente o cinema e a televisão, cuja tecnologia permite mostrar nas imagens em movimento várias minúcias e situações constituintes do mundo que rodeia os espectadores.

Com o surgimento das sociedades de massa, impulsionadas pelo desenvolvimento do capitalismo no continente europeu e nos Estados Unidos, a natureza e o alcance da circulação de diferentes formas simbólicas adquiriram uma aparência qualitativamente diferente. Devido uma série de fenômenos e processos de industrialização que surgem no contexto histórico do final do século XIX e início do XX, tem-se o desenvolvimento de instituições que visavam explorar comercialmente novas oportunidades de fixar e reproduzir produtos culturais, formando a gênese da indústria cultural. O avanço desse novo segmento do capitalismo se faz em grande medida pelo uso dos meios de comunicação em massa que vinham se desenvolvendo e difundindo na sociedade, tornando o processo geral pelo qual a transmissão de formas simbólicas chega aos indivíduos gradativamente mais mediado pelos aparatos técnicos e institucionais que integram a indústria cultural, que é regida pelo poder industrial e financeiro ao qual está ligada intrinsecamente.

No contexto da indústria cultural, o rádio, o cinema e a televisão emergem como meios de transmissão e produção cultural em modelos industriais e complexos, cuja

função primordial é alcançar um número enorme de pessoas e aumentar lucros de seus investidores e administradores. Inúmeros fatores concorreram para o estabelecimento dessas três modalidades técnicas como as principais da indústria da cultura, cujo emprego e práticas associadas produzem grande impacto na ordem cultural e sua massificação. Contudo, por serem expressões que devem ser tecnicamente bem elaboradas para serem mais atrativas ao público (atingindo ao mesmo tempo os olhos e ouvidos deles), as produções cinematográficas e televisivas possuem um alto custo, demandando assim um controle ainda maior para que o retorno do capital investido seja garantido ao máximo.

Os jornais, a fotografia, o rádio e as revistas ilustradas são meios de comunicação em massa que reproduzem dentro de suas possibilidades o cotidiano, mas ao contrário dessas manifestações dos meios massivos de comunicação, no cinema e na televisão a reprodução da realidade em seus menores detalhes alcança patamares até então desconhecidos. A captação de sons e a gravação de imagens do mundo com câmaras adequadas proporcionou uma nova representação da realidade e uma nova experiência ao público. Quando diretores de cinema aprendem como manipular os recursos técnicos, utilizando recortes e montagens das cenas, determinados movimentos de câmara e transições visuais com grande maestria, alcançando sucesso entre o público, são instituídos novos parâmetros técnicos da linguagem cinematográfica que a partir de então se universalizam nas mercadorias culturais audiovisuais. Aquilo que as pessoas assistem é ao mesmo tempo familiar e banal, e a compreensão cotidiana dos fenômenos seria influenciada ou mesmo determinada por esta familiaridade repetitiva que introduz uma série de personalidades fabricadas e visões de mundo consonantes ao modo de vida capitalista, que são mostrados como sendo auto evidentes e verdades eternas. Essa característica ganha força com produções que abertamente explorariam a realidade, como os documentários ou filmes “baseados em fatos reais”, que expõem um determinado ponto de vista do diretor ou produtor como a visão definitiva dos acontecimentos, e se acentua cada vez mais com o processo técnico que, se desenvolvendo em épocas e circunstâncias diferentes, trazem novidades como os filmes em HD e 3D e também com produtos que se baseiam justamente nessa exposição do que seria a realidade, por exemplo as várias formas de *Reality Shows* ou coberturas jornalísticas transmitidas ao vivo diretamente dos locais – com grande destaque das coberturas televisivas de guerras, protestos ou conflitos urbanos.

Essa reduplicação da realidade empírica na indústria cultural foi objeto de reflexão de Theodor Adorno, e é a partir de sua perspectiva que buscaremos elucidar

diversas questões provenientes desse fenômeno. Quais as características dessa nova modalidade de reprodução do cotidiano proporcionada e difundida pelo avanço tecnológico das comunicações em massa e qual o papel mais específico da técnica nessa reduplicação? Como deveríamos entender a natureza dessa reprodução e as maneiras que afetam a interação social? Qual o papel que desempenha na vida social dos indivíduos, nos seus comportamentos e em seus modos de pensar?

Em sua crítica à indústria cultural, Adorno destaca que a reduplicação do cotidiano se insere num contexto de uso regressivo dos meios massivos de comunicação como também o uso mercadológico e ideológico das produções simbólicas. A resposta à pergunta que Adorno colocara para Benjamin, “O que será dos homens e de sua percepção estética quando plenamente expostos às condições do capitalismo monopolista?”¹, passa pela análise dos mecanismos utilizados pela indústria cultural, uma vez que ela permite que as “condições do capitalismo monopolista” alcance a todos nos mais variados ambientes, e no que refere à percepção audiovisual, a reduplicação do cotidiano ganha maior importância devido à revolução que ela causou (e ainda causa) no modo como os indivíduos percebem o mundo e seus acontecimentos. A partir dessa perspectiva adorniana, e sempre que necessário recorrendo a outros filósofos como Max Horkheimer, Guy Debord e Walter Benjamin para esclarecer importantes elementos conceituais e argumentativos, é que guiamos a estruturação de nossa dissertação.

No primeiro capítulo, *A indústria cultural e a reduplicação do cotidiano*, buscaremos preparar caminho para uma reflexão mais detalhada acerca dos avanços técnicos que permitiram uma reduplicação quase perfeita da realidade nos bens culturais e as consequências nos consumidores, em termos de manipulação e administração das massas. Aqui nossos objetivos são limitados: tentaremos explicar algumas características do sistema da indústria cultural destacando seus principais artifícios utilizados, para então colocar em relevo a reduplicação da realidade como um dos seus principais expedientes. Para tanto, dividimos o capítulo em três seções onde inicialmente introduziremos o processo de mercantilização da cultura em que surge o fenômeno da indústria cultural a partir da perspectiva da Teoria Crítica, mais especificamente conforme nos é apresentado por Adorno e Horkheimer na obra *Dialética do Esclarecimento*. Na sequência analisamos em que consiste o sistema da indústria cultural a partir da exposição de seus principais expedientes de operação. Por fim, iremos tratar da reduplicação do cotidiano no âmbito

¹ ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Correspondência: 1928 – 1940*. p. 433.

da indústria da cultura, destacando seus principais elementos constituintes e traçando o pano de fundo que nos permitirá desdobrar o modo como a realidade é reproduzida tecnicamente na indústria cultural e quais as implicações que podem dela decorrer.

No segundo capítulo, *Reduplicação do cotidiano e técnica: a perfeição artificial na duplicata da realidade*, já apresentada a estrutura teórica que norteia nossa pesquisa e indicado em linhas gerais no que consiste a reduplicação audiovisual do cotidiano na percepção de Adorno, nosso objetivo é uma análise mais sistemática acerca da forma que a indústria cultural tem utilizado o desenvolvimento técnico para uma reprodução mais perfeita e fidedigna da realidade. Iniciaremos nossa análise com uma breve exposição da concepção adorniana de técnica e nas duas seções seguintes trataremos do debate entre Adorno e Benjamin sobre o uso dos modernos meios de comunicação em massa. As posições de Walter Benjamin sobre os desenvolvimentos dos meios técnicos e as implicações que causam no âmbito estético foram de grande importância para a crítica que Adorno tece ao uso regressivo dos *mass media*. Por essa razão entendemos que uma exposição dos pontos de vista que os filósofos adotam frente às modernas técnicas de reprodução massiva, ainda que discordantes, é de grande relevância para analisarmos como Adorno entende a relação entre os meios de comunicação massiva, destacadamente o cinema e a televisão, e um uso regressivo de mobilização e administração das massas. Com isso, buscaremos esclarecer como a crítica de Adorno não é direcionada ao avanço técnico que é inerente aos meios de comunicação, mas às possibilidades regressivas contidas neles, o que nos permitirá analisar na última seção do capítulo, como a reprodução do cotidiano alcança um novo patamar nas produções cinematográficas e televisivas, que são possíveis graças ao avanço técnico na indústria cultural e como aquela ocorre dentro dessa. O que visamos elucidar é como essa perfeição técnica confere um tom de familiaridade entre o público e o que é mostrado nas telas, uma proximidade que permite ao espectador perceber nos detalhes tecnicamente aprimorados algo de seu próprio mundo.

Quanto ao último capítulo, *Reduplicação do cotidiano e comportamento: diversão como distração, conformismo e consumo*, abordaremos o papel que a reduplicação do cotidiano possui na veiculação de valores e comportamentos voltados tanto para o consumo como para uma resignação frente ao *status quo*. A tarefa nesse último e conclusivo capítulo é apresentar as consequências, as implicações que a reduplicação técnica da cotidianidade causa nas pessoas, destacando que, conforme os interesses da indústria cultural, o cotidiano pode ser mostrado como cinzento e caótico,

mas que é possível se adaptar a ele e superar suas dificuldades, ou ser mostrado como colorido e farto na vida dos astros midiáticos, mas é inacessível aos indivíduos comuns. Nos dois casos o que subjaz seria uma reafirmação do modo de vida capitalista, voltado para o consumo, o individualismo e a competitividade apresentados como modelo de sucesso e objetivo último a ser alcançado pelos indivíduos. Primeiramente, apresentaremos as ponderações de Adorno sobre a forma com que a indústria cultural passa a administrar o tempo livre das pessoas, alimentando a percepção de que a distração que ela oferta como mero entretenimento, seria uma necessidade para dar continuidade ao trabalho. Essa exposição permitirá compreendermos melhor em que medida a proximidade criada entre o espectador e a mercadoria cultural audiovisual, cujo conteúdo é percebido como reflexo da vida real, facilita que o consumo destes produtos além de ser encarado como necessário e também ser feito como mera diversão sem necessidade de maior reflexão, implicando em uma identificação do público com a realidade reduplicada, possui duas consequências que serão analisadas nas seções que se seguem. Na segunda seção, partiremos de um breve memento sobre a teoria adorniana da semiformação que nos ajudará a estabelecer alguns parâmetros para tratarmos, de forma mais apropriada, como a reduplicação do cotidiano seria utilizada pela indústria cultural como recurso para induzir as pessoas a aceitar a situação vigente na sociedade e minimizar sua contestação. Por fim, na terceira seção abordaremos como esse expediente possibilita à indústria cultural estimular as necessidades e os comportamentos por meio de seus produtos estereotipados, de modo que os indivíduos passem a aceitar, ou mesmo interiorizar, os valores e padrões de comportamentos e consumo veiculados no conteúdo dos mesmos.

CAPÍTULO I

A INDÚSTRIA CULTURAL E A REPRODUÇÃO DO COTIDIANO

O processo de industrialização do século XIX, que provoca mudanças no modo de produção e na forma do trabalho humano, seria um dos principais fatores para o surgimento de uma cultura de massa, para o desenvolvimento dos meios massivos de comunicação e de uma industrialização e mercantilização da cultura (embora para a existência da cultura de massa a existência dos meios de comunicação em massa sejam indispensáveis, a presença dos *mass media* não implica necessariamente numa cultura de massa, razão pelo qual estes dois não podem ser tomados como puros sinônimos). O surgimento de uma cultura de massa, cujas condições para sua existência podem ser identificadas após a revolução industrial, a existência de uma economia de mercado, bem como de uma sociedade de consumo, que já são encontrados no início do século XIX, estão entre os fatores que levaram ao surgimento da indústria cultural, enquanto produção em escala industrial de bens simbólicos.

Conforme o capitalismo avança atingindo os vários âmbitos da vida dos indivíduos, a indústria cultural assume maior relevância e impacto em suas vidas diárias. A produção e distribuição de produtos culturais é cada vez mais centrada e dirigida por modelos industriais e com a massificação do rádio, dos jornais e revistas, do cinema e da televisão, a indústria cultural passa a atingir, de uma forma ou de outra, a uma massa maior de indivíduos. As agências do capitalismo tardio que regulam essa produção cultural influenciam também na recepção e consumo dos mesmos ao estimular o consumo de bens culturais que se assemelham uns aos outros sob diversos aspectos.

O presente capítulo visa num primeiro momento apresentar como, segundo Theodor Adorno e Max Horkheimer, o processo de mercantilização da cultura é causa e consequência do surgimento de um novo segmento do capitalismo, voltado para a exploração comercial e ideológica de bens culturais. Em seguida, apresentaremos em linhas gerais quais as características que predominam nesses produtos, para então voltarmos nossa atenção para uma de suas principais especialidades, a saber: a propriedade de destacar e reproduzir a realidade comum aos espectadores em suas particularidades mínimas e que só é possível em todo seu encanto graças ao surgimento de mercadorias culturais audiovisuais.

1.1. A MERCANTILIZAÇÃO DA CULTURA

A conjuntura da produção e recepção de bens culturais no capitalismo monopolista já figurava entre os temas tratados pelo Instituto para Pesquisa Social² nos anos 1930, e os primeiros esboços da crítica à indústria cultural já apareciam nos ensaios de Adorno, escritos entre o final dos anos 1920 e meados de 1930, acerca da situação técnica e social da música³. Escritos em certa medida como resposta aos pensadores que viam como algo positivo o caráter progressista da ascensão das massas e os novos meios tecnológicos de comunicação, em especial Kracauer, Bloch e Benjamin, estes textos que se direcionam para a análise do consumo, recepção e produção cultural, estariam ligados diretamente à formação da crítica à indústria cultural⁴.

Devido à ascensão do partido nazista ao governo da Alemanha em 1933, Adorno e Horkheimer, assim como a maior parte dos membros do Instituto, migram para os EUA (Horkheimer emigrou em 34; Adorno em 36), primeiramente para Nova York, e posteriormente para Los Angeles⁵. O contato com o modelo de cultura de massa norte-americano foi determinante para que esses filósofos elaborassem uma crítica mais acentuada da mercantilização da cultura, resultando na redação do ensaio “Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, que não constava no projeto inicial do livro escrito em conjunto por Adorno e Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento* (1944). Nesse capítulo os autores realizam uma análise sobre esse sistema surgido nas primeiras décadas do século XX formado pelo rádio, pelo cinema e por

² Fundado em 1924 por Felix Weil, o Instituto para Pesquisa Social (*Institut Für Sozialforschung*), com sede em Frankfurt, reuniu em seu meio intelectuais como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Leo Löwenthal, Erich Fromm, Jürgen Habermas, entre outros, em um ambiente acadêmico, voltada para a pesquisa multidisciplinar e de inspiração marxista. Existe uma vasta bibliografia dedicada a história do Instituto para Pesquisa Social. Destacamos aqui Rolf Wiggershaus, *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*; Phil Slater, *Origem e significado da Escola de Frankfurt, uma perspectiva marxista*; Martin Jay, *The dialectical imagination: a history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923 – 1950*.

³ Cf. “On the social situation of music” (1932). In: *Telos* 35 (128 – 164) 1978; “The form of the phonograph record” (1934). In: *October*. 55 (48 – 61) 1990; “On jazz”. In: *Discourse*, v. 11, 1 (45 – 69) 1989/1990; “O fetichismo na música e a regressão na audição” (1938). In: Max Horkheimer & Theodor Adorno: *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991 (Col. *Os Pensadores*).

⁴ Cf. JAY, Martin. *The dialectical imagination*. p. 184 – 197.

⁵ Com a ascensão ao poder na Alemanha do Nacional-Socialismo, em 1933, o Instituto, confessadamente marxista e formado majoritariamente por homens de ascendência judaica, teve sua sede em Frankfurt fechada pelos nazistas. A sede é transferida para Genebra, depois para Paris, e em 1934, com a iminência da Segunda Guerra, muda-se para os Estados Unidos, em Nova Iorque. Nesta cidade, o Instituto torna-se afiliado da Universidade de Columbia. Após o término da guerra, os principais membros do Instituto retornaram à Alemanha, na década de 1950, para reorganizar o Instituto. (Cf. JAY, Martin. *The dialectical imagination*. p. 29 – 40; WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. p. 157 – 178).

revistas ilustradas, definindo sua natureza e métodos, cujo fim seria um “cooptação ideológico” visando alimentar novas e diferentes formas de consumo para a maximização dos lucros⁶.

Uma análise crítica sobre bens culturais de massa, comunicação massiva e meios midiáticos e as questões que dela derivam não poderiam, segundo Adorno, ser estudados de maneira totalmente independentes, pois constituem parte da Teoria Crítica da Sociedade. A noção de indústria cultural não pode ser simplesmente destacada das obras de Adorno, pois é tida pelo filósofo como atrelada a outro problema, a saber, do entrelaçamento entre racionalidade, realização social, natureza e sua dominação⁷. A questão que se coloca consiste em situar esse fenômeno no contexto da crise da sociedade moderna desencadeada pela evolução do capitalismo. Entendemos que uma contextualização mais aprofundada sobre essa temática iria muito além do escopo e do espaço do presente texto além de já ter sido amplamente tratada pela bibliografia especializada, e deste modo apresentaremos apenas em linhas gerais como a crítica à indústria cultural se insere no contexto da obra *Dialética do Esclarecimento*.

A ideia que norteia a obra escrita em parceria por Adorno e Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, consiste em que desde o início de sua existência a humanidade seria compelida pelo esforço em controlar seu ambiente natural para sua sobrevivência, e que num dado momento esse processo volta-se contra o próprio homem, ou seja, ele vem a se encontrar na Modernidade sujeito a um mundo racionalmente estruturado que se revela opressor e hostil. Os filósofos frankfurtianos realizam uma análise do esclarecimento entendido no livro não como a corrente intelectual europeia do século XVIII, mas como um processo desenvolvido ao longo da história humana onde se teria o entrelaçamento entre esferas de valores e instituições, destacando as dinâmicas históricas, sociais e psicológicas que subjazem esse processo em termos de conhecimento e dominação. Os autores buscam apontar os excessos ocorridos nesse processo, destacando como que à medida que o conhecimento se expande, os homens aumentaram seu domínio sobre a natureza – tanto externa como a natureza interna, sua subjetividade – resultando por um lado que as crenças míticas e animistas são continuamente suprimidas, e por outro ocorreria uma instrumentalização da razão, isto é, uma valorização do entendimento enquanto ferramenta de cálculo para se alcançar

⁶ DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. p. 50

⁷ BAHIA, Ricardo. *Das luzes à desilusão – o conceito de indústria cultural em Adorno e Horkheimer*. p. 70

determinados fins, presente especialmente nos processos científicos e que passa a se estender das correntes de pensamento à vida social. Como consequência tem-se que a razão se tornaria instrumento de autopreservação e também de dominação, e o conhecimento científico é voltado para ser um meio para dominar a natureza e reger a vida em sociedade, implicando na concentração contínua de poder político e econômico. Com o movimento histórico que torna o capitalismo essencialmente monopolista e o desenvolvimento de uma nova ordem socioeconômica, a divisão social entre exploradores e explorados tende a permanecer e se acentuar, e o surgimento da cultura de massa está circunscrito nesse processo como consequência histórica da “cultura de classe”, da mesma forma que a “sociedade de massa” é o resultado histórico da sociedade de classes⁸.

Com o desenvolvimento do capitalismo na Modernidade tem-se um processo de máxima racionalização das condições de vida, tornando o homem submetido a uma sociedade extremamente estruturada por procedimentos técnicos. A sociedade que se forma conjuntamente ao avanço da técnica e das forças de produção apresentaria uma “progressiva perda de sentido da experiência”, cujo correlato seria o recurso à tecnologia como meio de superar as dificuldades da vida, seja ela social ou individual⁹. “Os procedimentos instrumentais originados da economia de mercado” penetraram as várias esferas da vida dos seres humanos e propiciam, no limite, a “criação de controles cujo sentido é fazer dos homens mônadas reificadas do sistema”. Em suma, trata-se daquilo que os autores denominaram “mundo administrado”¹⁰.

Essa breve descrição da dinâmica histórica do esclarecimento e da dominação no propicia o arcabouço teórico sob o qual Adorno e Horkheimer analisam a indústria cultural, suas características e suas consequências. Conforme os filósofos, essa regressão do esclarecimento se estenderia ao âmbito da cultura, tendo por consequência a transformação dessa última em puro bem de consumo, em outros termos, a progressão da racionalidade técnica aliada ao fetichismo da mercadoria resulta numa “barbárie” no âmbito cultural, que é imposto pelo capitalismo tardio. A racionalidade mercantil domina o que outrora eram as criações espirituais dos indivíduos e nesse contexto, a indústria cultural representa a “invasão da esfera da cultura pela reificação potencializada do esclarecimento”, na medida em que as criações intelectuais, artísticas, musicais ou literárias se tornam mais um campo para o acúmulo planejado de capital, e tanto a

⁸ COOK, Deborah. *The culture industry revisited: Theodor W. Adorno on mass culture*. p. 12 – 13.

⁹ RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural*. p. 44.

¹⁰ *Ibidem*. p. 49.

chamada burguesia como as massas urbanas tornam-se um mercado a ser explorado pelas empresas que passam a dominar esse negócio, culminando na transformação da cultura em completa mercadoria¹¹. No texto *Crítica cultural e sociedade* (1955), Adorno expõe a questão nos seguintes termos:

Na era liberal, a cultura entrou na esfera da circulação, e a lenta agonia dessa era acabou por afetar o próprio nervo vital da cultura. Com a eliminação do comércio e de seu esconderijo irracional mediante o calculado aparato de distribuição da indústria, a mercantilização da cultura se consuma até à insânia. Completamente dominada, administrada ou mesmo cultivada integralmente, a cultura acaba por desaparecer.¹²

A literatura crítica debate acerca da compreensão de Adorno e Horkheimer sobre os movimentos culturais de massa e principalmente sobre o capítulo em que o tema da indústria cultural é tratado em *Dialética do Esclarecimento*. Rolf Wiggershaus compreende que a crítica cultural desenvolvida por Adorno e Horkheimer poderia ter sido ampliada pela confrontação dos modos de produção ocidental e oriental¹³. Frederic Jameson, por sua vez, define o capítulo da obra como um registro da sociedade norte-americana efetuada por “mandarins europeus” chocados, por um lado, com a “originalidade de suas formas políticas, sociais e culturais”, e por outro, a “ascensão simultânea, na Europa, do fascismo hitlerista”¹⁴. Já Phil Slater entende que a crítica dos filósofos à mercantilização e manipulação da cultura é correta e mesmo contendo alguns equívocos, é importante porque extrapola o fascismo e pode ser dirigida ao capitalismo monopolista como um todo¹⁵.

Francisco Rüdiger indica que o conceito de indústria cultural se refere à expansão das relações comerciais através do conjunto da vida social, que no início do século XX apresentava crescentes condições de monopolização, representando um movimento “histórico-universal” de “transformação da mercadoria em matriz do modo de vida e, assim, da cultura em mercadoria, conforme ocorrido na baixa modernidade”¹⁶. Nessa mesma linha argumentativa, Rodrigo Duarte elucida ainda que as análises dos

¹¹ DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. p. 43.

¹² ADORNO, Theodor. *Crítica de la cultura y sociedad*. p. 15-16.

¹³ WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. p. 364.

¹⁴ JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. p. 183.

¹⁵ Cf. SLATER, Phil. *Origem e significado da Escola de Frankfurt, uma perspectiva marxista*. p. 177 – 181.

¹⁶ RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica a indústria cultural*. p. 23.

filósofos frankfurtianos sobre esse segmento do capitalismo contemporâneo identificam dois objetivos principais bem delimitados, o qual a indústria cultural busca alcançar sempre que possível simultaneamente. Conforme Duarte estes objetivos seriam:

a viabilidade econômica através da lucratividade dos seus produtos e a oferta da possibilidade de adaptação de seus consumidores à nova ordem imposta pela superação do capitalismo liberal, na qual o que restava de pessoalidade nas relações entre o capital e o trabalho havia se extinguido em virtude da formação de conglomerados econômicos que anteriormente apenas representavam o poder material, sem se confundir diretamente com ele.¹⁷

O comprometimento econômico e ideológico da indústria cultural com o sistema que predomina na sociedade capitalista faz com que suas mercadorias necessitem gerar lucro para justificar o capital investido nelas e se reafirmar como próspero ramo de negócios, mas também auxiliar na adesão das massas ao modo vida capitalista contemporâneo, ou no mínimo deixa-las indiferente frente à situação precária em que elas se encontram. Esta é uma das razões pelo qual seria acertada a compreensão de Adorno de que a indústria cultural possuiria em alguma medida uma força manipulativa e esta seria a consolidação da união de uma série de fatores: uma padronização de produtos, configurada por recursos tecnológicos, complementada com um processo de “pseudoindividualização”, cujos contornos são estabelecidos principalmente pela propaganda. O que chama a atenção nessa força manipulativa é que se seu objetivo primeiro é estimular um consumo rentável aos seus investidores, ela poderia ter por vezes um efeito também ideológico, e em determinados casos ser deliberadamente combinada com uma manipulação de viés político, no sentido de propagar uma não-contestação do *status quo*¹⁸.

É importante destacar que Adorno e Horkheimer compreendiam que a produção de mercadorias culturais não significava que elas fossem fruto de expressões artísticas de caráter autenticamente popular, produzidos pelas massas e para as massas. No texto *Resumo sobre a indústria cultural* (1963), Adorno esclarece que a utilização da expressão indústria cultural¹⁹ visa substituir em seus escritos o termo cultura de massa,

¹⁷ DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. p. 9.

¹⁸ Cf. SLATER, Phil. *Origem e significado da Escola de Frankfurt, uma perspectiva marxista*. p. 177 – 181.

¹⁹ O termo indústria cultural teria sido utilizada pela primeira vez por Max Horkheimer em 1941, no texto *Arte nova e cultura de massa*. (Cf. DUARTE, Rodrigo: “A celebração da virtualidade real”. In: Revista da Fundação João Pinheiro. Belo Horizonte, 2002. p. 102).

justamente para não corroborar a falsa percepção de que as mercadorias culturais fossem expressões espontâneas da cultura popular:

Em nossos rascunhos falávamos de “cultura de massa”. Porém nós substituímos essa última expressão por “indústria cultural” a fim de evitar a interpretação que agrada aos advogados da causa: que se trate de uma cultura que surge espontaneamente das próprias massas, a partir da forma contemporânea de arte popular. A indústria cultural é completamente diferente disto, pois reúne coisas conhecidas e lhes confere uma qualidade nova.²⁰

O produto fabricado pela indústria cultural diverge totalmente da arte verdadeiramente popular, pois é algo totalmente adaptado ao consumo das massas e em grande medida é o que determina esse consumo. Entretanto, não é somente a arte popular que seria mercantilizada pela indústria cultural, mas também a arte erudita. O modo pelo qual a indústria cultural se vale de variadas manifestações artísticas para produzir bens de consumo voltados para uma diversão com fins de distração acrítica consistiria na absorção das diversas formas culturais e sua acomodação ao consumo, tornando-as homogêneas em seu modo de produção tendo em vista o propósito de maximizar o lucro, resultando numa síntese de manifestações artísticas - erudita e popular - com a mercadoria cultural.

Segundo Adorno, a chamada “arte inferior” ou “arte leve” é aquela de expressão verdadeiramente popular, possuindo seus próprios cânones, com diretrizes e formas de confecção diferentes e por vezes opostas à “arte superior”, isto é, a arte erudita. O autor entende que a indústria cultural operaria uma fusão entre a “arte superior”, ou seja, a arte erudita e a “arte inferior”, de caráter verdadeiramente popular, nivelando-as e misturando-as de maneira indistinta e precária, e ao levá-las para a esfera do consumo como forma de entretenimento acaba prejudicando a ambas. “A pior maneira de reconciliar essa antítese é absorver a arte séria na arte leve ou vice-versa. Mas isso é o que tenta a indústria cultural”²¹.

A indústria cultural é a integração deliberada de seus consumidores a partir do alto. Além disso, ela obriga a união dos âmbitos superior e inferior da arte, que durante milênios estiveram separados. Esta união prejudica a ambos. A arte superior perde sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a arte inferior perde, ao ser domesticada pela civilização,

²⁰ ADORNO, Theodor. *Resumen sobre la industria cultural*. p. 295.

²¹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 112.

a força de oposição que lhe era inerente enquanto o controle social não era total.²²

A transformação das produções espirituais em artigos de consumo não consiste somente na adaptação de obras de arte e no desenvolvimento de técnicas para comercialização, mas uma estruturada produção e exploração voltada para o mero entretenimento, de forma que a cultura é colocada sob a dependência dos conceitos de consumo, lazer e informação, e as relações sociais passam a ser o principal alvo e objeto das mercadorias culturais, acarretando desde uma indiferença frente aos conflitos e desigualdade sociais até, no limite, um esfacelamento da consciência e uma maior automatização da subjetividade devido aos meios midiáticos utilizados pela indústria cultural.

Para Adorno e Horkheimer se por um lado a tendência utilitária do capitalismo foi um dos fatores do surgimento da indústria cultural, por outro, essa última desenvolve-se sob as leis do mercado que a obrigariam a se adequar a seus consumidores, ávidos por novos e diferentes produtos culturais, mas também os adapta ao consumo de mercadorias que devem obedecer sobretudo a fórmulas de sucesso. O desenvolvimento da indústria cultural, tanto pela tecnologia que utiliza para aperfeiçoar a forma de seus produtos, como pelo conteúdo dos mesmos, converte-a na instância que por um lado deixaria a consciência de seus consumidores presa em suas formas resultantes da sociedade industrial, e por outro garantiria a manutenção e solidificação desse *status quo* cultural determinado pelo capitalismo tardio.

1.2. O SISTEMA DA INDÚSTRIA CULTURAL

De modo geral, o termo indústria cultural não designa necessariamente um princípio descritivo ou define um determinado tipo de obra, mas significa uma lógica na qual cada produto cultural destinado às massas se insere, tendo em vista a maximização dos lucros e a manutenção da situação vigente na sociedade. Apresentando formatos variados, mas constante em seus métodos de produção que obedecem ao sucesso representado por sua lucratividade, os bens da indústria cultural baseiam-se especialmente “no aperfeiçoamento e diferenciação do suporte tecnológico (sobretudo na

²² ADORNO, Theodor. *Resumen sobre la industria cultural*. p. 295.

radiodifusão e, doravante, nos meios telemáticos) e no condicionamento publicitário e promocional da mercadoria”²³.

À medida que se desenvolve, a indústria cultural passa a assumir um caráter sistêmico de produção cultural e desenvolvimento de técnicas para comercializa-las, tornando-se um eficiente veículo da cultura de consumo graças ao seu estreitamento de relações com a propaganda, culminando num mecanismo de mediação estética do conjunto da produção cultural voltada para fins mercantis, que graças ao merchandising mais poderoso e incisivo, bem como ao desenvolvimento tecnológico dos próprios meios de comunicação, alcança um número cada vez mais crescente de pessoas. Ademais, o desenvolvimento tecnológico e a concentração econômica e administrativa da sociedade industrial permitiram que os diversos segmentos da indústria cultural “tenham a mesma estrutura, ou pelo menos, ajustam-se uns aos outros”, possibilitando que ela forme um sistema coeso e quase sem lacunas²⁴.

O capítulo de *Dialética do Esclarecimento*, “Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, é dividido pelos autores em sete seções²⁵, sem títulos, onde são tratados aspectos específicos do fenômeno, embora ele se revele complexo devido à intrínseca imbricação de várias outras temáticas com a análise da indústria cultural. Seguiremos a proposta de Rodrigo Duarte, que faz uma análise dos principais procedimentos utilizados pela indústria cultural para atingir seus fins, que “se constituem também como critérios de identificação não apenas de suas práticas, mas, eventualmente, até mesmo dos seus produtos mais típicos”²⁶. Duarte os denomina de “operadores” dos quais destaca: “a manipulação retroativa”, “a usurpação do esquematismo”, “a domesticação do estilo”, “a despontecialização do trágico” “o fetichismo das mercadorias culturais”.

É importante ressaltar aqui que as análises das características da indústria cultural, especialmente no que se refere à qualidade da forma e conteúdo, tem como

²³ RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica a indústria cultural*. p. 24.

²⁴ ADORNO, Theodor. *Resumen sobre la industria cultural*. p. 295.

²⁵ Heinz Steinert elenca da seguinte forma os principais temas de cada seção: a primeira seção trata da indústria e a produção de bens culturais; a segunda seção trata do modo como o "lazer pessoal" é preso nas garras do estilo da indústria cultural; a terceira aborda as origens históricas da indústria cultural no liberalismo, a cultura como meio de disciplina e a diversão como forma de disciplina; a quarta seção trata da situação de integração forçada dos consumidores, a vida (e a mera sobrevivência) como uma questão de acaso e a promessa de obediência; na quinta seção aborda-se o bem-estar autoritário e a abolição do trágico nas mercadorias culturais; a sexta seção trata da integração forçada dos indivíduos além de abordar a propaganda; por fim, a sétima seção trata da cultura como publicidade. (Cf. STEINERT, Heinz. *Culture Industry*. p. 33 – 34).

²⁶ DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. p. 10.

pressuposto a contraposição entre as mercadorias culturais e as obras de arte, em especial a arte erudita. Adorno e Horkheimer tomam a arte de origem burguesa como a arte autônoma e autêntica, pois devido ao cuidado como ela é elaborada expressa um desejo de liberdade e autonomia para a humanidade, em contraste com os produtos da indústria cultural, cujo objetivo é atender uma demanda das massas por entretenimento, maximizar o capital nela investido e indiretamente auxiliar na manutenção da situação social vigente na sociedade.

A manipulação retroativa

O fato das mercadorias da indústria cultural serem consumidas por uma gama enorme de pessoas se encontra na verdade dentro do sistema desta última, devendo ser explicada pela mesma lógica que a rege, isto é, a geração massiva de lucro, pois segundo os filósofos “a atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa”²⁷. Uma vez que a produção em massa garante que a alta demanda quantitativa dos produtos da indústria cultural seja provida, Adorno e Horkheimer voltam suas análises às questões referentes ao aspecto qualitativo dos bens culturais, em que numa simples consideração já seria possível constatar seu baixo nível formal e de conteúdo. Para os filósofos de Frankfurt, os baixos padrões de qualidade na indústria cultural, mesmo que consumida por milhares de pessoas, não tem sua origem no desejo do público.

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.²⁸

Tal círculo de “manipulação e necessidade retroativa” explica por que a padronização que supostamente se originaria das necessidades dos consumidores tem na própria indústria cultural sua gênese: a necessidade é gerada em função de um produto, que gera outra necessidade, que demanda outro produto, e assim sucessivamente, e deste modo cada produto da indústria cultural se insere em um nexo de necessidades genéricas,

²⁷ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 101.

²⁸ *Ibidem*. p. 100.

moldadas conforme modos específicos de satisfação, de forma que tais necessidades possam ser assim manipulada retroativamente.

Rodrigo Duarte lembra-nos ainda que o conceito de “manipulação retroativa” não se limita a explicar a nivelção qualitativa por baixo e o alto consumo de mercadorias culturais como uma resposta às necessidades das massas. Essa ideia de “manipulação retroativa” possibilitaria ainda que a indústria cultural possa a um só tempo atender à demanda das massas por entretenimento e bens culturais, por um lado, e veicular incessantemente determinados padrões de consumo e comportamento moral ou mesmo político e ideológico, por outro, que embora sejam produzidos pela indústria cultural e embutidos em seus produtos, no entanto, serão consumidos como sendo também oriundo das próprias massas²⁹.

A usurpação do Esquematismo

Rodrigo Duarte aponta que em *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer fazem referência explícita ao esquematismo kantiano, relacionando-o com a indústria cultural, todavia não a desenvolvem. A apropriação que os filósofos fazem desse conceito kantiano teria o propósito de elucidar os efeitos causados nos consumidores pela usurpação das capacidades que estes possuiriam de referir intuições a conceitos, de modo que a unidade que caracteriza a indústria cultural, tanto na fabricação como no conteúdo de seus produtos é que passaria a orientar de forma geral as pessoas, indo assim ao encontro dos interesses daquela maximização do capital e manutenção da ideologia vigente.

“Esquema” em Kant seria uma espécie de antecipação (racional) das imagens possíveis de serem compreendidas a partir de um conceito. Seria a junção da particularidade do objeto ou de sua imagem, com a universalidade do conceito, em um âmbito em que a individualidade se apresenta em diversas possibilidades de leitura, interpretação, percepção, etc. e deste modo “os esquemas dos conceitos puros do entendimento são, portanto, as verdadeiras e únicas condições para proporcionar a estes uma referência a objetos e, por conseguinte uma significação”³⁰.

Kant observa que a subsunção de intuições sensíveis sob as categorias é algo problemático, uma vez que nada há de empírico nessas últimas. Na concepção kantiana a imaginação é entendida não como mediadora entre sensibilidade e entendimento, mas

²⁹ DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. p. 47 – 50.

³⁰ KANT. *Crítica da razão pura*. p. 148.

como instância intermediária, uma vez que nas imagens produzidas em nosso espírito não haveria algo que as faça comensuráveis às categorias. Dada essa impossibilidade de uma conexão direta que equalize os fenômenos sensíveis e as categorias apriorísticas e intelectuais resta o recurso a uma representação que realize plenamente essa mediação que, no entender de Kant, é justamente o procedimento do esquematismo:

Ora, é claro que precisa haver um terceiro elemento que seja homogêneo, de um lado, com a categoria e, de outro, com o fenômeno, tornando possível a aplicação da primeira ao último. Esta representação mediadora deve ser pura (sem nada de empírico) e não obstante de um lado intelectual, e de outro sensível. Tal representação é o esquema transcendental.³¹

A tarefa específica do esquematismo seria expor as condições sensíveis, isto é, os esquemas, que permitiriam a aplicação das categorias aos fenômenos, possibilitando o correto uso destes conceitos pela faculdade de julgar. A possibilidade de tal tarefa poder ser exercida pelos esquemas se dá na medida em que estes são determinações transcendentais do tempo que são homogêneas com ambos os elementos, agindo como um “terceiro elemento” a partir da qual ela se realiza. “Esquema”, portanto, seria uma síntese resultante da capacidade de imaginação, cuja finalidade seria unificar o múltiplo da sensibilidade diferenciando-o das imagens³².

Na obra *Dialética do Esclarecimento* encontramos apenas duas referências explícitas em que os autores relacionam diretamente o esquematismo kantiano com a indústria cultural. A primeira passagem se encontra no excuro 2 intitulado “Juliete ou esclarecimento moral”. No que tange a esse trecho, Adorno e Horkheimer especificam que o papel que o esquematismo desempenha se encontraria comprometido nas sociedades industriais capitalistas, pois nelas a racionalidade, em seu sentido inteiramente instrumental - o entendimento objetivado para o progresso técnico e a produção de coisas úteis (e colocado à serviço do capital), direciona ou influencia o modo como a realidade, de um modo geral, é percebida tendo esse condicionamento seu ponto alto no processo da produção de filmes:

Kant antecipou intuitivamente o que só Hollywood realizou conscientemente: as imagens já são pré-censuradas por ocasião de sua própria produção segundo os padrões do entendimento que decidirá depois como devem ser vistas. A percepção pela qual o juízo público se

³¹ *Ibidem.* p. 145.

³² HENTZ, Marcele E. K. *A doutrina do esquematismo dos conceitos puros do entendimento.* p. 8.

encontra confirmado já estava preparada por ele antes mesmo de surgir.³³

A menção no trecho acima ao famoso centro americano de produção fílmica, Hollywood, aponta diretamente para o segundo trecho aludido, agora já no capítulo “Indústria Cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas”, onde encontramos a peculiar relação proposta pelos filósofos entre o esquematismo kantiano e a produção massiva de bens culturais enquanto estratégia capitalista de manutenção ideológica e anuência a padrões de consumo. Desta forma, os autores apontariam como a expropriação do “esquematismo” perpetrada pela indústria cultural teceria certa previsibilidade quase que total em seus produtos, possibilitando uma adequação entre o consumidor e a mercadoria cultural.

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. Na alma deveria atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, a indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital do modo a aparecer como o sábio designo dessas agências. Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção. A arte sem sonho destinada ao povo realiza aquele idealismo sonhador que ia longe demais para o idealismo crítico. Tudo vem da consciência, em Malebranche e Berkeley da consciência de Deus; na arte para as massas, da consciência terrena das equipes de produção.³⁴

Segundo a doutrina do esquematismo kantiano, deve haver uma mediação entre uma intuição sensível e sua compreensão enquanto categoria, pois essa última não seria empírica, em outras palavras, seria a partir de esquemas que o sujeito pode organizar a percepção sensível. Para Rodrigo Duarte, os filósofos de Frankfurt buscaram na doutrina do esquematismo demonstrar a uma só vez a previsibilidade da indústria cultural e como esta direcionaria a interpretação ou julgamento do indivíduo, o tornado mais suscetível às suas produções e a ideologia que as subjaz. Adorno e Horkheimer, em sua análise sobre as diversas estratégias adotadas pela indústria cultural, partem da

³³ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 73.

³⁴ *Ibidem*. p. 103.

“referência a objetos”, tomando como pressuposto que os conceitos puros do entendimento enquadram o múltiplo da sensibilidade na universalidade do conceito, permitindo ao sujeito relacionar-se com os objetos graças a uma condição apriorística. Os filósofos frankfurtianos se utilizam do conceito de esquematismo para explicitar como um segmento do capitalismo, algo totalmente externo ao sujeito e organizado em modelos industriais, direcionaria a capacidade íntima e intrínseca do sujeito de interpretar os dados sensíveis para garantir o consumo de mercadorias culturais padronizadas, gerando uma “previsibilidade quase absoluta nos seus produtos, a qual é o correlato subjetivo da padronização dos produtos”³⁵.

Rodrigo Duarte conclui a análise sobre esse operador destacando como uma instância que é industrialmente organizada visando gerar lucro para os investidores, e que é externa aos indivíduos influenciaria e até direcionaria sua “capacidade de interpretar os dados fornecidos pelos sentidos segundo os padrões que originalmente lhe eram internos”³⁶. Destaca-se ainda que no caso de um dos segmentos mais poderosos e influentes da indústria cultural desde seu surgimento, o cinema, tem como “pressuposto técnico da usurpação do esquematismo” a invenção do filme sonoro, que possibilitou uma continuidade entre a mercadoria cultural audiovisual e a vida cotidiana, e tendencialmente não mais se distinguem³⁷. Essa continuidade entre os panos da ficção e da realidade é de grande relevância no que se refere à reduplicação do cotidiano e será melhor analisada ao longo do texto.

A domesticação do estilo

Ao longo do texto, Adorno e Horkheimer estabelecem uma comparação entre mercadorias culturais e obras de arte autênticas, apontando que nessas últimas haveria uma espécie de dialética entre o todo da obra e suas partes constituintes, uma tensão e intensidade na relação entre parte e todo que atribuíam à execução artística um caráter mais dramático ou dialógico. Já nos produtos da indústria da cultura não há necessidade de uma articulação entre as partes que constituem a produção dentro de sua totalidade, pois nos detalhes já estariam contidos o significado de um esquema geral da percepção, não havendo, portanto, obrigatoriedade dos detalhes possuírem ou perfazerem um conjunto em estreita relação com o todo. Partindo dessa diferenciação, os autores iniciam

³⁵ DUARTE Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. p. 53 – 54.

³⁶ *Ibidem*. p. 54.

³⁷ *Idem*. p. 56.

a discussão sobre a ideia de “estilo”, que não é tratado apenas como uma questão puramente estética, dizendo respeito também a uma relação entre o universal e o particular, e no âmbito da sociedade industrial, a totalidade do mundo “administrado” e o indivíduo bem como a tensão entre ambos³⁸.

Segundo os filósofos, o estilo nas obras de arte autênticas seria uma promessa de reconciliação entre o particular e o universal, isto é, o indivíduo e a totalidade social. Na tensão existente entre a totalidade das obras de arte e suas particularidades, os grandes artistas dariam voz ao sofrimento causado pela sociedade ao indivíduo, que é silenciada pelo processo civilizatório. Os grandes artistas não se prendem ao estilo de seu tempo, como modelos ou formas a serem seguidos, mas o subvertem para expressar a dor, agonia, infelicidade e sofrimento existentes no mundo. O artista se vale do estilo (enquanto promessa de reconciliação do universal com o particular) para confrontá-lo (enquanto tradição artística) e assim dar vazão e voz ao sofrimento da realidade, transcendendo-a³⁹.

É tão somente nesse confronto com a tradição, que se sedimenta no estilo, que a arte encontra expressão para o sofrimento. O elemento graças ao qual a obra de arte transcende a realidade, de fato, é inseparável do estilo.⁴⁰

Ao contrário da arte autêntica (que os autores entendiam como majoritariamente a arte de origem burguesa), em que o estilo possuía um desejo de universalidade, a indústria cultural, “tendo em vista a valorização econômica e a manutenção ideológica do capital”, busca aplicar esse desejo de universalidade fornecendo clichês padronizados no qual predominam a “imposição de uma chave unitária de leitura”⁴¹. A relação entre o todo e as partes estaria comprometida nas mercadorias culturais, pois nestas têm-se majoritariamente detalhes estereotipados e clichês, no qual o todo da obra já estaria contido. Adorno e Horkheimer apontam a indústria cultural como a negação do estilo, pois não há nos seus produtos uma tensão entre o universal e o particular, podendo um substituir ou mesmo conter o outro, uma vez que em cada detalhe (que é tecnicamente construído e aprimorado) estaria contido o todo da obra, ficando o indivíduo dispensado de articulá-los. Conforme os autores:

O estilo da indústria cultural, que não tem mais de se pôr à prova em nenhum material refratário, é ao mesmo tempo a negação do estilo. A reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão

³⁸ DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. p. 54.

³⁹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 107.

⁴⁰ *Ibidem*. p. 108.

⁴¹ DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. p. 54 – 55.

específica do objeto, que é a única coisa que pode dar substância ao estilo, é vazia, porque não chega mais a haver uma tensão entre os polos: os extremos que se tocam passaram a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa.⁴²

Nesse sentido, a indústria cultural seria também a negação da possibilidade de haver uma tensão entre esses dois polos e com isso ela realiza uma domesticação do estilo ao engessá-lo em fórmulas de sucesso a serem repetidas compulsivamente, limitando ao máximo a promoção de produtos que escapem a esse padrão de êxito, além de esvaziar aquele caráter denunciador do sofrimento. Com a domesticação e padronização do estilo, a conseqüente desproporção entre o universal e o particular nas mercadorias culturais se revela como uma falsa reconciliação entre o universal e o particular, no sentido que a relação entre a obra e o indivíduo é falsa e padronizada, sendo antes o reflexo da coerção da totalidade do “mundo administrado” (universal) sobre o indivíduo (particular)⁴³.

Os filósofos denunciam que “a falsa identidade entre a organização do mundo e seus habitantes mediante a total expressão da técnica” que a indústria cultural domina e utiliza nas suas produções, resulta na confirmação das relações de poder e produção que predominam na sociedade industrial ao forçar uma integração e reconciliação entre grupos sociais desiguais entre si, “cujos beneficiários entretimentos se procura de modo quase tão frustrante e os proletários se tornam invisíveis”⁴⁴. Em certa medida, a falsa harmonia do particular e do universal se mostrava também “mais sinistra do que o choque das contradições sociais”, graças a sua capacidade de estimular nas pessoas uma “aceitação passiva” do estado social, o que somado ao “declínio das forças mediadoras da sociedade”, ajudaria a reduzir “as probabilidades de desenvolvimento de uma resistência” contra a organização social⁴⁵.

A despontecialização do trágico

O próximo operador da indústria cultural indicado por Rodrigo Duarte é aquele ligado à questão do “trágico”, elemento presente em muitas obras de artes desde a Antiguidade clássica até o século XIX e que no âmbito da indústria cultural é utilizado no conteúdo de suas mercadorias a fim de conferir uma “pseudoseriedade” a elas,

⁴² ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 107.

⁴³ DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. p. 55.

⁴⁴ ADORNO, Theodor. *Capitalismo Tardio ou Sociedade Industrial*. p. 74.

⁴⁵ JAY, Martin. *The dialectical imagination*. p. 216 - 217.

funcionando como um engodo que oferece referências culturais às massas. Esse procedimento “trágico” fraudulento mais adiante será de grande importância para o desenvolvimento da dissertação e, portanto, para uma melhor compreensão sua análise aqui requer que enfoquemos brevemente dois temas a ele relacionados, a saber, a catarse e “ser genérico”.

O termo grego *kátharsis* originalmente teria conotações médicas, significando purgação, numa produção de alívio ou sensação de prazer do corpo, mediado pela passagem ou contato intenso daquilo que incomoda, do mal que se está acometido, inclusive pelo ato sexual⁴⁶. Conforme Bruno Pucci, Aristóteles foi o primeiro a dar um sentido estético ao termo, na obra *Poética*, identificando um efeito libertador e purificador que a arte trágica provocaria nos homens⁴⁷. A utilização do termo por Aristóteles para designar o efeito que o teatro trágico provocaria no espectador possuiria então duas possibilidades de interpretação: purgação, no já mencionado sentido médico, e purificação em um sentido religioso⁴⁸. O termo aparece em *Poética* quando Aristóteles define a arte trágica da seguinte forma:

É, pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação – *kátharsis* – dessas emoções. ⁴⁹

A arte trágica diria respeito à luta do herói diante das potências míticas, ao mesmo tempo em que oferece ao espectador a possibilidade de purgar ou purificar os sentimentos de paixão e terror na medida em que este contempla o desdobrar do

⁴⁶ Fernando Rey Puente esclarece que nos escritos biológicos aristotélicos, *kátharsis* queria dizer originariamente um processo que pode ser natural ou artificial, onde determinadas substâncias corporais que estariam prejudicando o pleno funcionamento do organismo devem ser expurgadas, eliminadas, tendo em vista o reestabelecimento da saúde do corpo, como por exemplo, o processo de menstruação nas fêmeas de muitas espécies animais. Cf. REY PUENTE, Fernando. *A kátharsis em Platão e Aristóteles*. p. 9.

⁴⁷ PUCCI, Bruno. *O riso e o trágico na Indústria Cultural: a catarse administrada*. p. 2 – 3.

⁴⁸ Trata-se de uma constante entre os comentaristas de Aristóteles ressaltar a abundância de interpretações díspares sobre o significado de *kátharsis* na *Poética*, bem como seu papel na tragédia, como ressaltam, por exemplo, Rey Puente: “a imensa abundância de literatura sobre o tema da *kátharsis* em Aristóteles é estonteante e, talvez mais surpreendente ainda, seja a grande disparidade e diversidade de posições que muitas vezes expressam muito mais a concepção teórica do próprio intérprete do que a de Aristóteles”. (Cf. REY PUENTE, Fernando. *A kátharsis em Platão e Aristóteles*. p.13); Michael Davis: “em todos os trabalhos de Aristóteles, nada foi tão debatido quanto o significado de catarse em sua definição de tragédia” (Cf. DAVIS, Michael. *The poetry of philosophy: on Aristotle's Poetics*. p.39, nota 43); Ángel S. Palencia: “essa condensada passagem tem dado lugar a discussões inacabáveis. Poucos textos da literatura grega teriam suscitado tanta controvérsia como ele” (Cf. SÁNCHEZ-PALENCIA A. *Catársis en la "Poética" de Aristóteles* p. 141).

⁴⁹ ARISTÓTELES. *POÉTICA* 1449 b 24 – 27.

encadeamento inevitável de eventos que leva do erro cometido pelo herói até o seu trágico fim⁵⁰. Compaixão e terror indicariam algo fundamental na arte poética, a saber, aproximação e distanciamento perante aquilo que é mostrado na obra, tomando como ficção aquilo que é vivido no âmbito estético, não como pura mentira ou como realidade imediata. Esses sentimentos são meios para que se realize no espectador a operação catártica, cujo agente é a tragédia⁵¹. Tanto a compaixão quanto o terror diriam respeito a um mal, vivido por outrem de forma imerecida, e que o público teme que venha a lhes ocorrer. A tragédia grega leva o espectador, por um lado a sentir pena e compaixão pela personagem, aproximando e identificando-se com ele, e por outro lado, distanciar-se no sentido de temer que o destino terrível do herói possa lhe ocorrer. Os sentimentos de medo e compaixão são suscitados na plateia através do mito trágico pela união verossímil e necessária, da narrativa e reconhecimento, aproximação e distanciamento, resultando na purificação ou purgação desses sentimentos, que é a *kátharsis*.

Adorno e Horkheimer afirmam que se na tragédia grega, a *catarse* dependia da geração de medo e compaixão no espectador, “na indústria cultural ela ocorre como uma higiene espiritual pura e simples” “mediante estímulos cada vez mais feéricos”, pois segundo os filósofos, não havendo nas mercadorias culturais individualidades fortes com os quais o espectador possa se identificar, elas apenas divertem o público fazendo-o na medida em que anula uma experiência mais autêntica com sofrimento, gerado pelo próprio funcionamento da sociedade, no âmbito estético⁵².

A fusão atual da cultura e do entretenimento não se realiza apenas como depravação da cultura, mas igualmente como espiritualização forçada da diversão. (...) Neste sentido, a diversão realiza a purificação das paixões que Aristóteles já atribuía à tragédia (...) Assim como ocorreu com o estilo, a indústria cultural desvenda a verdade sobre a *catarse*.⁵³

O outro tema diretamente relacionado com o trágico é do “ser genérico”, termo originalmente empregado pelo jovem Marx para designar aquele indivíduo que representa de forma distinta o gênero ao qual pertence, além de categorizar a capacidade criativa do ser humano⁵⁴. Segundo Adorno e Horkheimer, a indústria cultural “realizou maldosamente o homem como ser genérico” na medida em que reduz os indivíduos à

⁵⁰ REY PUENTE, Fernando. *A kátharsis em Platão e Aristóteles*. p. 20.

⁵¹ SÁNCHEZ-PALENCIA Angel. *Catársis en la "Poética" de Aristóteles* p. 144.

⁵² DUARTE, Rodrigo. *Liquidação do trágico como aspecto do fim da arte*. p. 17.

⁵³ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 118 – 119.

⁵⁴ Cf. DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. p. 57; DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. p. 62.

mera pertença de uma massa amorfa, ao invés de promover a constituição da individualidade e a referida representação do gênero por parte do indivíduo, já que a própria ideia de individualidade é esvaziada de sentido nas mercadorias culturais. “A semelhança perfeita é a diferença absoluta. A identidade do gênero proíbe a dos casos”⁵⁵.

A ligação desse tema com o trágico nos é elucidado por Duarte ao apontar que o “ser genérico” seria de grande importância na “constituição de uma situação verdadeiramente trágica”, pois o valor exemplar das atitudes assumidas pelo herói trágico realiza a reconciliação entre o indivíduo com a totalidade mediante o sacrifício físico da figura heroica, situação essa em que o surgimento da compaixão ou do temor se manifesta no espectador, efetuando a purificação de seu espírito⁵⁶. Se outrora o trágico no teatro grego representava a resistência do herói diante das ameaças míticas e seu sacrifício a reconciliação entre o indivíduo e a totalidade, na indústria cultural com a perda da substancialidade individuais, o trágico passa a ser ameaça de destruição daquele que não coopera, em outras palavras, uma tentativa de limitar ou mesmo eliminar paulatinamente uma mentalidade que se oponha à ideologia dominante.

A mentira não recua diante do trágico. Do mesmo modo que a sociedade total não suprime o sofrimento de seus membros, mas registra e planeja, assim também a cultura de massas faz com o trágico. Eis por que ela teima em tomar empréstimos à arte. A arte fornece a substância trágica que a pura diversão não pode por si só trazer, mas da qual ela precisa, se quiser se manter fiel de uma ou de outra maneira ao princípio da reprodução exata do fenômeno.⁵⁷

Na mercadoria cultural o trágico seria deturpado para poder conferir certa “profundidade” que na mera diversão não existiria, ao mesmo tempo em que o sofrimento aparece como algo calculado que deve ser tolerado, e que somente pelo trabalho compulsório a miséria pode ser superada e a felicidade alcançada, para assim tornar o mundo ali apresentado em algo grandioso. Por um lado, “a arte fornece a substância trágica que os mais diversos entretenimentos não podem por si só desenvolverem, e, ao mesmo tempo, precisam reproduzir para se aproximarem mais da triste realidade estabelecida”⁵⁸. Por outro lado, quanto mais o sofrimento for mostrado como necessário, mais grandiosa será a realidade apresentada na indústria cultural. A experiência estética (ou mesmo ética) do sofrimento na arte trágica é substituída por uma espécie de

⁵⁵ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 120.

⁵⁶ DUARTE, Rodrigo. *Liquidação do trágico como aspecto do fim da arte*. p. 17.

⁵⁷ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 125.

⁵⁸ PUCCI, B. *O riso e o trágico na Indústria Cultural: a catarse administrada*. p. 9.

consentimento no qual o indivíduo tem por objetivo apenas esquecer ou aceitar os infortúnios. Tem-se assim uma relação parasitária entre a indústria cultural e a arte trágica, na medida em que a primeira banaliza e retira o potencial de experiência estética do sofrimento e da personalidade individual da segunda.

A liquidação do trágico se relaciona com esse processo de totalização social na medida em que os indivíduos são tornados “meras encruzilhadas das tendências do universal”, e suas individualidades são socialmente condicionadas através da mercadoria cultural. Essa “pseudoindividualidade” é o pressuposto que permite à indústria cultural “compreender e tirar da tragédia sua virulência”⁵⁹. O consumidor se identifica com modelos de identidade fabricados pela indústria cultural, no qual são veiculados os ideais produzidos por essa última e nesse processo ele se “reintegra completamente na universalidade, porém, de um modo que não é o do espírito reconciliado, após a experiência do sofrimento”, mas do indivíduo atomizado na sociedade totalizadora⁶⁰.

Todos podem ser como a sociedade todo-poderosa, todos podem se tornar felizes, desde que se entreguem de corpo e alma, desde que renunciem à pretensão de felicidade. (...) Hoje, o trágico dissolve-se neste nada que é a falsa identidade da sociedade e do sujeito, cujo horror ainda se pode divisar fugidamente na aparência nula do trágico.⁶¹

O elemento de elevação individual que a arte trágica possibilita é eliminado na indústria cultural através da dissolução da oposição entre indivíduo e sociedade e a falsa identidade que se estabelece. O efeito catártico fica impossibilitado de ser realizado na indústria cultural, pois nesta não há lugar para a expressão autêntica da personalidade do herói trágico, mas apenas de fórmulas de personalidades vazias, onde a individualidade não só é desqualificada como seu desenvolvimento é pouco a pouco minado. “A liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo” e revela a predominância da “pseudoindividualidade” no âmbito da indústria cultural⁶².

O fetichismo das mercadorias culturais

No último operador da indústria cultural analisado por Rodrigo Duarte, Adorno e Horkheimer recorrem às categorias oriundas do pensamento de Marx, “valor de uso” e “valor de troca”, para melhor caracterizar o processo de mercantilização da

⁵⁹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 128.

⁶⁰ DUARTE, Rodrigo. *Liquidação do trágico como aspecto do fim da arte*. 20.

⁶¹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 127.

⁶² *Ibidem*. p. 127.

produção cultural. Retomando brevemente o primeiro capítulo do tomo I de *O capital*, Marx postula que o *valor* de um produto é determinado pela quantidade de trabalho socialmente necessário despendido em sua produção, levando necessariamente em conta o grau de desenvolvimento dos meios de produção para a sua fabricação.

Para Marx, quando analisadas mais de perto as mercadorias se desdobram em dois aspectos “ligados dialeticamente”, o valor de uso e o valor de troca. O valor de uso é caracterizado pela utilidade concreta do objeto e sua capacidade de satisfazer uma necessidade real. Está ligado à materialidade do objeto, e significa o índice de utilidade social de um determinado produto. Já o valor de troca denota um caráter de proporção e relatividade de um produto com outros, dito de outro modo, aponta “uma equivalência com outras mercadorias, de modo que se torna possível o intercâmbio entre elas”, e independe das necessidades concretas de quem produz ou compra⁶³. Conforme Marx, o que torna a princípio um objeto qualquer em uma mercadoria é sua introdução na esfera de consumo e esta será vendida uma vez que seja capaz de satisfazer uma necessidade, mas seu valor não é determinado pela sua utilidade, mas antes pelo tempo de trabalho social nele contido, pelo tempo médio gasto na produção de determinado produto, e deste modo nota-se que, embora exista uma ligação entre os valores de uso e de troca, eles não são diretamente interdependentes sendo que o valor de uso não corresponde ou determina necessariamente o valor de troca.

Um objeto possui valor de uso quando satisfaz as necessidades humanas mediante certas propriedades intrínsecas a ele ou que adquire como resultado do trabalho humano. Mas enquanto mercadoria, cujo valor reside na troca, ele se transforma para o consumidor em algo que transcende suas propriedades físicas porque todas suas qualidades concretas são colocadas em segundo plano. No processo de troca, tanto o valor de uso do produto como o trabalho humano concreto envolvidos na sua produção são transformados de qualidades em determinações quantitativas. Ao adentrar a esfera do consumo, ofusca-se na mercadoria todas as suas características sensíveis, todas as propriedades que conferem a ela valor de uso, para tornar-se pura quantidade que se reflete na quantidade de outro produto. “A forma de equivalente de uma mercadoria é a forma de sua permutabilidade direta com outra mercadoria”⁶⁴.

Dada a possibilidade de se trocar um objeto por outro em proporções variadas, tem-se que todos os produtos podem possuir valor de troca cuja magnitude é definida pela

⁶³ DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. p. 61.

⁶⁴ MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. p. 132.

quantidade de tempo de trabalho social necessário à sua produção, devendo haver um equivalente universal que pode ser colocado no lugar de qualquer outro bem de consumo. No texto, Marx realiza uma análise do processo histórico que leva uma mercadoria particular a se constituir como equivalente geral, encontrando finalmente no dinheiro essa abstração quantitativa que funciona como forma de equivalente universal, “uma forma de valor em geral e pode expressar-se em qualquer mercadoria”⁶⁵. Denis Collin sintetiza nas seguintes palavras:

Doravante uma mercadoria particular aparece como um equivalente geral de todas as outras. Uma mercadoria particular se fixará progressivamente como equivalente geral de todas as outras mercadorias. Chega-se assim à “forma dinheiro”.⁶⁶

Na sequência do texto Marx realiza uma análise aprofundada das relações entre o valor, valor de troca e valor de uso, e a partir da percepção de que precisamente essa transformação de qualidade em quantidade é que torna a mercadoria tão misteriosa e mística, direciona sua análise ao que denominou como “fetichismo da mercadoria”, examinando o motivo da mercadoria se revelar “uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e melindres teológicos”⁶⁷. Segundo o filósofo o caráter de fetichismo de algo é aquilo considerado como um objeto possuindo “vida própria”, “figuras autônomas” mesmo sendo produtos de fabricação humana. No caso dos bens de consumo, que de fato não são apenas objetos, mas uma relação social que se apresenta como objetos, seu fetichismo é quando eles são tomados somente pela sua aparência, isto é, como um produto com determinadas qualidades e que custa um determinado valor, e o indivíduo atém-se somente a isso, esquecendo-se “do caráter social peculiar do trabalho que produz mercadorias” e de que o valor do produto está relacionado com a exploração do trabalho. O caráter mágico que o fetichismo da mercadoria possui, “é apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas”⁶⁸.

Na testa do valor não está escrito o que ele é. O valor converte, antes, todo produto do trabalho num hieróglifo social. Mais tarde, os homens tentam decifrar o sentido desse hieróglifo, desvelar o segredo de seu

⁶⁵ *Ibidem.* p. 144.

⁶⁶ COLLIN, Denis. *Compreender Marx.* p.124.

⁶⁷ MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política.* p. 146.

⁶⁸ *Ibidem.* p. 147.

próprio produto social, pois a determinação dos objetos de uso como valores é seu produto social tanto quanto a linguagem.⁶⁹

No capítulo sobre a indústria cultural, Adorno e Horkheimer reiteram a argumentação que o próprio Adorno já tinha feito no início de seu ensaio *O fetichismo na música e a regressão na audição* (1938), no qual já denuncia a particularidade do fetichismo no âmbito da produção cultural industrial. Para ele, a diferença entre o fetichismo da mercadoria comum e da mercadoria cultural é que na primeira o seu caráter de fetiche objetiva ocultar a relação valor-trabalho através da idolatria e veneração que o seu aspecto de objeto desperta no consumidor, encobrindo as relações de exploração que as subjaz, ao passo que na última a aparente ausência de valor de uso, uma vez que a mercadoria cultural é tomada por quem a consome como puro entretenimento sem utilidade prática, se transforma ela própria, em valor de uso.

Tomando novamente a contraposição entre obras de arte e os artigos da indústria cultural, os filósofos afirmam que nas obras de arte o que predomina é seu caráter autônomo, ele é o fator determinante enquanto seu caráter de mercadoria fica em segundo plano. Já no âmbito da indústria cultural se enaltece e toma-se exclusivamente o caráter mercantil, enquanto se suprime e por vezes se nega a autonomia em favor da geração de lucro. As obras de arte também eram mercadorias, mas por não serem regidas por essa lógica não se deixam comandar pelo caráter mercantil da sociedade capitalista, enquanto a indústria da cultura coloca suas produções inteiramente como bens de consumo, apresentadas para serem consumidas como tal.

O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade. (...) O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. E assim que o caráter mercantil da arte se desfaz ao se realizar completamente.⁷⁰

Conforme Francisco Rüdiger, a postulação dos filósofos frankfurtianos se baseia na hipótese de que o consumo e prazer com os bens culturais se relacionam mais com a imagem fabricada pelo marketing do que o “contato relativamente mais espontâneo

⁶⁹ *Idem.* p. 149.

⁷⁰ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 130 - 131.

com a coisa em uma situação de mercado ou de algum processo social de descoberta”⁷¹. Nesse sentido, o fetichismo da mercadoria cultural gravita não em torno da obra, mas em torno da tecnologia utilizada na sua fabricação e do processo que se desenvolve progressivamente tornando o produto uma marca, um símbolo cujo consumo possibilita pertencer a uma determinada dimensão cultural.

Com o avanço do capitalismo, as pessoas se relacionariam cada vez menos com os objetos em seu valor de uso, e cada vez mais com os efeitos de seu valor de troca, que passa a ser definido direta ou indiretamente pelos mecanismos da indústria cultural, e desta forma o conteúdo objetivo dos bens culturais estariam se tornando mais indiferentes à subjetividade⁷². A mercadoria cultural não vale pelo que ela é, mas como um símbolo de *status*, em outras palavras, o consumidor não adquire o objeto para desfrutá-lo, e sim compra a ideia de fazer parte de um universo cultural que é acessado pelo consumo. Na indústria cultural, o valor de uso é progressivamente absorvido e “substituído pelo mero valor de troca, o qual, precisamente enquanto valor de troca, assume ficticiamente a função de valor de uso”, tornando-se mera representação no qual a mercadoria é aporte para tal universo⁷³.

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.⁷⁴

O consumidor da indústria cultural busca ter acesso a valores de troca previamente determinados no consumo de produtos da indústria cultural, ao abstrair nestes o seu valor de uso e ater-se ao valor de troca e no que ele representa. O consumo da mercadoria cultural além de ser um sinal de exercício de poder por parte de um sujeito social, sua dimensão material daria acesso a um universo cultural que só é alcançado pelo consumo da mercadoria cultural.

As análises do fetiche das mercadorias culturais complementam o relato de Adorno e Horkheimer acerca dos processos de produção nos diferentes setores da indústria cultural, que somados fornecem a estrutura e os fundamentos teóricos para o estudo dos efeitos da mercantilização da produção simbólica não só na produção cultural, mas também nos indivíduos. Ademais, permite também que se estude tanto o

⁷¹ RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural*. p. 43.

⁷² *Ibidem*. p. 39.

⁷³ ADORNO, Theodor. *O fetichismo na música e a regressão na audição*. p. 87.

⁷⁴ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 131.

aperfeiçoamento desses operadores como a manifestação de outros novos dentro da indústria cultural. Adorno continua em vários outros escritos seus estudos sobre a indústria cultural, donde esses “operadores” são retomados e suas análises desdobradas, e a partir desse ponto, nossa análise irá se concentrar nestes textos, sem, contudo, deixar de lado os trechos pertinentes encontrados em *Dialética do Esclarecimento*.

1.3. A REDUPLICAÇÃO DO COTIDIANO: A PERFEIÇÃO ARTIFICIAL DA REALIDADE DUPLICADA.

Tanto em *Dialética do Esclarecimento* como em outros textos escritos apenas por Adorno sobre a indústria cultural, o filósofo analisa outro procedimento comumente adotado por esta para atingir seus objetivos e cuja importância compreendemos ser equiparada aos outros operadores, a saber, reproduzir ou, no limite, copiar integralmente e fielmente elementos da realidade empírica.

A vida cotidiana pode ser compreendida como o conjunto das questões e acontecimentos que as pessoas enfrentam na vivência empírica e as tarefas desempenhadas na sociedade que são resolvidas de forma rotineira⁷⁵. “O mundo da vida cotidiana é a realidade fundamental e eminente do homem” e essa pressuposição designaria tudo o que o indivíduo experimenta como inquestionável, onde todo o estado de coisas não é colocado como problemático em primeira instância e onde surgem ou são colocados todos os problemas que devem ser resolvidos⁷⁶. A cotidianidade se apresenta como uma realidade interpretada pelas pessoas e que para elas teria o significado de um mundo coerente, de forma que “o mundo da vida cotidiana não se dá apenas como um fato estabelecido como realidade pelos membros comuns da sociedade na condução

⁷⁵ No livro *As estruturas do mundo da vida*, Thomas Luckmann e Alfred Schutz elencam os elementos que pressupõem a atitude natural da vida cotidiana dos indivíduos, a saber: a existência corpórea de outros indivíduos; que esses corpos sejam dotados de consciências essencialmente similares uns aos outros; que as coisas do mundo exterior incluídas no ambiente do indivíduo e de seus semelhantes são as mesmas e para eles tem fundamentalmente o mesmo sentido; que eles podem entrar em relações e ações recíprocas; que eles se intercomunicam e que o indivíduo possa entendê-los e se fazer entender por eles; que um mundo social e cultural estratificado está historicamente dado de antemão como marco de referência para eles, de uma maneira, de fato, tão pressuposto como o “mundo natural”; que, por tanto, a situação em que o indivíduo se encontra em todos os momentos é apenas uma pequena extensão criado exclusivamente por ele e para ele. (Cf. LUCKMANN, Thomas; SCHUTZ, Alfred. *Las estructuras del mundo de la vida*. p. 26 – 27).

⁷⁶ LUCKMANN, Thomas; SCHUTZ, Alfred. *Las estructuras del mundo de la vida*. p. 25

subjetivamente significativa de suas vidas. É um mundo que se origina em seus pensamentos e ações, e que é sustentado como real por estes”⁷⁷.

Longe de estar ausente de tudo isso, a indústria cultural desde seus primórdios se faz presente nos vários domínios da vida das pessoas, e à medida que ela se desenvolve tanto tecnologicamente quanto em seus “métodos”, se apossa dessa vida cotidiana e dos vários âmbitos que a formam para reduplica-la nas mercadorias culturais, produzindo consenso e resignação social, apresentando visões de mundo em conformidade com interesses capitalistas e vinculando seus consumidores com formas de pensar, comportamentos uniformemente aceitos e explicações superficiais de questões importantes da sociedade.

Adorno afirma que a indústria cultural, mediante um aprimoramento tecnológico que é aplicado em determinadas produções audiovisuais, produziria uma espécie de duplicata do cotidiano vivenciado pelas pessoas e que é mostrado nas telas como parte ou como o principal mote do conteúdo dessas mercadorias culturais, e quanto maior a maestria que as tecnologias eram aplicadas, com mais eficiência ela veicularia a ideia de que o mundo seria tão somente uma continuidade do produto cultural. Ela “estabelece como padrão um tipo de imitação literal da realidade empírica” nos produtos exibidos principalmente pelo cinema e pela televisão, que primam neste aspecto principalmente pela perfeição técnica, visual e sonora, com que a realidade é mostrada⁷⁸.

Conforme lemos em *Dialética do Esclarecimento*:

Eis aí o ideal do natural neste ramo. Ele se impõe tanto mais imperiosamente quanto mais a técnica aperfeiçoada reduz a tensão entre a obra produzida e a vida quotidiana. O paradoxo da rotina travestida de natureza pode ser notado em todas as manifestações da indústria cultural, e em muitas ele é tangível.⁷⁹

Acerca desse aspecto de imitação do mundo produzido pela indústria cultural, cabe aqui esclarecer que a categoria de mimesis⁸⁰ para Adorno é entendida como “aquilo que foi reprimido pela razão e que, como um impulso em nós, testemunharia a necessidade de uma reconciliação com a natureza”⁸¹. Essa concepção adorniana se

⁷⁷ BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *The Social Construction of Reality*. p. 34

⁷⁸ DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. p. 69.

⁷⁹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 106.

⁸⁰ O termo mimesis designa, de modo geral, cópia, representação, expressão, mas possui vários significados, variando conforme o tempo, contexto, uso, etc., tornando o tema em si mesmo altamente complexo e devidamente tratado na ampla bibliografia dedicado exclusivamente a essa categoria estética, motivo pelo qual não abordaremos a fundo nesse trabalho.

⁸¹ SILVA, Eduardo Soares. *Mimesis e forma: a crítica de Habermas a Adorno (e uma resposta)*. p. 339.

distancia das concepções platônica e aristotélica do termo, que significa, antes de tudo, imitação da natureza: “para Platão, com um sentido negativo, de modo a ser concebido o artista como uma espécie de mentiroso; para Aristóteles, ao contrário, o imitar é conatural ao ser humano, e só através dele, ele adquire seus primeiros conhecimentos (*Poética*, 1448b)”⁸².

Para nossos objetivos, devemos levar em conta que, à princípio, “mimesis parece ser uma estilização da realidade na qual os traços ordinários de nosso mundo são focalizados com certo exagero”⁸³. A característica que destacamos nessa categoria estética é como a “imitação sempre envolve a seleção de alguma coisa do *continuum* da experiência, fornecendo assim o limite para aquilo que na verdade não contém começo ou fim”⁸⁴. Ao tratar da poética em Aristóteles, Michael Davis esclarece como a “mimesis envolve um enquadramento da realidade que anuncia que aquilo que está contido na moldura não é simplesmente real”⁸⁵. Seria uma forma de correlação sensível, imaginária ou imagética, entre dois planos distintos da realidade através do qual podemos dizer de uma transitividade significativa.

Encontramos aqui um elemento importante para tratar da reduplicação do cotidiano, pois, uma vez que a mimesis envolve um enquadramento do real, concedendo-lhes limites artificiais, essa concepção ajuda a compreender, por um lado, como a reduplicação do cotidiano não seria apenas uma separação mimética entre dois planos, mas antes, um recorte do mundo que seria percebido como sua totalidade e, por outro, como a continuidade entre eles geraria, no espectador, a sensação de reconhecer elementos que são familiares em sua cotidianidade. De modo geral, na mimesis, “quanto mais “real” a imitação, tanto mais fraudulenta ela se torna”, devido ao seu caráter ficcional que confere um sentido de totalidade, completude, que as coisas não possuiriam na realidade⁸⁶. Todavia, no âmbito da indústria cultural, e especialmente na reduplicação do cotidiano, ela se torna o engodo para as massas, pois não apenas é realizado um recorte do mundo empírico, mas uma reconstrução em alguma medida da própria realidade que as pessoas vivem. A duplicata do cotidiano que a indústria cultural oferece aos

⁸² Segundo Rodrigo Duarte, a principal diferença entre a concepção tradicional de mimesis e a sugerida por Adorno é que, para este último, a mimesis é concebida com tal envergadura, que abrange toda problemática das relações do homem com a natureza”, algo que é melhor compreendido pela problemática relativa ao belo natural. (Cf. DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e Racionalidade*. p. 136; 141 – 148; 150 - 153).

⁸³ DAVIS, Michael. *The poetry of philosophy: on Aristotle's Poetics*. p. 3.

⁸⁴ *Ibidem*. p. 3.

⁸⁵ *Idem*. p. 3.

⁸⁶ *Idem*. p. 3.

espectadores completaria a vida empírica, mas com um sentido falso e de fácil aceitação graças em parte pela perfeição com que os menores detalhes da realidade são reproduzidos, e também pela identificação, ainda que aparente, que o público acredita ter com a realidade ali reduplicada.

Os artifícios técnicos utilizados nas mercadorias culturais para garantir a fidelidade do que é mostrado possibilita que o conteúdo imagético dos programas que reproduzem a sociedade e as relações entre seus integrantes atinja um grande nível de transitividade significativa e representatividade. Com isso o espectador poderia ser levado a relacionar o que é mostrado nas telas com aspectos de sua vida, dando-lhe um sentido, tornando a realidade social como aceitável em si mesma pela percepção de que as imagens apenas refletem o mundo. As imagens buscam reproduzir fielmente o mundo de forma que, aos olhos do espectador, não contenham diferença substantiva entre sua vivência particular e concreta e aquilo que é mostrado nas telas, alimentando, no limite, uma percepção da realidade em conformidade aos interesses dominantes e direcionada por estes.

A indústria cultural utiliza largamente imagens que buscam reproduzir minuciosamente o mundo social do espectador nos mais diversos âmbitos e quanto mais desenvolvido o aparato técnico que permite a captação e reprodução de imagens e sons de maior qualidade, tanto maior é a perfeição com que a realidade é reproduzida pela indústria da cultura (aqui podemos mencionar a título de exemplo como os filmes com tecnologia 3D tornam a realidade ainda mais próxima, com efeitos especiais praticamente saltando da tela em nossa direção), e conforme essa estrutura se desenvolve e se aperfeiçoa, a “reprodução das condições de vida e a sua exploração mercantil, fantasia e conformismo formam uma unidade que em tese se inscreve em todas as manifestações da sociedade”⁸⁷. Na perspectiva de Adorno o avanço tecnológico que possibilitou à indústria cultural não apenas reproduzir com maior fidelidade os objetos empíricos, mas apresentar e vender o que é mostrado nas telas como um prolongamento da vida cotidiana a ponto de não mais se distinguirem, foi o surgimento do filme sonoro. Graças aos vários e cada vez mais sofisticados recursos técnicos utilizados na produção fílmica, a indústria cultural apresentaria a rua, isto é, a rotina da vida diária, como uma continuação do que se encontra no interior do filme.

⁸⁷ RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica a indústria cultural*. p. 147.

A velha experiência do espectador do 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. Desde a súbita introdução do filme sonoro, a reprodução mecânica pôs-se ao inteiro serviço desse projeto. A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro.⁸⁸

As análises de Adorno sobre a reduplicação do cotidiano se detêm num primeiro momento sobretudo nos filmes sonoros, pois estes seriam exemplar ao que se propõe a indústria cultural nesse particular, uma vez que a junção entre imagem e som na mercadoria cultural além de possibilitar uma deliberada reprodução mais realista do mundo, permite que o que é ali mostrado seja tomado pelo espectador como realidade ela mesma, contendo elementos com os quais ele se identifica, e não algo produzido em conformidade com os interesses que regem a indústria da cultura.

Todavia, a crítica de Adorno não é direcionada a este segmento midiático, mas sim à prática que é adotada pelas empresas que dominam esse ramo, de se valer de outros meios de comunicação em massa e utilizar recursos audiovisuais para reproduzir fielmente cada detalhe da realidade empírica, arranjados e apresentados para constituir uma imagem de mundo que corresponda aos interesses que imperam na indústria cultural. Nesse sentido, o *mass media* que se destaca é a televisão, cujos programas com formatos que lhes são próprios ofereceriam “fluxos de imagens e sons completamente harmonizados com a necessidade, advinda da totalidade do sistema, de reforçar as formas de consciência socialmente predominantes”⁸⁹. A capacidade que a televisão possui de adentrar os lares das pessoas, introduzindo-se na esfera privada e no meio familiar, parece aprofundar ainda mais a estratégia de reduplicar a realidade sensível, iniciada pelo filme sonoro. Conforme podemos ler no texto *Televisão e Formação* (1969):

O mundo desta televisão é uma espécie de pseudorealismo, porque até mesmo o último detalhe da televisão é perfeito, e o público reclamaria se em qualquer instrumento técnico algo não fosse exatamente perfeito.⁹⁰

⁸⁸ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 104.

⁸⁹ FRANCO, Renato. *A televisão segundo Adorno: o planejamento industrial do “espírito objetivo”*. p. 113.

⁹⁰ ADORNO, Theodor. *Educação e emancipação*. p. 85 – 86.

A televisão leva ao lar do consumidor produtos em formatos diversos que são mais apropriados a este *media*, que se aproximam um do outro em termos de conteúdo, mesmo sendo diferentes em termos de objetivo mais imediato, como telejornais, telenovelas ou seriados, além dos próprios filmes. “No caso da televisão, sua aura de alta tecnologia e de espelho refletor da vida das grandes cidades” que é acrescentada como uma qualidade a mais a ser usufruída junto ao aparelho, proporciona ainda “a gratificação de participar de uma sociedade moderna e progressista”⁹¹. Tanto no cinema como na televisão, o uso que se faz das modernas técnicas audiovisuais nessas mercadorias culturais são de grande importância para o estabelecimento e ratificação do *modus operandi* da indústria cultural. Mais adiante aprofundaremos a análise das considerações de Adorno sobre o uso da tecnologia no âmbito da indústria cultural e as suas implicações com a reduplicação do cotidiano.

O que Adorno chama a atenção nesta prática de reduplicação tecnicamente mediada do cotidiano é o modo como ela facilita que a indústria cultural veicule sistematicamente os valores comuns à lógica capitalista que predominam na sociedade, gerando assim símbolos nos quais o indivíduo deve espelhar seus próprios valores e suas atitudes. Para satisfazer a exigência intrínseca à indústria cultural de estímulo ao consumo além de propagar uma aceitação da sociedade tal como se configura na Modernidade, em geral os elementos da realidade que são reduplicados na mercadoria cultural são aqueles que possam atingir as pessoas de forma mais próxima e imediata tais como conflitos pessoais ou familiares, relacionamentos amorosos ou temáticas que envolvam a esfera profissional, com o qual aquelas possam em alguma medida se identificar.

A utilização dos modernos *mass medias* para a produção de mercadorias culturais, possibilita a produção dessa “pseudorealidade” cuja perfeição dispensaria a mediação do indivíduo para interpretá-la, uma vez que o uso de imagens e sons com definições gradativamente mais elevados e precisos as tornam tão perfeitas que aquilo que se vê e ouve corresponderia integralmente à realidade que de fato existe. Como bem observa Rodrigo Duarte, o emprego dos meios técnicos nas produções culturais audiovisuais foi decisivo para um rearranjo do discurso ideológico, enquanto interpretação da realidade, tornando a reduplicação da realidade em sua integridade, uma imagem ideológica:

⁹¹ DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. p. 119.

Enquanto as formas ideológicas tradicionais eram veiculadas mediante interpretações da realidade, a nova ideologia tem por objetivo o mundo enquanto tal, i.e., os meios de reprodutibilidade técnica permitem uma espécie de reconstrução do mundo.⁹²

As convenções sociais são reproduzidas sem grandes diferenças no cinema ou na televisão, na medida em que buscam se assemelhar ao máximo com aquelas que o público conhece em sua vivência. As tramas nos filmes e nas novelas na maioria dos casos obedecem à ordem cronológica dos fatos, em que a narrativa dos acontecimentos é determinada por uma lógica casuística, algumas vezes de modo invisível ao público. Entre os personagens se estabelecem tensões pessoais coexistindo com lealdades mútuas. Famílias nucleares são mostradas se relacionando intimamente com outras vizinhas, formando uma matriz de dramas entrecidos. Superando tempo e espaço, o protagonista deve estar focado numa meta positiva, de enfrentar as dificuldades encontradas em sua trajetória, alcançar o sucesso e obter a felicidade, e ao antagonista cabe a tarefa de se esforçar para desfazer ou criar obstáculos e embora na maioria das vezes os finais sejam de certa forma previsíveis, com o triunfo do herói e a derrocada do vilão, são tomados como em aberto pelos espectadores.

O que a indústria cultural vende na reduplicação do cotidiano é a ideia de que o que as imagens transmitem seriam meramente reflexos daquilo mais comumente encontrado na sociedade, sejam os tipos sociais ou as situações que eles vivem. Quando, nos filmes e programas televisivos, os produtores e diretores colocam falas e gestos (seja por força comercial ou intenção objetiva para transmitir uma mensagem) que visam apontar uma ideia doadora de sentido, em geral que corresponda e reafirme a situação vigente na sociedade, são mostrados como uma representação da realidade social e de seus pertencentes. Mesmo os acontecimentos mais corriqueiros, que ocorreriam ao acaso na vida das pessoas, são reproduzidos e apontados muitas vezes como destino, estando assim “enquadrados” nessa estratégia⁹³.

Que a indústria cultural não se preocupe mais com isto, que ela elogie a ordem *in abstracto*, isso testemunha apenas a impotência e a falsidade das mensagens que ela transmite. A indústria cultural pretende ser o guia dos perplexos, e apresentando-lhes de maneira enganadora os conflitos que eles devem confundir com os seus, de modo que resolve

⁹² DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. p. 62 – 63.

⁹³ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 126.

os conflitos só na aparência, pois em suas próprias vidas não lhe seria possível resolvê-los.⁹⁴

Outra estratégia adotada pela indústria cultural dentro desse contexto é apresentar em seus produtos questões mais importantes com qual o consumidor estaria de alguma forma familiarizado, como violência urbana, problemas sociais, preconceitos às minorias ou questões de cunho político, etc. O que Adorno destaca é a superficialidade com que tais assuntos são tratados, como se “caíssem do céu e não fossem decorrências da patologia específica da fase monopolista do capitalismo tardio”⁹⁵. Essa estratégia visa estimular e difundir nos consumidores um aparente conhecimento de tal modo que estes teriam a sensação de estar informados e conseqüentemente sensibilizados para questões importantes da contemporaneidade. O que o consumidor compraria na verdade seria um produto que ao mesmo tempo incita à conformidade ao *status quo* e instiga uma disposição para o consumo das mercadorias (culturais ou não) veiculadas pelo merchandising. Essa reprodução da realidade também explora elementos que buscam levar a uma atitude de conformismo e resignação frente às agruras e dificuldades da sociedade (que ao lado da lucratividade são os dois principais objetivos da indústria cultural), repetidas vezes apresentado como inevitáveis nos telejornais, em personagens que se metem em problemas e depois se safam ou no trabalhador que supera com determinação e bom humor as dificuldades do dia-a-dia.

Uma especificidade da reprodução da realidade nos media audiovisuais, seria que os produtos da indústria cultural são mais facilmente e eficazmente adaptados para ajustar-se e refletir uma realidade social que é reduplicada tão perfeitamente (em muitos programas televisivos mostrada como se fosse a realidade sem reservas ou restrições) que não haveria necessidade de uma justificação clara ou defesa quase independente, uma vez que o próprio consumo dessas mercadorias culturais levaria os espectadores a se identificar de alguma forma com as normas dominantes (permanecendo assim na situação em que se encontram). Uma vez que reproduz o *status quo* social, as produções da indústria cultural não somente o reafirmam como também proporciona meios para uma maior integração do indivíduo ao fornecer ícones populares fabricados, permitindo que as massas experimentem, ainda que precariamente, uma individualidade que se lhes seria negada na sociedade industrial moderna.

⁹⁴ ADORNO, Theodor. *Resumen sobre la industria cultural*. p. 300 – 301.

⁹⁵ DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. p. 118.

O modo com que a indústria cultural busca difundir padrões de consumo e comportamento comuns à ordem capitalista e conquistar uma adesão a tais valores como se fossem inescapáveis é expor continuamente personalidades fabricadas e associá-las com o sucesso tanto na vida pessoal como na esfera profissional. O que os filmes e novelas mostram como sendo a busca pela felicidade se revela como a busca pelo trivial, pelo consumo sem fim e pelo sucesso financeiro e profissional. Por meio de estereótipos produzidos e compulsoriamente expostos nas mercadorias culturais (heróis, milionários, símbolos sexuais, astros do cinema ou estrelas da música), a indústria cultural estipula imagens e ideais com as quais os indivíduos se identificam mesmo estando por vezes cientes que não podem ocupar estas posições de destaque. A chave de compreensão estaria na conduta desses personagens que são mostrados na réplica da realidade como se fossem modelos a serem seguidos para se alcançar o sucesso nos moldes capitalistas, ou no mínimo fantasiar uma participação nesse universo de sucesso, tornando a indústria cultural “efetivamente em uma instituição de aperfeiçoamento moral”⁹⁶. Conforme Adorno diz em *As estrelas dessem à terra*:

As novelas e os programas de auditório e, sobretudo, os filmes são caracterizados por heróis, pessoas capazes de resolver seus problemas, seja de forma positiva ou negativa, e que funcionam como substitutas do espectador. Identificando-se com o herói, ele acredita participar no poder que lhe é negado.⁹⁷

Tal mecanismo de utilizar individualidades fabricadas enquanto reproduz elementos da cotidianidade possibilita à indústria cultural, ao mesmo tempo em que fomenta essa identificação com heróis, astros e personagens produzidos dentro de padrões que atendam aos seus interesses, taxar com os mais diversos estereótipos preconceituosos figuras que no geral escapam ou não seguem sua lógica, como artistas e intelectuais, reproduzindo a ideia de que a melhor forma de alcançar o sucesso nos moldes capitalistas não é pela sua confrontação, mas pela adesão e adequação ao seu sistema. A indústria cultural traça valores que são vendidos em paralelismo com o cotidiano por ela reproduzido no interior de seus produtos, revestidos de forma espetacularizada nos estereótipos (jovens bem-sucedidos, esportistas, astros da música e do cinema) e nos bens de consumo que supõem uma participação a esse universo de sucesso (cigarros, bebidas, carros, etc.), que ao serem repetidos constantemente, difunde e estimula a incorporação

⁹⁶ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 126.

⁹⁷ ADORNO, Theodor. *As estrelas dessem à terra*. p. 71.

desses valores e a reprodução de formas comportamentais. Junto ao mundo que a indústria cultural reproduz aos seus consumidores, são apresentados elementos mercadológicos, comumente gravitando em torno das estrelas midiáticas, seja nos personagens que elas representam (modelos de comportamento e conduta frente as mais diversas situações que o indivíduo se depara) seja em seu âmbito particular (a vida dos artistas também é tornada objeto de culto e desejo por parte dos consumidores)⁹⁸.

Para melhor esclarecer essa espetacularização das situações mundanas que o espectador vivencia, expostos na indústria cultural de certa forma como superior, recorreremos brevemente ao pensamento de Guy Debord⁹⁹, para quem “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada pelas imagens”¹⁰⁰. Na obra *A Sociedade do Espetáculo*, Debord trata tanto do modo como seria constituída a vida das pessoas na sociedade do consumo, bem como sobre os produtos espetaculares confeccionados pela cultura de massa e seus mecanismos de operação. Ao abordar a superficialidade da vida representada imagetivamente e destituída de pensamento crítico, o autor expõe como o espetáculo se impõe nas várias esferas da vida dos indivíduos, tornando a representação da realidade na realidade em si:

As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação.¹⁰¹

⁹⁸ Acerca do papel da publicidade, por se tratar de um tema de extrema complexidade dentro do âmbito da indústria cultural e que se estende por todo estudo sobre o capitalismo moderno, não iremos desdobrá-lo aqui por entendermos que ultrapassaria os limites desse trabalho. Contudo, cabe mencionar o destaque que Adorno confere à publicidade, apontada em *Dialética do Esclarecimento* como o “elixir da vida” da indústria cultural. No contexto do capitalismo tardio, a cultura mercantilizada se encontra intrinsecamente ligada à publicidade, que sob o domínio dos interesses econômicos da indústria cultural mantém e garante o funcionamento desta última bem como mobiliza o consumismo. A propaganda se revela uma das principais ferramentas da indústria cultural, especialmente na sua configuração atual, pois torna o dispensável em indispensável além de ser um guia do que deve ou não ser consumido. “A publicidade hoje é um princípio negativo, um dispositivo de bloqueio: tudo aquilo que não traga seu sinete é economicamente suspeito”. (Cf. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 134).

⁹⁹ Sobre a relação entre os pensamentos de Theodor Adorno e Guy Debord, Maria Rita Kehl aponta que a passagem do conceito de indústria cultural para o de sociedade do espetáculo não significa necessariamente uma mudança de paradigma; mas sim uma consequência da própria expansão da indústria da cultura e entretenimento. As análises de Debord sobre a espetacularização da sociedade, realizada cerca de vinte anos após as críticas de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural, tratariam da expansão da indústria cultural com o auxílio e desenvolvimento das mídias eletrônicas, especialmente a televisão. “Da indústria cultural à sociedade do espetáculo, o que houve foi um extraordinário aperfeiçoamento técnico dos meios de se traduzir a vida em imagem, até que fosse possível abarcar toda a extensão da vida social. De certa forma, os principais elementos que nos permitem compreender a sociedade do espetáculo de Debord estão presentes no texto de Adorno” (Cf. KEHL, Maria. *O espetáculo como meio de subjetivação*. p. 1).

¹⁰⁰ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. p. 14.

¹⁰¹ *Ibidem*. p. 13

O que a indústria cultural promete ao espectador é transformar o mundo acinzentado e monótono que ele vivencia em algo superior mediante sua percepção como espetáculo, seja transportando para narrativas fílmicas ou televisivas as pequenas histórias do cotidiano mostradas sob o enfoque de superação e resignação dos heróis, ou no mundo das estrelas midiáticas, cujo culto e exposição de seu estilo de vida, até em seus momentos mais íntimos e triviais, a tornam exaltada e desejada. Em qualquer caso, os consumidores são saturados com produtos que expõem modelos de superação e sucesso, transmitindo sistematicamente a ideia de que as melhores oportunidades na sociedade são conferidas àqueles que melhor se adaptam ao sistema social vigente.

A argumentação de Debord nos auxilia compreender como, embora as convenções, desigualdades ou conflitos que configuram e permeiam a vida em sociedade sejam reproduzidos nas telas do cinema ou da televisão conforme os interesses que regem a indústria cultural, a proximidade criada entre o público e “pseudorealidade” poderia, no limite, levar o indivíduo a acolher em seu mundo, seus próprios valores e suas atitudes aquilo que é exposto para ele de forma subliminar nos símbolos midiáticos assistidos rotineiramente.

O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é o real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente.¹⁰²

Em virtude do aparato técnico que é utilizado para sua produção e transmissão, bem como o formato desses produtos, aquilo que é realçado na duplicata da realidade pode variar conforme os interesses mercadológicos ou ideológicos da indústria cultural. “Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimento –, o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade”¹⁰³.

As interações sociais, tensões, e angústias que o indivíduo vivencia diariamente são mostradas sob o viés de personagens de um enredo ficcional ou de astros produzidos, e o cotidiano se torna algo substancialmente diferente quando replicado nas telas. Do mesmo modo, essa “pseudorealidade” tecnicamente construída apresenta aos

¹⁰² *Idem.* p. 15

¹⁰³ *Idem.* p. 14.

indivíduos as categorias com as quais eles passariam a observar e interpretar o mundo ao seu redor. Nesse ponto entendemos que o pensamento de Debord se aproxima da argumentação adorniana e acrescenta elementos para esclarecer como as diversas facetas do mundo social, que são cuidadosamente escolhidas e reproduzidas pela indústria cultural como reflexo da realidade em sua inteireza, conferem então as diretrizes com as quais os espectadores passariam a decifrar ou interpretar tanto os detalhes singulares da vida cotidiana como as questões sociais de maior relevância. Conforme lemos em Guy Debord:

O conjunto dos conhecimentos que continua a se desenvolver atualmente como *pensamento do espetáculo* deve justificar uma sociedade sem justificativas e constituir-se em ciência geral da falsa consciência. Esse pensamento está inteiramente condicionado pelo fato de não poder, nem querer, pensar sua própria base material no sistema espetacular.¹⁰⁴

De modo geral, as mercadorias fabricadas pela indústria cultural são destituídas de um conteúdo crítico e redimensionadas à condição de um produto capaz de proporcionar diversão descompromissada, facilitando que os consumidores sejam impelidos a realizar um mínimo de esforço intelectual acerca do conteúdo destes produtos, ou no limite, dispensá-lo enquanto consume-os, incorporando assim os valores e padrões de consumo e comportamento veiculados pela indústria cultural. Os filmes e as novelas constroem uma “pseudorealidade” que é deliberadamente apresentada de um modo que os espectadores podem se identificar facilmente com ela. Utilizando temas pessoais e relacionamentos cotidianos, as relações humanas mais íntimas são exploradas ao extremo enquanto contextos sócio-políticos são deixados em segundo plano, pois nessa “prisão ao ar-livre em que o mundo se converteu”, nas mercadorias culturais audiovisuais “a questão já não é o que depende de que, pois, tudo é o mesmo”¹⁰⁵. Nas palavras de Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*:

A cultura converteu-se totalmente numa mercadoria, difundida como uma informação, sem penetrar nos indivíduos dela informados. O pensamento perde o fôlego e limita-se à apreensão do factual isolado. Rejeitam-se as relações conceituais porque são um esforço incomodo e inútil.¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Idem.* p. 127

¹⁰⁵ ADORNO, Theodor. *Crítica de la cultura y sociedad.* p. 25.

¹⁰⁶ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento.* p. 162.

O uso que a indústria cultural faz do desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação em massa para aperfeiçoar seus produtos (e seus operadores) se relaciona diretamente com a busca pela maximização dos lucros bem como a tentativa de adaptação dos consumidores ao capitalismo tardio, mediante estímulos ao consumo e o conformismo. A nosso ver, a reduplicação do cotidiano na indústria cultural se mostra um dos principais artifícios por ela utilizados para alcançar seus objetivos exatamente por estar em consonância com essa relação. A hipótese que buscaremos demonstrar nos capítulos que se seguem, sempre conforme as perspectivas adornianas, é que a reduplicação do cotidiano é um dos expedientes utilizados pela indústria cultural que melhor expressa a utilização que ela faz da tecnologia para fomentar comportamentos e pensamentos voltados ao consumo e fins ideológicos, pois sua eficácia depende em larga medida dos recursos audiovisuais utilizados. Deste modo analisaremos como Adorno vê o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação em massa, e como isto possibilita que a indústria cultural reproduza o cotidiano mais perfeitamente e como ela vem a ser consumida acriticamente pelas pessoas. Em seguida buscaremos apresentar o papel que essa reduplicação do cotidiano possui na veiculação de valores e comportamentos voltados tanto para o consumo como uma resignação frente ao *status quo*.

CAPÍTULO II

REDUPLICAÇÃO DO COTIDIANO E TÉCNICA: A PERFEIÇÃO ARTIFICIAL NA DUPLICATA DA REALIDADE

No início do século XX o capitalismo passa a se caracterizar por uma concentração econômica e um desenvolvimento tecnológico cada vez maior. O conseqüente avanço técnico dos meios que integravam a indústria cultural possuiu papel fundamental na nova ordem que vinha se estabelecendo, na medida em que ela objetivava alimentar um maior consumo de bens necessários e promover o consumo de bens tomados como dispensáveis. A difusão das formas simbólicas mediante meios eletrônicos passou a ser o modo comum, e em certos aspectos, primário na transmissão cultural¹⁰⁷.

A produção de bens culturais passa a priorizar a perfeição possibilitada pelas modernas técnicas que vinham surgindo e “o aspecto *estético* da mercadoria assume uma dimensão importantíssima, pois é ela que, em última instancia decidirá se os objetos produzidos pela indústria cultural satisfarão as condições para fazer com que o valor se realize (e com ele a mais valia)”¹⁰⁸. As análises de Adorno a respeito da indústria cultural no que se refere aos aprimoramentos tecnológicos dos veículos de comunicação por ela utilizada, possui um duplo aspecto: internamente, ao abordar como a produção nessa dimensão estética, voltada para interesses mais especificamente econômicos no meio capitalista, predomina o recurso à tecnologia na confecção de mercadorias culturais sonoras e visuais ; e por outro externamente, expandindo sua crítica na medida em que examina a apropriação dos meios de comunicação em massa pelos interesses dominantes e o uso ideológico destas tecnologias.

O presente capítulo trata, portanto, do uso dos meios técnicos de captação de imagem e som no âmbito da indústria cultural, e mais precisamente como seu desenvolvimento possibilita a representação da realidade em qualidades até então desconhecidas. Iniciaremos com algumas palavras sobre a concepção adorniana de técnica, e em seguida elucidaremos as posições de Walter Benjamin e Adorno sobre desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação em massa e seus impactos nas produções artísticas e na sociedade. Com isso, acreditamos estabelecer o pano de fundo

¹⁰⁷ Cf. HOBSBAWM, Eric. *A era dos impérios: 1875 – 1914*. p. 57 – 85.

¹⁰⁸ DUARTE, Rodrigo. *Mundo ‘globalizado’ e estetização da vida*. p. 32 – 33.

para tratarmos da importância da tecnologia na reduplicação do cotidiano segundo a abordagem de Theodor Adorno.

2.1. ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A TÉCNICA NA CONCEPÇÃO DE ADORNO

Adorno define técnica como a denominação estética para o domínio do material¹⁰⁹, mas também observa que fora do âmbito estético a utilização da técnica é regida por critérios e interesses comerciais, relacionando-se com a padronização tanto do produto como do seu modo produção¹¹⁰. Poder-se-ia distinguir a princípio dois níveis na definição da técnica para Adorno¹¹¹, “primeiro, enquanto qualquer coisa determinada intra-esteticamente e segundo, enquanto desenvolvimento exterior às obras de arte”¹¹². Essa diferenciação é importante pois, embora o termo seja utilizado na indústria cultural, denota algo diferente da técnica artística. A técnica na indústria cultural não é determinada por critérios estéticos, mas comerciais, sendo algo mais próximo do entendimento de técnica comum à sociedade industrial, definida como forma de reprodução massiva, mecanizada e padronizada visando a lucratividade:

O conceito de técnica na indústria cultural é o mesmo que o da obra de arte apenas no que diz respeito ao nome. Este diz respeito à organização da coisa, à sua lógica interna. Em contraste, a técnica na indústria cultural, que é uma técnica de difusão e de reprodução mecânica, é exterior ao seu objeto.¹¹³

Contudo, Adorno aponta que no âmbito estético a técnica não é algo totalmente apartado do avanço das forças produtivas na sociedade, pois “todos os

¹⁰⁹ ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. p. 240.

¹¹⁰ As análises de Adorno sobre a técnica aparecem em vários textos, mas dada a complexidade e especificidade que o termo possui dentro de sua obra e como uma análise pormenorizada da concepção adorniana de técnica não caberia no espaço de nossa dissertação, não iremos desenvolver aqui um estudo mais profundo sobre esse conceito. Privilegiamos, no que tange nossa pesquisa, às ocorrências relacionadas pelo filósofo em alguma medida com os meios de comunicação de massa e com a produção de mercadorias culturais, limitando nossas análises ao que se refere à crítica da indústria cultural, relacionando o termo com os elementos que se combinam diversamente nas obras pesquisadas.

¹¹¹ No texto “Transparências do filme”, Adorno distingue dois tipos de técnica que podem ser exemplificados pela música; a técnica enquanto algo intra-estético seria no sentido de teoria musical propriamente dita, organização adequada da obra musical; já a técnica como algo extra-estético é exemplificada pelos meios eletrônicos de registro, reprodução e difusão sonora. (Cf. ADORNO, Theodor. *Carteles de cine*. p. 310 – 311).

¹¹² CARONE, Iray. *A face histórica de “On popular music”*. p. 172.

¹¹³ ADORNO, Theodor. *Resumen de la industria cultural*. p. 298.

progressos nos âmbitos culturais são progressos do domínio material, da técnica. Em troca, o conteúdo de verdade do espírito não lhe é indiferente”¹¹⁴. Isso equivaleria dizer que o modo como o conteúdo de uma produção artística é expressado passa pelo estágio em que as forças produtivas culturais se encontram em determinado contexto sócio-histórico. No livro *Mimesis e Racionalidade*, Rodrigo Duarte assevera que esta definição de técnica utilizada por Adorno relacionada à Estética remete à designação grega para arte enquanto atividade artesanal: *techné*, e acrescenta como o termo aponta para outro elemento importante do pensamento adorniano, que é justamente essa percepção de que a produção artística não é indiferente ao desenvolvimento técnico. Conforme nos explica Duarte, o modo como Adorno entende técnica além de manifestar como “o desenvolvimento artístico possui uma história próxima do desdobramento das forças produtivas na realidade”, revelaria outro importante aspecto de sua concepção de Estética ao apontar também que esta aproximação “prolonga de fato a concepção do fazer artístico como domínio da natureza”¹¹⁵.

Os elementos a partir dos quais uma obra de arte é construída são tanto sociais como históricos (sempre levando em conta o “*métier*” artístico), de modo que o estágio do desenvolvimento das técnicas artísticas acompanharia em certa medida o progresso das forças produtivas na sociedade. Entretanto, isso não significa, primeiramente, que exista uma relação imediata e necessária entre ambas as forças produtivas, mas, além disso, que a produção artística deva ficar limitada ou se fundamentar somente em procedimentos técnicos¹¹⁶. Adorno entende que “perante o conteúdo, o aspecto técnico é apenas um entre outros” presentes na produção artística, não devendo ser o centro em torno do qual toda ela deve gravitar, pois “não há nenhuma obra de arte que seja apenas a totalidade dos seus momentos técnicos”¹¹⁷. “Os progressos do domínio do material na arte”, afirma o filósofo, “não são o mesmo que o progresso da arte”¹¹⁸. Destarte, ao afirmar que “as forças produtivas técnicas nada são por si mesmas”, Adorno estaria também advertindo justamente para o abuso técnico que se poderia incorrer no fazer artístico, que comporta outros elementos, a começar pelo conteúdo mesmo da obra de arte, aquilo que ela busca expressar. O uso excessivo de recursos técnicos e sua centralização na produção artística são denunciados por Adorno precisamente por ser uma

¹¹⁴ ADORNO, Theodor. *Progresso*. p. 562.

¹¹⁵ DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade*. p. 139.

¹¹⁶ *Ibidem*. p. 140.

¹¹⁷ ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. p. 240.

¹¹⁸ ADORNO, Theodor. *Progresso*. p. 562.

lógica externa à esfera estética, mas comum na sociedade contemporânea, cada vez mais tecnicista¹¹⁹.

Em nenhuma circunstância também se deve feiticizar na arte o conceito de força produtiva técnica. De outro modo, a arte torna-se reflexo daquela tecnocracia que é uma forma mascarada de dominação sob a aparência de racionalidade.¹²⁰

Fora do âmbito estético, com o processo de racionalização das condições de vida na sociedade moderna, a tecnologia torna-se o denominador comum em inúmeras esferas da vida e como resultado é alimentada a crença de que todos os problemas (mesmo os sociais) serão resolvidos mediante o progresso das forças técnicas e produtivas. A afirmação de Adorno, agora em outra obra escrita em parceria com Horkheimer, *Lições de Sociologia*, de que aquilo que “a cultura da técnica de nossos dias tem de caótico e monstruoso não deriva da ideia de técnica como tal”, aponta para a relação de domínio social, político e econômico ao qual ela seria submetida¹²¹. Em um contexto histórico em que a tecnologia se faz gradativamente mais presente na vida das pessoas, em que o progresso e a regressão se cruzam, onde imagens, formas e sons são produzidos e distribuídos com o propósito principal de inflar as vendas numa sociedade de consumo de massa, a relação da tecnologia com “as necessidades dos homens é profundamente incongruente”¹²². A estrutura e características que a técnica adquire na modernidade a colocariam a serviço de interesses poderosos, e à medida que ela passa a obedecer a uma regularidade cega e irracional, as possibilidades positivas contidas no seu desenvolvimento desapareceriam diante do uso ideológico dela e do consumo indiferente da novidade tecnológica, e deste modo “o mal não deriva da racionalização de nosso mundo, mas da irracionalidade com que atua dita racionalização”¹²³.

Em *Minima Moralia* (1951), no aforismo “Jantar de gala”, a seguinte passagem é bastante elucidativa acerca desse assunto:

Pode-se aprender como se entrelaçam hoje o progresso e a regressão no conceito de possibilidades técnicas. Os procedimentos de reprodução mecânica desenvolveram-se de modo independente daquilo que se trata de reproduzir e indiferente a ele. São tidos como progressivos, e tudo que deles não participa é reacionário e provinciano. (...) O anseio fascinado por consumir o procedimento mais recente em cada momento

¹¹⁹ ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. p. 245.

¹²⁰ *Ibidem*. p. 245

¹²¹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Lecciones de Sociologia*. p.101.

¹²² *Ibidem*. p. 101.

¹²³ *Idem*. p. 100 – 101.

não somente traz indiferença pelo transmitido como contribui para o lixo estacionário e a idiotice calculada.¹²⁴

As análises de Adorno revelam como no capitalismo tardio o entrelaçamento entre tecnologia e poder se constitui no domínio tanto técnico como econômico. “O absurdo econômico em que a técnica está presa, não ao progresso técnico como tal, faz pesar de sua ameaça faz sobre a cultura, e agora, sobre a sobrevivência física da humanidade”¹²⁵. A sociedade enquanto uma trama de relações de poder é revelada nessa conexão do domínio e uso da técnica pelos poderosos, e isso corresponderia dizer que deter o controle ou supremacia da tecnologia seria reflexo, em última instância, da posse do poder tanto econômico quanto político ou mesmo ideológico. “O terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade”, insiste o filósofo, “é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade”¹²⁶.

Esses breves apontamentos sobre a concepção da técnica segundo Adorno são importantes para a compreensão das posições do filósofo sobre os desenvolvimentos tecnológicos na produção estética e sua utilização a favor de interesses comerciais e ideológicos, algo que buscaremos expor a partir de sua polêmica com Walter Benjamin sobre o progresso dos meios de comunicação em massa e suas consequências no âmbito estético. O desenvolvimento técnico dos *mass media* foi um ponto de dissenso entre as posições que Theodor Adorno e Walter Benjamin adotaram sobre o emprego de recursos tecnológicos na confecção de obras de arte na modernidade e uma questão do conhecido debate entre esses filósofos é a relação entre a arte e sua atuação mais imediata no meio social, por um lado, e as modernas conquistas tecnológicas e a sua utilização, por outro.

Embora os textos que fazem parte do debate com Benjamin dissertem sobre música popular, a crítica de Adorno sobre a indústria cultural possui uma base mais ampla, utilizando como exemplos em outros textos para demonstrar seus argumentos, além do rádio, diversos produtos derivados do desenvolvimento técnico como filmes, desenhos animados, ou programas televisivos. De fato, a crítica adorniana ao uso regressivo que é feito dos avanços técnicos dos meios massivos em geral, e do cinema em particular, se revela mais enfática em textos posteriores à época do debate com Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica. Todavia, as posições de Adorno sobre a relação da tecnologia dos meios de comunicação em massa com os produtos da indústria cultural e

¹²⁴ ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. p. 114.

¹²⁵ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Lecciones de Sociologia*. p. 101.

¹²⁶ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 100.

especialmente o uso que é feito destes últimos tem grande relação com esse debate travado a respeito das análises de Benjamin presentes no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ressoando por diversas obras de Adorno. Uma breve análise da posição de Benjamin sobre esse tema, especialmente o cinema, e como Adorno adota posição contrária no que tange ao uso da técnica na arte de massa, analisados sobretudo em textos que não pertenceriam diretamente ao debate entre eles, nos permitirá desenvolver melhor as posições adornianas sobre o uso da tecnologia pela indústria cultural e de modo mais específico como isso repercute na reduplicação do cotidiano.

2.2. WALTER BENJAMIN E A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA NA ARTE E NA CULTURA DE MASSA

Em linhas gerais, a tese de Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1936), seria de que a reprodutibilidade técnica, que possibilita a produção de uma obra a partir dos modernos métodos de captação, armazenamento e reprodução de imagens, demarca a divisão da história da obra de arte em dois períodos distintos: um determinado pela reprodutibilidade técnica; outro demarcado pelo conceito de aura, cuja crise é abordada do ponto de vista do desenvolvimento das tecnologias de reprodução¹²⁷.

Benjamin define aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”, ou em outras palavras, a obra de arte possuiria um espaço e tempo próprios, tornando-a em si mesma uma obra única e impossível de ser repetida¹²⁸. Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica que surge com as novas tecnologias, rompe com essa unicidade da obra artística, pois “com a aparição dos meios técnicos que permitem reproduzir e mercantilizar em grande escala as formas simbólicas, a ideia de uma obra ou forma simbólica ‘original’ ou ‘genuína’ adquire um novo significado”, e com isso a aura seria destruída, a contemplação estética se massifica e a reflexão introspectiva que a criação artística requer se perde¹²⁹.

¹²⁷ GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. p. 232.

¹²⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. p. 170.

¹²⁹ THOMPSON, Jonh. *Ideologia y cultura moderna: teoria crítica social em la era de la comunicación de masas*. p. 245.

Benjamin entende o declínio da aura como parte de um processo histórico que abala profundamente a relação do espectador com o elemento singular, único e distante da obra de arte, resultando numa rearticulação das referências da percepção daquele, isto é, distância e proximidade. Para o filósofo, por um lado a reprodutibilidade técnica representa um corte com a tradição, e por outro “a aproximação violenta das coisas” possibilitada pelos novos *mass media*, colocam à disposição dos espectadores condições de entrar em contato com “outra forma de aprendizado do mundo, orientando não pela contemplação, mas pela aproximação mimética da realidade”¹³⁰. Segundo o filósofo:

O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido.¹³¹

Benjamin observa que ao longo da história as manifestações estéticas estariam inscritas dentro de uma polaridade entre “valor de culto”, que expressaria um fundamento teológico, e “valor de exposição”, que remete ao contato que maiores parcelas da população teriam às obras de arte. O acesso as produções artísticas, desde suas primeiras manifestações, estariam de alguma forma ligado a rituais mágico-religiosos, que estabelecem a unicidade e autenticidade da obra, determinando tanto sua produção como a recepção da mesma, sendo sua exposição algo secundário. Na medida em que esse valor de culto diminui, a arte se torna mais autônoma e secular e ao se emancipar desse caráter teológico, o seu valor de exposição aumenta, surgindo as condições para sua admiração e produção baseados em critérios majoritariamente estéticos.

O caráter de autenticidade da obra de arte é também fonte de sua legitimação social em várias estruturas (especialmente eclesiásticas e aristocráticas), mas com a reprodução massiva das obras a relação com a tradição se perde, uma vez que aquela existência única e irreproduzível dá lugar à produção em série que retira a obra do âmbito da tradição e abala sua autoridade advinda de sua singularidade. Para o filósofo, a mudança decisiva na história da arte coincide com o processo de sua autonomização

¹³⁰ GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. p. 290.

¹³¹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. 168 – 169.

dentro da sociedade, pois se ao longo da história a práxis da obra de arte repousava sobre o ritual religioso, com o fim dessa relação na era da reprodutibilidade técnica, e com o critério de autenticidade não mais se aplicando a produção artística, a função da arte se altera e sua práxis passa a se revelar na política¹³². Segundo Benjamin:

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. (...) No momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.¹³³

Essa ligação entre a reprodutibilidade técnica e a perda da aura da obra de arte, permite a Benjamin apontar que com ela surgem possibilidades para uma utilização crítica dos novos meios de comunicação massiva, cuja explicação é desenvolvida pelo filósofo tomando como base o cinema, que por ser uma “síntese das tecnologias revolucionárias, era a arte nova mais politicamente progressista porque era a menos ‘aurática’”, e com seu aparato técnico conduz o espectador a uma nova forma de atitude distanciada e a uma posição de avaliador crítico da obra que está assistindo¹³⁴. O cinema é abordado a partir de uma mudança da percepção humana, agora em correlação com o choque imagético causado pelas técnicas de montagem cinematográficas. O caráter distinto do filme é que ele tem como princípio próprio de produção artística a reprodutibilidade técnica e aqui estaria uma ruptura com as artes visuais tradicionais, como a pintura e a escultura, que possuem uma unicidade espaço-temporal (aquela obra, naquele tempo e local específicos) que as impossibilitaria de serem replicadas em sua originalidade.

Benjamin compreendia o cinema como uma nova forma de arte surgida da modificação do nível técnico utilizado na sociedade, possuindo a capacidade de produzir novos efeitos na plateia devido às constantes mudanças de lugares e cenários mostrados no filme, provocando espécies de “choques” no espectador. Para ser bem captado, o filme demandaria do seu público um intenso esforço de atenção e uma vez que o olhar do espectador não consegue se fixar, pois as imagens são substituídas continuamente, toda associação de ideias no seu espírito é interrompida e “nisso se baseia o efeito de choque

¹³² DUARTE, Rodrigo. *A discussão sobre a reprodutibilidade da obra de arte e o “novo Laocoonte”, de Arnheim*. p. 207.

¹³³ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. p. 171 – 172.

¹³⁴ BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialectica negativa*. p. 296.

provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda”¹³⁵. A liquidação da aura ocorre, nesse caso, na medida em que ao mesmo tempo em que as técnicas de montagem cinematográficas atingem o espectador na forma desses “efeitos de choques”, se encurtaria a distância contemplativa entre o público e a obra¹³⁶. As novas condições de produção artística e principalmente uma nova relação entre o público e as obras de arte, que Benjamin encontra no contexto de aperfeiçoamento técnico subjacente ao desenvolvimento do cinema, implicariam ainda em um desenvolvimento da força produtiva artística juntamente com “uma práxis correspondente de recepção progressista” por parte de um público que passa a adotar uma “posição de avaliador crítico”¹³⁷. Conforme Benjamin:

Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo. Não é assim no cinema. O decisivo, aqui, é que no cinema, mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva maciça do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação. Ao mesmo tempo em que essas reações se manifestam, elas se controlam mutuamente.¹³⁸

Isso possibilita a Benjamin, ao problematizar o papel das modernas técnicas de reprodução que transformaram o fazer artístico, também compreender se além de possuir elementos que poderiam ser reorientados de um modo emancipatório, elas poderiam ser postas a serviço da ilusão das massas, como falsa aparência desvinculada da verdade, como ocorreu no fascismo¹³⁹. Entendendo que “a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas”, Benjamin não deixa escapar em suas análises como as métodos de reprodução e registro se tornam instrumento de dominação nas mãos dos regimes fascistas, que os emprega operando o que o filósofo entende ser

¹³⁵ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. p. 192.

¹³⁶ DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. p. 26 – 27.

¹³⁷ STEINERT, Heinz. *Industria cultural: conflicto en torno a los médios de producción de la clase culta*. p. 34 – 35.

¹³⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. p. 188.

¹³⁹ Utilizaremos doravante o termo fascismo para designar o regime fascista em sua configuração original italiana e especialmente sua forma alemã do nacional-socialismo, acompanhando a proposta de Eric Hobsbawn que compreende que apenas estes dois governos “podem ser verdadeiramente chamados de fascista”. Hobsbawn pontua que a utilização do termo “fascismo”, apesar de relevante uma vez que os regimes da Itália e da Alemanha influenciaram e inspiraram outras forças antiliberais e de extrema direita que surgiram na primeira metade do século XX, é insuficiente para aglutinar todas as formas de governos reacionários da época, pois somente nestes dois países o regime “existia mobilizando as massas de baixo para cima”, utilizando sobretudo de retórica, simbolismo exacerbado e o emprego ideológico dos meios de comunicação em massa, combinando “valores conservadores, técnicas de democracia de massa e a inovadora ideologia do barbarismo irracionalista, centrada na essência do nacionalismo”. (Cf. HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: O breve século XX: 1914-1991*. p. 116 – 122).

uma “estetização da política”, isto é, nas imagens em que aparecem “os grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos”, fazer as massas verem uma imagem monumental de si mesmas¹⁴⁰.

A esse respeito, Luciano Gatti esclarece que a câmara foi reconhecida tanto pelo fascismo como pelo cinema soviético como o primeiro instrumento técnico eficaz na captação e produção imagética dos movimentos de massa, mas a apropriação que o fascismo fez das tecnologias de reprodução e comunicação¹⁴¹, produziram imagens que buscavam deliberadamente controlar as massas e desmobilizá-las politicamente, mediante a “monumentalização e naturalização sob a figura de um líder”¹⁴². Gatti nos lembra que para Benjamin não passou despercebido o modo como o fascismo utiliza o avanço técnico para subverter a produção artística conforme seus propósitos de dominação das massas, conduzindo seu comportamento como um “espetáculo ilusionista”. Valendo-se fortemente desses novos meios massivos de comunicação para atingir um maior número possível de pessoas, e além disso transmitir de forma grandiosa a imagem dessas massas em suas produções, “a arte fascista conseguiu assim o efeito inédito de efetuar uma *práxis* artística monumental a partir de uma teoria estética decadente com o intuito de criar uma arte de massa que fosse exclusivamente arte de propaganda”¹⁴³.

O modo como as massas são absorvidas nas produções fascistas consistiria na utilização dos recursos tecnológicos para veicular a ideia de que a arte ali produzida é dirigida às massas e feita por elas, e conforme a sua reprodução técnica penetra as várias esferas da vida social alimentaria a ilusão de que seriam as próprias massas que estariam no comando da situação vigente, e não uma elite dominante. Percebe-se deste modo como essa utilização fascista dos meios massivos de comunicação, em especial o cinema (e igualmente importante o rádio), possui um caráter regressivo que se aproxima do que ocorre com as produções culturais no âmbito capitalista, na medida em que ambos buscam

¹⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. p. 194.

¹⁴¹ Uma das primeiras iniciativas de Hitler ao assumir o poder foi a criação do Ministério do Reich para o Esclarecimento Popular e Propaganda sob o comando de Joshep Goebbels, com elevados poderes que se estendiam sobre várias instituições, desde os órgãos de comunicação social até a produção artística e cultural, sendo o cinema um dos setores de maior investimento técnico e financeiro do regime. (Cf. PEREIRA, Wagner. *Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo*. p. 110 – 111).

¹⁴² GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. p. 269.

¹⁴³ *Ibidem* p. 271 – 272.

“limitar o caráter funcional – não ilusionista – da arte de modo que se evite qualquer efeito transformador sobre a situação de classe das massas”¹⁴⁴.

Contudo, Benjamin afirma que nessa invasão da produção estética pelos modernos processos de reprodução surgem as possibilidades de criações artísticas progressistas, e de uma arte de massa engajada politicamente que, auxiliada pelos avanços tecnológicos, constituiria uma resposta à apropriação fascista nas diversas esferas culturais. Para o filósofo, se “o fascismo acaba por introduzir uma estetização na vida política”, a resposta à altura consistiria em uma “politização da arte”¹⁴⁵. O cinema, quando expressando suas potencialidades de emancipação, poderia ser então uma ferramenta pedagógica capaz de desfazer a falsa aparência produzida por ele mesmo quando utilizado pelo fascismo e o capitalismo monopolista para a dominação ou manipulação das massas.

Ainda conforme Luciano Gatti, essa argumentação de Benjamin tornaria patente que a importância dos avanços cinematográficos seria também revelar as possibilidades presentes no desenvolvimento tecnológico, pois os modernos métodos de reprodução fariam a fruição dos espectadores coincidir com pensamentos e posturas mais críticas. A importância do cinema não seria apresentar ao proletariado uma sociedade sem classes nem ser a arte que a representa, mas apontar as possibilidades progressistas e de melhoria da condição humana presentes no progresso técnico na sociedade. Segundo Gatti:

A transformação da arte pela técnica mais recente poderia criar condições para a recepção organizada e esclarecedora de um público capaz de tomar partido em um processo de transformação social. (...) O cinema não representa a arte de uma sociedade sem classes sociais, mas uma fissura no desenvolvimento histórico da arte, por meio da qual tendências visualmente ocultas torna-se visíveis.¹⁴⁶

Em Benjamin, “a avaliação do cinema pelo potencial emancipador da técnica é uma possibilidade aberta por seu posicionamento no tempo presente”, sendo que tal momento da história da arte se mostra como uma história de possibilidades a serem retomadas¹⁴⁷. O cinema possuiria uma tendência de superação das deficiências da ordem social e sua transfiguração da ordem vigente, e foi a partir dessa perspectiva que o filósofo analisou o uso regressivo da técnica pelo fascismo e com isso a transformação do cinema

¹⁴⁴ *Idem.* p. 272.

¹⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.* p. 196.

¹⁴⁶ GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno.* p. 238.

¹⁴⁷ *Ibidem.* p. 267 – 268.

em instrumento de manipulação. A crise de pressupostos sociais, como a legitimação da sociedade burguesa e a ideologia do indivíduo livre, também levaria ao declínio da aura, e esta não vem a ser obstáculo à construção de uma aura artificial por parte do fascismo, ou seja, uma falsa aparência, graças às técnicas de reprodução. “O declínio da aura tradicional se tornar instrumento de dominação pela técnica não são fenômenos contraditórios, mas interdependentes”¹⁴⁸.

Antes de passarmos para as posições de Adorno sobre a tese benjaminiana, cabe destacar ainda que o caráter que o cinema tem de reproduzir a realidade empírica de modo tecnicamente eficiente não escapou das análises de Benjamin, motivo a mais para termos incluído as posições do filósofo em nossa pesquisa, cabendo destacar que seu exame é norteado pela posição progressista que adota frente o progresso das técnicas cinematográficas. “Para ele, as possibilidades expressivas do cinema são aquelas adequadas a uma percepção diferenciada da própria realidade, a qual entrou em cena com o advento do meio tecnológico”¹⁴⁹. Com o papel continuamente mais crescente dos dispositivos técnicos na sociedade, uma das funções das produções cinematográficas seria justamente exercitar o homem moderno nas novas percepções e reações que aquelas demandariam. O sentido histórico do cinema se realiza ao “fazer do gigantesco aparelho técnico”, que se torna continuamente mais presente no cotidiano das pessoas, “objeto das inervações humanas”¹⁵⁰.

Compreendendo haver uma ligação entre momento histórico e a percepção sensível humana (o *medium* no qual ela ocorre), Benjamin entendia que a sociedade moderna se tornara essencialmente dinâmica inclusive em termos perceptivos e o cinema, devido uma aparelhagem que possui propriedades que permitem captar e registrar a realidade de modo mais preciso e profundo que a visão humana, seria o meio de expressão mais próprio e adequado a essa sociedade¹⁵¹. Benjamin aponta ainda certa superioridade

¹⁴⁸ *Idem.* p. 268.

¹⁴⁹ DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. p. 24 – 25.

¹⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica*. p. 174.

¹⁵¹ A historicidade da percepção seria um tema de grande importância para os membros do Instituto de Pesquisa Social, como se pode notar no texto de Max Horkheimer, *Teoria tradicional e Teoria crítica*: “Os homens não são apenas um resultado da história em sua indumentária e apresentação, em sua figura e seu modo de sentir, mas também a maneira como veem e ouvem é inseparável do processo de vida social tal como este se desenvolveu através dos séculos. Os fatos que os sentidos nos fornecem são pré-formados de modo duplo: pelo caráter histórico do objeto percebido e pelo caráter histórico do órgão perceptivo. Nem um nem outro são meramente naturais, mas enformados pela atividade humana”. (Cf. HORKHEIMER, Max. *Teoria tradicional e teoria crítica*. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. p. 39; Cf. DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. p. 24 – 25).

do cinema frente a outras manifestações artísticas no que se refere à representação da realidade empírica, uma vez que as produções cinematográficas ofereceriam um “inventário incomparavelmente mais preciso da realidade”, graças a seus recursos técnicos áudios-visuais que dariam outra dimensão e percepção da realidade, que a pintura ou o teatro não conseguiriam¹⁵².

O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.¹⁵³

O cinema trazia consigo uma série de inovações, como por exemplo no que se refere ao desempenho artístico, em que as cenas podiam ser repetidas inúmeras vezes até os atores alcançarem uma atuação satisfatória uma vez que se apresentavam para um aparato de filmagem e não para um público, ou as possibilidades de corte e montagem das cenas que acresciam inúmeras alternativas na narração das histórias, além dos recursos tecnológicos de que a produção fílmica dispunha que permitiam uma representação da realidade em pormenores até então desconhecidos. Benjamin destaca que as modernas técnicas de filmagem enriqueceriam o mundo ao alcance da observação, pois graças a recursos como a ampliação do plano, o que apareceria confuso no mundo que cerca o espectador se torna claro e novas estruturas da realidade são reveladas, enquanto a câmara lenta por sua vez realça e destaca o que já é conhecido além de trazer à tona outros elementos do cotidiano¹⁵⁴.

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegurar-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio o cinema, que fez explodir esse

¹⁵² BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. p. 188.

¹⁵³ *Ibidem*. p. 188.

¹⁵⁴ *Idem*. p. 189.

universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância.¹⁵⁵

Por fim, cabe acrescentar ainda que, se de um lado, Benjamin presenciou o uso nefasto e ideológico das técnicas de comunicação e reprodução por parte dos regimes fascistas, por outro também estava consciente que fora dos regimes totalitários, a produção cinematográfica de seu tempo pertencia majoritariamente ao grande capital e às grandes indústrias do cinema. O capital cinematográfico seguiria uma lógica adotada de modo geral pelo capitalismo e o fascismo, que seria explorar veladamente as aspirações das massas por novas condições sociais em favor de uma minoria proprietária e dominante¹⁵⁶. Contudo, a posição crítica de Benjamin permite, sempre levando em conta esses fatores, desdobrar teoricamente o impacto que o meio tecnológico representa tanto na produção como na recepção dos objetos estéticos, pois na percepção do filósofo o progresso tecnológico traria um saldo positivo às artes na medida em que, além de atingir um público medido em centenas de milhões, torna possíveis a confecção e reprodução dessas novas artes oriundas da câmara móvel e reprodução sonora.

2.3. O USO DA TECNOLOGIA NA ARTE E NA CULTURA DE MASSA SEGUNDO DE THEODOR ADORNO

Discordando da tese de Benjamin¹⁵⁷, Adorno elabora os ensaios *Sobre o jazz* (1936) e *O fetichismo na música e a regressão da audição*¹⁵⁸ (1938), como resposta ao

¹⁵⁵ *Idem.* p. 189.

¹⁵⁶ *Idem.* p. 186.

¹⁵⁷ Em carta a Benjamin, datada de 18 de março de 1936, Adorno tece várias críticas ao ensaio *A obra de arte na sua era da reprodutibilidade técnica*. (Cf. ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Correspondência: 1928 – 1940*. p. 206 – 214). Em outra carta, de 28 de maio de 1936, Adorno fala sobre suas impressões do filme *Sonhos de uma noite de verão* (filme de Max Reinhardt de 1936, baseado na peça de Shakespeare) e como esta fornece prova e contrário à teoria de Benjamin: “Com certeza uma prova bem dialética: pois a ambição do filme de chegar ao aurático leva inevitavelmente à destruição da aura. Análogo, digamos, ao Manet cinematográfico em *Anna Karenina*. É preciso ter nervos de aço para suportar esse tipo de liquidação”. (Cf. ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Correspondência: 1928 – 1940*. p. 219). Como observa Rodrigo Duarte, a polêmica entre os dois filósofos não seria total dissenso teórico no sentido tradicional, pois Adorno inicia a carta de 18 de março qualificando o texto de Benjamin como “extraordinário trabalho”, além de reconhecer que se aproxima do seu trabalho sobre o jazz, declarando que são convergentes em pontos decisivos. (Cf. DUARTE, Rodrigo. *A discussão sobre a reprodutibilidade da obra de arte e o “novo Laocoonte”, de Arnheim*. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER-PINTO, Sabrina; CORNELSEN, Elcio. *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. p. 211.)

¹⁵⁸ “Este ensaio era uma espécie de réplica ao trabalho de Walter Benjamin sobre *A obra de arte na sua reprodutibilidade técnica*, que havíamos publicado pouco antes em nossa revista. Sublinhei a problemática da produção da indústria cultural e dos modos de comportamento próprios dela, enquanto que

texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Partindo de uma análise da música destinadas às massas, sobretudo o jazz, Adorno expõe nestes textos várias críticas sobre a cultura de massa (que são desdobradas em diversos textos posteriores), no qual destacamos a análise sobre como a utilização dos modernos recursos técnicos é uma das principais características não só da música voltada para as massas, mas das mercadorias produzidas pela indústria cultural em geral, e como a reprodutibilidade técnica não atenderia a uma difusão de ideias de emancipação, mas sim ao processo crescente de reificação na sociedade moderna, pois nos dizeres de Adorno “os elementos tecnológicos constituintes da função podem ser entendidos como um símbolo dos elementos sociais; a forma é a dominação pela função, e não por uma lei formal autônoma”¹⁵⁹.

Adorno rejeita a hipótese de que a arte de massa que surge através do desenvolvimento tecnológico possa ser reorientada numa direção esclarecedora e de emancipação. Uma das críticas de Adorno a Benjamin seria que a teoria da reprodução técnica deste último não teria analisado de modo mais rigoroso um uso regressivo e manipulatório da técnica, tal como desenvolvido pelo fascismo que se apropria eficazmente do desenvolvimento tecnológico com o intuito de dominação ideológica das massas¹⁶⁰:

O defeito da grandiosa teoria da reprodução de Benjamin é que as suas categorias bipolares não permitem distinguir entre a concepção de uma arte desideologizada até ao seu estrato fundamental e o abuso da racionalidade estética para a exploração e a dominação das massas.¹⁶¹

Para Adorno o uso massivo de recursos tecnológicos nas produções culturais não é algo próprio de verdadeiras expressões artísticas, mas sim uma propriedade comum a muitos produtos da indústria cultural, que possui como característica uma recusa em explorar ao limite as possibilidades que as novas tecnologias poderiam ter para as

Benjamin intentava “salvar” (como eu pensava) essa esfera problemática”. (Cf. ADORNO, Theodor. *Experiencias científicas en América*. In: *Entradas. Modelos críticos 2*. p. 628.)

¹⁵⁹ ADORNO, Theodor. *On jazz*. p. 471 – 472.

¹⁶⁰ Rodrigo Duarte entende como pouco justificado e talvez até precipitado “o posicionamento adorniano segundo o qual Benjamin, na sua conclusão a favor da obra de arte tecnológica teria se identificado com seus próprios carrascos”. (Cf. DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade*. p. 132). No mesmo sentido, Luciano Gatti argumenta que, ao contrário do que afirmou Adorno em seu comentário, a teoria da reprodutibilidade de Benjamin possui elementos que, apontando para tendências inscritas no desenvolvimento tecnológico - tanto emancipatórias quanto regressivas -, permitem a Benjamin um estudo do modo como os modernos avanços técnicos são transformados pelos regimes fascistas em instrumentos de controle das massas. “Esse é o sentido do fenômeno por ele chamado de “estetização da política”, o qual seria um desdobramento das potencialidades inscritas na técnica cinematográfica (...). É o que se pode ver, em toda sua extensão, nos filmes de Leni Riefenstahl”. (Cf. GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. p. 268 – 269).

¹⁶¹ ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. p. 71 – 72.

linguagens artísticas para não se expor ao risco do fracasso, aproveitando-se dos avanços técnicos principalmente para desenvolver novas condições de fixar e reproduzir seus produtos. O filósofo adverte que “a indústria cultural tem o seu respaldo ideológico no fato de que ela evita cuidadosamente a coerência plena de suas técnicas em seus produtos”¹⁶². A reprodutibilidade técnica é utilizada pela indústria cultural como meio de tentar garantir que apenas o que é vendável se estabeleça no mercado, o que tem por consequência rechaçar os efeitos progressistas que um desdobramento mais pioneiro das possibilidades que as novas tecnologias poderiam ter para as linguagens artísticas e que poderiam acarretar em novas ideias, conceitos e potencialidades emancipatórias, sendo antes convertida em ferramenta de manutenção da situação social em favor das classes dominantes. “No lugar de um desenvolvimento autônomo e soberano da arte e da cultura, a produção artística e cultural fica submetida às exigências da reprodução da sociedade vigente”¹⁶³.

Adorno entendia que as expressões artísticas “sempre estiveram relacionadas com o real processo vital da sociedade dos quais se distinguem”, devendo possuir a tarefa de apresentar às massas uma “outra sociedade” que lhes era negada pelas condições sociais predominantes¹⁶⁴. Contudo, o filósofo compreendia que na era da reprodutibilidade técnica a arte de massa adquire uma nova função, diametralmente oposta àquela, isto é, conciliar a massa do público com o *status quo*. “Que a arte tenha a ver com o protesto do inconsciente, degradado pela civilização”, assevera o filósofo, “não pode servir como desculpa para o abuso do inconsciente em favor de um rebaixamento civilizatório ainda mais grave”¹⁶⁵. Rodrigo Duarte esclarece da seguinte forma como aquilo que no âmbito da indústria cultural recebe contornos de confirmação da situação presente na sociedade, vai de encontro ao papel que a arte possui de confrontar a realidade com outras possibilidades libertadoras:

O “servir à verdade” das obras de arte se manifesta em sua promessa de felicidade, que mesmo não constituindo em si mesma a reconciliação propriamente dita, permite uma ‘reprodução ampliada do espírito’, isto é, um aprimoramento intelectual que se choca frontalmente com a menoridade eterna proposta – quando não imposta – pela indústria

¹⁶² ADORNO, Theodor. *Resumen sobre la industria cultural*. p. 298.

¹⁶³ MAISO, Jordi. *Continuar la crítica de la industria cultural*. p. 323.

¹⁶⁴ ADORNO, Theodor. *Crítica de la cultura y sociedad*. p. 13.

¹⁶⁵ ADORNO, Theodor. *Prólogo a la televisión*. p. 452.

cultural. Através da arte apreende-se a possibilidade de um ideal não-coercitivo.¹⁶⁶

A relação entre as produções artísticas e o desenvolvimento dos mecanismos de registro e reprodução, em um contexto histórico no qual a cultura de massa é marcada pelo seu entrelaçamento ou com o fascismo ou com grandes empresas de entretenimento, tende a se manifestar em uso manipulatório e regressivo visando interesses ideológicos e mercadológicos, ao invés de esclarecedor e emancipatório. “O que decide se uma determinada técnica pode ser considerada “racional” e constitui um progresso, é o sentido original, sua posição no conjunto social e no conjunto da obra de arte concreta e individual”¹⁶⁷. Por essa razão, Adorno vê com desconfiança a possibilidade de um rompimento naquele momento histórico, dos laços entre o cinema e os mecanismos de dominação social, tanto capitalista quanto fascista¹⁶⁸. Como consequência, levando em consideração a compreensão do filósofo de que o uso da técnica deve ser compreendido histórica e socialmente, situando-o no contexto histórico na qual seu desenvolvimento está inserido, pode-se entender como “a difusão da tecnologia servia à indústria cultural na América como ajudava a intensificar o controle dos governos autoritários na Europa”¹⁶⁹.

De fato, o modo como o fascismo utilizou o rádio, jornais e revistas, o cinema e até mesmo a televisão, expressa como os meios de comunicação em massa podem ser utilizados numa forma regressiva quando colocados num sentido puramente ideológico para a organização das massas. Martin Jay chama a atenção, no tocante a esse ponto, que a crítica de Adorno à indústria cultural não seria meramente aos avanços tecnológicos, mas em especial aos desenvolvimentos e interesses econômicos que subjazem esse processo. Segundo Jay, as análises de Adorno sobre as tecnologias que vinham surgindo costumavam assinalar como esses meios poderiam ser utilizados em favor das classes dominantes e, portanto, a forma correta de caracterizar o pensamento do filósofo a esse respeito passaria pela compreensão de como “os interesses econômicos do capitalismo são promovidos mediante a substituição da ‘técnica’ produtiva individual pela tecnologia reprodutora”¹⁷⁰.

¹⁶⁶ DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. p. 56.

¹⁶⁷ ADORNO, Theodor. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. p. 103.

¹⁶⁸ Cf. ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Correspondência: 1928-1940*. p. 206 – 214; Cf. BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialectica negativa*. p. 293 – 301. Cf. GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. p. 197.

¹⁶⁹ JAY, Martin. *The dialectical imagination*. p. 217.

¹⁷⁰ JAY, Martin. *As ideias de Adorno*. p. 113.

A crítica de Adorno à indústria cultural não deve ser confundida como idêntica à do *mass media*¹⁷¹, uma vez que “o princípio da forma-mercadoria cultural também se estende para além dos meios de comunicação”, podendo ser encontrado em outras esferas culturais da sociedade, como a arquitetura ou a literatura¹⁷². O filósofo reitera que “em uma sociedade em que o desenvolvimento e a estagnação das forças surgem do mesmo princípio, todo o progresso técnico significa ao mesmo tempo uma regressão”¹⁷³. Sua análise aponta o uso que é feito destes avanços em relação às massas numa tentativa de direcioná-las aos interesses de manutenção do capitalismo, mas não num sentido progressista, tal como Benjamin esperava ser possível, pois na produção de bens culturais voltados para o consumo em massa também seriam produzidos modos sociais de visão de mundo, que revelariam mecanismos e estratégias que poderiam ser usadas para dominação e controle.

Conforme Adorno expõe no texto *Resumo sobre a indústria cultural*:

A expressão *mass media*, que normalmente é utilizada para designar a indústria cultural, parece inofensiva. Mas o fundamental não são nem as massas nem as técnicas de comunicação, mas o espírito que lhes é insuflado, a saber, a voz do seu senhor. A indústria cultural abusa da consideração com relação às massas para duplicar, consolidar e reforçar a mentalidade destas, que se pressupõe como dada e imutável. Fica excluído tudo o que poderia modificar essa mentalidade.¹⁷⁴

A crítica de Adorno à cultura de massas possuía em alguma medida uma análise correlata do autoritarismo, na medida em que ambos se valem das modernas tecnologias de reprodução e comunicação de massa para atingir seus objetivos¹⁷⁵. O fascismo se apresenta como o exemplo pleno de utilização da técnica para criar novas formas de controle e alienação ideológica das massas, expressando também uma modernização da ideologia, pois o regime se apropriou de uma já existente cultura de

¹⁷¹ Jordi Maiso adverte que “a confusão da crítica da indústria cultural como uma simples crítica dos meios de comunicação, do filme, do jazz, tem reduzido o problema a algumas de suas manifestações prototípicas”. (Cf. MAISO, Jordi. *Continuar la crítica de la industria cultural*. In: *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3 (2011). p. 324).

¹⁷² STEINERT, Heinz. *Culture Industry*. p. 9 – 10.

¹⁷³ ADORNO, Theodor. *El ataque de Veblen a la cultura*. p. 74 – 75.

¹⁷⁴ ADORNO, Theodor. *Resumen sobre la industria cultural*. p. 295 – 296.

¹⁷⁵ Vários foram os projetos escritos pelos membros do Instituto de Pesquisa Social acerca do fenômeno fascista, especialmente após o exílio nos Estados Unidos, como “A personalidade autoritária” e o capítulo “Elementos do anti-semitismo”, no livro *Dialética do esclarecimento*. Muitos destes textos eram trabalhos em conjunto com instituições de pesquisa dos Estados Unidos e abordavam um potencial autoritário norte-americano. (Cf. DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. p. 77 – 99; JAY, Martin. *The dialectical imagination*. p. 143 – 172). Para Fredric Jameson, a correlação, a princípio incompatível entre indústria cultural e fascismo, seria o ponto original nas abordagens de Adorno e Horkheimer, sendo ambos os fenômenos variações de um mesmo paradigma. (Cf. JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio*. p. 184).

massas e utilizou de forma regressiva e eficiente os recém-desenvolvidos meios de comunicação “como reconstituição de uma falsa aparência”, desconexa da verdade tendo em vista a dominação ideológico da população que governava¹⁷⁶.

O poder de dominação ideológico aumentou consideravelmente no fascismo através do uso da mídia impressa, do rádio e cinema como veículo de propaganda e difusão de suas doutrinas, enquanto no âmbito da cultura de massas norte-americana, a indústria cultural coloca em relevo, também pelos filmes e músicas (num contexto menos político e mais comercial), os mecanismos e estratégias com que o mercado produz bens de consumo culturais no qual as cosmovisões sociais teriam um papel importante em produzir formas de adesão ao consumo. Segundo Adorno o fascismo torna as avançadas técnicas desenvolvidas no âmbito das comunicações em massa em instrumentos de mobilização e dominação das massas, se valendo de expedientes parecidos com aqueles utilizados na indústria do entretenimento¹⁷⁷.

Quanto maior o desenvolvimento tecnológico dos *mass media*, maiores as possibilidades, no âmbito da indústria cultural, da confecção de produtos voltados para estimular o consumo, enquanto no fascismo aumentariam as possibilidades de um maior apelo em termos de mobilização das massas conforme os interesses sociais e políticos dos dominantes. Essa aproximação entre o fascismo e a indústria cultural torna patente uma proximidade de seus interesses no que tange o esvaziamento do potencial emancipatório e crítico das produções culturais, evitando assim que se vislumbre ou manifeste qualquer efeito transformador na situação social das massas¹⁷⁸. “Os horrores que ameaçam a nosso mundo não são obra das massas, mas sim de todo aquele e de todos aqueles que se servem delas, depois que elas são criadas”¹⁷⁹.

¹⁷⁶ GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. p. 190.

¹⁷⁷ Adorno chega inclusive a apontar semelhanças entre os consumidores da indústria cultural e os simpatizantes ou adeptos declarados do fascismo, no que se refere à participação de ambos em movimentos direcionados de massas: “Assim como a dona de casa, que apreciou os sofrimentos e boas ações de sua heroína favorita durante quinze minutos de transmissão sente-se impelida a comprar o sabão vendido pelo patrocinador, assim também age o ouvinte da propaganda fascista: após obter prazer com ela, aceitam a ideologia representada pelo locutor como forma de gratidão pelo show. “Show” é de fato a palavra certa”. (Cf. ADORNO, Theodor. *Antissemitismo e propaganda fascista*. In: *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. p. 144). Perspectiva semelhante é apontada por Guy Debord ao identificar no fascismo um dos fatores para a formação do espetáculo moderno: “O fascismo é o *arcaísmo tecnicamente aprimorado*”. (Cf. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. p. 75)

¹⁷⁸ Martin Jay esclarece que, posteriormente, o desdobramento das posições de Adorno em relação ao cinema o levaria a adotar uma postura mais positiva sobre determinadas manifestações cinematográficas, assim como o abandono “do seu postulado da existência de uma identidade tácita entre a cultura popular americana e sua contraparte fascista”. (Cf. JAY, Martin. *As ideias de Adorno*. p. 116).

¹⁷⁹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Lecciones de Sociologia*. p. 88.

A característica proeminente na comunicação em massa não é somente o número de indivíduos que tem acesso a ela e que recebem seus produtos, mas o fato de que, em princípio, estes estão disponíveis em diversos formatos a uma enorme pluralidade de pessoas, podendo ser utilizada conforme os mais distintos interesses. Dentro do contexto de “ação de condições sociais determinadas” poder-se-ia perceber as implicações do uso dos meios técnicos massivos no processo de massificação dos homens, como no contexto do fascismo ao alimentar a identificação dos seguidores com o líder e seu autoritarismo, ou no âmbito de indústria cultural pela identificação com símbolos sociais propagados por esta¹⁸⁰. Adorno aponta que, embora pareça correta a afirmação de que “os modernos meios de comunicação em massa – cinema, rádio, televisão, etc. – oferecem a quem disponha deles a possibilidade segura de chegar ao domínio das massas, através de manobras técnicas”¹⁸¹, o verdadeiro perigo social não seria representado pelos *media* em si mesmos¹⁸². O conformismo que eles veiculariam “não faz mais que reproduzir ou ampliar a disposição preexistente a submissão ideológica, que encontra seu objeto na ideologia colocada pelos meios de comunicação em massa a suas vítimas, conscientes ou inconscientes”¹⁸³.

2.4. A REPRODUÇÃO DO COTIDIANO E A PERFEIÇÃO TÉCNICA NA PRODUÇÃO DA PSEUDOREALIDADE DA INDÚSTRIA CULTURAL

O desenvolvimento dos meios de comunicação em massa, que por um lado transmite através do rádio, do cinema (inicialmente mudo e posteriormente sonoro) e da televisão produções sonoras e visuais, atingindo uma massa numerosa de pessoas e, por outro, o desenvolvimento das tecnologias de registro, que passam a captar imagens e sons cada vez com maior qualidade, possuem papel importantíssimo (muitas vezes central) no próprio desenvolvimento da indústria cultural bem como na difusão de seus produtos. O

¹⁸⁰ *Ibidem.* p. 87 – 89.

¹⁸¹ *Idem.* p. 89.

¹⁸² Verlaine Freitas, em seu artigo *O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno*, mostra como a relação de Adorno com os meios massivos de comunicação não é tão tranquila como a passagem citada parece demonstrar. Segundo Freitas, o posicionamento de Adorno acerca dos meios tecnológicos e de seus produtos estéticos não receberam uma “abordagem suficientemente dialética”, em comparação às reflexões “altamente sutis e dialeticamente perspicazes” que o filósofo dedicou sobre representações artísticas como música ou poesia. (Cf. FREITAS, Verlaine. *O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno.* p. 50).

¹⁸³ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Lecciones de Sociologia.* p. 89.

avanço técnico presente na sociedade industrial também é intrínseco ao aprimoramento da própria indústria cultural e “com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra”, ela progressivamente gera e prioriza uma maior riqueza nos detalhes das mercadorias culturais¹⁸⁴. Como vimos no primeiro capítulo, alguns destes produtos possuem a particularidade de possuir em seu conteúdo uma reduplicação do mundo empírico, ou de seus elementos específicos conforme o público que se deseja atingir, e tal duplicata da realidade é possível graças a esse aperfeiçoamento tecnológico que permite um registro mais realista dos elementos da cotidianidade e sua reprodução em uma qualidade e fidelidade até então desconhecidos.

A indústria cultural realizaria um abuso direto do aparecer estético mediante investimentos maciços no detalhe tecnicamente aperfeiçoado presente em seus produtos. Utilizando técnicas inteligentes de enquadramento e luz, harmonizando-os com efeitos sonoros, as mercadorias culturais audiovisuais reproduziriam a realidade realçando diversos aspectos do cotidiano vivido pelas pessoas. O que inicialmente Adorno destaca nessa prática é como a indústria cultural se vale do desenvolvimento técnico para vender em diversos de seus produtos um mundo fabricado, que é apresentado por ela como estando em outro patamar precisamente pelos detalhes técnicos que são empregados na sua confecção tornarem o que é ali mostrado tão ou mais real do que a própria realidade.

O aperfeiçoamento na produção e difusão de conteúdos audiovisuais permite uma flexibilização no processo de tornar em espetáculo midiático o cotidiano, pois o ajuste sistêmico dos detalhes imagéticos e sonoros na mercadoria cultural passa a ser realizado conforme as especificidades do meio de comunicação em que é transmitido, como por exemplo, a diferença de duração entre um filme e um programa televisivo. Mas tanto o cinema como a televisão estão inseridos em um modo igualmente sistemático de homogeneidade de captação e reprodução destes detalhes, que devem operar de modo eficiente para transmitir a ideia de que o realismo que eles visam produzir faça com que o público tenha a impressão cada vez maior de estar diante de objetos do mundo sensível¹⁸⁵. A indústria cultural busca na realidade empírica e em seus elementos mais comuns o núcleo que será reduplicado em suas produções audiovisuais, que são reproduzidos para parecer que eles próprios seriam a consequência de uma espécie de cadeia causal que partiria justamente do mundo.

¹⁸⁴ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 103 – 104.

¹⁸⁵ Cf. DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural 2.0*. p. 111 – 114.

Adorno denuncia que a “ilusão da vida duplicada” consistira em conferir uma espécie de brilho técnico ao cotidiano cinzento que as pessoas vivem¹⁸⁶. Em outras palavras, trata-se de uma transposição para outro plano daquilo que se vive, mas com um brilho técnico, ou seja, um esquema televisivo ou cinematográfico espetacular, iluminação primorosa, corte preciso da sequência das imagens, sonorização realística e outros fatores técnicos que são mobilizados para agir de forma a intermediar os planos da vida e da mercadoria cultural. O cerne de muitas mercadorias culturais audiovisuais é a própria cotidianidade, e a mediação pela técnica faz com que aquilo que é mostrado pelas imagens em certa medida não seja tomado como muito diferente do que as pessoas vivem na realidade. “Enquanto a indústria de cultura se apresenta como uma fuga ou descanso dos rigores da existência contemporânea, qualquer diferença entre ela e o mundo como ele é constituído, atualmente, é, de fato, meramente superficial”¹⁸⁷.

Sendo a crítica de Adorno direcionada não às novas tecnologias, mas ao uso que é feito delas, o aspecto central que na primeira metade do século XX os filmes (juntamente com o rádio) passam a ter dentro do sistema da indústria cultural explica em grande medida a contundência que o cinema recebe em suas análises, devido sobretudo ao fato de ali se situarem as grandes inovações técnicas desse âmbito até aquele período, sua grande capacidade de reprodutibilidade, seu impacto social e o seu próprio material constitutivo: as imagens em movimento¹⁸⁸. As produções fílmicas atendem perfeitamente ao objetivo da indústria da cultura de gerar mercadorias de consumo rápido para os momentos de ócio, e também possuem em muitos casos conteúdos que reproduzam a cotidianidade dos espectadores e deste modo, sua novidade não consistia apenas na tecnologia e no seu modo de produção, mas também e graças ao uso destes, uma nova maneira de refletir a realidade empírica. O desenvolvimento do cinema comercial tem como uma de suas principais preocupações a presunção do realismo, que já era buscada desde seus primórdios quando ainda era uma das atrações dos primitivos parques e feiras, no qual “as projeções cinematográficas ofereciam ao espectador a ilusão de um pequeno fragmento da realidade apresentada magicamente diante de seus olhos”¹⁸⁹.

¹⁸⁶ ADORNO, Theodor. *Prólogo a la televisión*. p. 445.

¹⁸⁷ WILSON, Ross. *Theodor Adorno*. p. 33.

¹⁸⁸ Segundo Martin Jay, um dos motivos pelos quais Adorno possui desconfianças quanto ao filme decorre do “fato de que, para ele, o olho é mais estritamente adaptado ao mundo do racionalismo burguês que o ouvido, dotado de resíduos “arcaicos” que evitam sua total absorção no mundo administrado”. (Cf. JAY, Martin. *As ideias de Adorno*. p. 114; Cf. ADORNO, Theodor. *Prólogo a la televisión*. p. 449.).

¹⁸⁹ AYLLÓN, María. *Cine e industria cultural. Alexander Kluge*. p. 248.

A representação da realidade torna-se ainda mais central no filme à medida que ele evolui de um divertido entretenimento de feiras para uma indústria produtora de espetáculos midiáticos. A incorporação do som e posteriormente de cores nas produções fílmicas são os principais avanços técnicos da época clássica dos grandes estúdios hollywoodianos, e com o aumento de investimento de capital para o aperfeiçoamento dos detalhes que a técnica é capaz de produzir e destacar, a indústria cinematográfica amplia sua capacidade de realçar notadamente o caráter imagético e sonoro de seus produtos. Tais avanços são empregados visando acentuar no público aquela sensação de reprodução fidedigna da realidade e devido à utilização de técnicas como perspectiva múltipla, alternância de focos e truques de edição, os filmes deixariam o público mais familiarizado com uma apreensão da realidade mediante percepções simultâneas de seus diferentes aspectos mostrados na tela. “Com isto seria reforçado um tipo de consumo dos produtos cinematográficos com base, principalmente, na busca de reações empáticas do setor público e da aceitação puramente sentimental e acrítica”¹⁹⁰. Nas palavras de Adorno:

A harmonização da palavra, da imagem e da música logra um êxito ainda mais perfeito do que no Tristão, porque os elementos sensíveis – que registram sem protestos, todos eles, a superfície da realidade social – são em princípio produzidos pelo mesmo processo técnico e exprimem sua unidade como seu verdadeiro conteúdo. Esse processo de elaboração integra todos os elementos da produção, desde a concepção do romance (que já tinha um olho voltado para o cinema) até o último efeito sonoro. Ele é o triunfo do capital investido.¹⁹¹

O registro sonoro permite uma total sonorização do material cinematográfico, e a utilização desse recurso técnico torna maior a capacidade do filme de reproduzir em sua inteireza o mundo empírico, aproximando-se mais e “com cada vez mais perfeição, do real absoluto, na sua banalidade, na sua veracidade, na sua evidência nua, no seu aborrecimento e, ao mesmo tempo, na sua presunção, na sua pretensão de ser o real, o imediato, o insignificado”¹⁹². Adorno entendia que o advento do filme sonoro teria sido precisamente a tecnologia que possibilitou à indústria cultural potencializar a reduplicação da cotidianidade, não apenas reproduzindo mais fielmente suas

¹⁹⁰ *Ibidem.* p. 249.

¹⁹¹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento.* p. 102.

¹⁹² BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação.* p. 64

características mais comuns, mas apresentar este produto como um prolongamento da vida cotidiana, a ponto desta não mais se distinguir, tendencialmente, daquele¹⁹³.

No livro *O cinema e a música* (1944), escrito em coautoria com Hanns Eisler, Adorno apresenta uma argumentação mais detalhada no que se refere ao ajuste entre imagem e som no cinema, onde destaca que não haveria inicialmente um pleno ajuste das imagens às falas no filme. De fato, desde suas primeiras produções, inventores e produtores buscaram conciliar as imagens projetadas com um som sincronizado, contudo sem grandes sucessos até meados da década de 1920, de modo que durante as três primeiras décadas os filmes eram praticamente silenciosos, sendo acompanhados em muitos casos de música ao vivo, narrações e diálogos escritos mostrados entre as cenas¹⁹⁴. Até então diversos experimentos eram realizados, apresentando problemas de sincronização e amplificação. Sendo a reprodução de fotografias colocadas em quadros sucessivos que conferiam uma impressão de movimento das imagens cinematográficas, estas não estariam em total consonância com o “realismo” do som gravado e reproduzido no filme sonoro, o que poderia acarretar num estranhamento devido a uma disparidade entre as imagens bidimensionais e as falas (algo que ocorreria também na televisão em seus modelos mais rudimentares)¹⁹⁵.

¹⁹³ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 104. Em carta a Adorno de 09 de dezembro de 1938, Benjamin reconhece certa perda do ideal revolucionário que para ele o cinema possuía justamente pelo surgimento do filme sonoro: “Para mim se torna cada vez mais evidente que o lançamento do filme sonoro deve ser considerado uma ação da indústria cinematográfica destinada a romper a primazia revolucionária do filme mudo, que suscitava reações difíceis de controlar”. (Cf. ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Correspondência: 1928 – 1940*. p. 420 – 421). Adorno, no texto *TV, consciência e indústria cultural* (1963), ao traçar um paralelo entre os desenvolvimentos técnicos da televisão e do cinema, reitera como o filme mudo perdera suas qualidades, estética e social, com a introdução da técnica sonora: “No entanto, está claro que a televisão torna a situação pior, não a melhora, assim como a invenção da gravação do som diminuiu a qualidade estética e social do cinema”. (Cf. ADORNO, Theodor. *Prólogo a la televisión*. In: *Intervenciones. Nueve modelos críticos*. p. 449). Segundo Eric Rohmer, muitos cineastas também possuíam ressalvas quanto às recentes produções sonoras, embora abordassem a questão sob outro viés: “Chaplin, longe de se considerar o único e de propor soluções que valem apenas para si, (...) apresenta muito humildemente sua resposta à pergunta das perguntas, para qualquer um que tenha praticado – ou amado – o cinema de antes de 1930 e ainda pretendia praticá-lo: Como conciliar o espírito da *gag*, seu aspecto fantástico e sua poesia com o naturalismo requisitado pelo cinema atual? Pois não é que a expressão visual seja sobrepujada pela predominância do som. (...) O antagonismo não é entre som e imagem, mas entre um espaço-tempo reconstruído, dominado, se não falseado, e um mundo que se apresenta, ainda que não o seja, como um decalque exato da realidade, que, a princípio, “não é engraçada”. (Cf. ROHMER, Eric. *Sobre a condessa de Hong Kong*. In: BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. p. 108).

¹⁹⁴ Em 1926 a empresa Warner Brothers desenvolveu o sistema sonoro Vitaphone, que utilizava um processo de gravação da banda sonora em um disco e posteriormente era sincronizado na exibição do filme. Em 1927 a mesma empresa lançou o filme musical “*The Jazz Singer*”, que pela primeira vez na história cinematográfica continha alguns diálogos e cantorias sincronizados aliadas, abrindo caminho para o desenvolvimento de outros sistemas sonoros ampliando a produções sonorizadas. (Cf. RÓMAN, Gubern. *Historia del cine*. p. 206 – 207).

¹⁹⁵ DUARTE, Rodrigo. *Figuras de Chladni. Sobre o problema filosófico das relações entre som e imagem*. p. 60

Os autores destacam que desde as primeiras experiências no campo sonoro, tanto seu registro como sua reprodução eram mais realísticos, enquanto nas produções cinematográficas “a ilusão da imagem em movimento é produzida pela sequência de fotogramas”¹⁹⁶. Ter-se-ia nesse caso certas contradições entre o que é projetado na tela e os sons que são reproduzidos, pois os mecanismos sonoros possibilitavam que estes fossem mais realisticamente precisos que os visuais, e essa espécie de “disparidade técnica que existe entre a imagem e a palavra” resultante dessa dissonância aumentaria conforme a indústria cultural reproduzisse mais particularidades da realidade sensível¹⁹⁷. No texto, Adorno e Eisler apontam que quando a película era projetada na tela de cinema, a música incidental “se introduz como um antídoto da imagem” evitando que ocorresse esse estranhamento nos espectadores¹⁹⁸.

A imagem concreta, como fenômeno em si, carece de uma motivação para movimento; somente de uma maneira derivada, indireta, cabe entender que as imagens se movem, que a cópia petrificada da realidade parece confirmar de repente essa espontaneidade do que se havia visto privada desta fixação: que o que, por estar paralisado, é reconhecível, possui vida própria. Neste momento intervém a música, que de certo modo restitui a força da gravidade, a energia muscular e a sensação de corporeidade.¹⁹⁹

Além de exercer a função de mediadora entre as imagens fotográficas e os sons vocais no filme sonoro, atenuando a discrepância entre seus aspectos visual e acústico, as músicas de fundo seriam incluídas para criar um ambiente para a cena atraindo a atenção do público, introduzindo “um laço humano que sirva como um intermediário entre o desfile de imagens fotográficas e o espectador. Proporciona uma atmosfera sistematicamente realizada para eventos em que ela mesma se integra”²⁰⁰. Em certa medida a reduplicação da realidade dependeria então também da música que toca ao fundo da cena, pois ela à medida que “tenta insuflar nas imagens algo da vida que perderam ao ser fotografadas”, permite que a impressão de realismo se mantenha ao mitigar a disparidade entre os meios sonoros e imagéticos dos primeiros filmes falados²⁰¹. Conforme as necessidades de manter a impressão de realismo e minimizar a disparidade entre as imagens dos astros e suas “palavras faladas”, a música interviria como fundo

¹⁹⁶ DUARTE, Rodrigo. *A discussão sobre a reprodutibilidade da obra de arte e o novo Laocoonte*. p. 219.

¹⁹⁷ ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. *El cine y la musica*. p. 98.

¹⁹⁸ *Ibidem*. p. 97.

¹⁹⁹ *Idem*. p. 100.

²⁰⁰ *Idem*. p. 79.

²⁰¹ *Idem*. p. 79.

sonoro, por vezes de modo muito nítido e em outros completamente confuso, em diversas partes do filme, decompondo e rearticulando diferentes elementos sonoros para que eles se acomodem às imagens sequenciadas²⁰².

Este é o âmbito da música de cinema a partir do ponto de vista social. Não é apenas um elemento dessa irracionalidade geral manufaturada, da “distensão”, que visa, enganosamente, fazer esquecer a frieza da sociedade industrial avançada, utilizando os meios que esta mesma sociedade oferece. Torna o filme acessível a todos, da mesma forma que este põe à disposição do espectador através de primeiro plano.²⁰³

A implantação do filme sonoro abriria um enorme campo de novas possibilidades na utilização dessa tecnologia, trazendo mudanças consideráveis na expressão fílmica. O advento do som significou uma revolução na montagem cinematográfica, pois possibilitava uma grande diminuição de planos ao reduzir as abundantes imagens explicativas e metafóricas da linguagem visual necessárias ao filme mudo. Além da redução do número de planos utilizados nas películas, essa inovação trouxe outra consequência nas produções cinematográficas que foi o aumento da duração dos mesmos que passa a ser determinada por um elemento de duração concreta até então não utilizado e cujo impacto não somente na reprodução mais precisa da realidade, mas nas produções audiovisuais em geral, produz importantes implicações: o diálogo dos atores. As possibilidades narrativas que são encontradas pela introdução de conversações entre os personagens do filme leva roteiristas e diretores a priorizarem em suas produções as construções dos diálogos, muitas vezes tendo em vista os atores que interpretariam os papéis, de modo que a maioria dos primeiros filmes sonoros se preocupam, sobretudo, em proporcionar meios para fazer brilhar os astros e estrelas mais famosos, algo que se tornaria uma tendência quase obrigatória na indústria cultural.

A imagem tecnicamente acoplada aos efeitos sonoros, a dublagem, a música incidental e a sonorização geral que se seguem à montagem do filme conferem maior aparência de realidade ao que é mostrado, rearticulando o modo como a reduplicação do mundo era realizada no cinema, uma vez que abriu possibilidades de representar proporções da realidade que permaneciam fora do enquadramento. Para Adorno, o cinema já buscava uma reprodução rigorosa do mundo da percepção cotidiana, e quando a indústria da cultura alcançou a capacidade de reproduzir falas e sons ambientes em completa harmonia com as imagens projetadas na tela, a reprodução técnica passa a ser

²⁰² *Idem.* p. 101.

²⁰³ *Idem.* p. 79.

voltada majoritariamente para atingir aquele objetivo. Conforme as palavras do filósofo no aforismo “Intenção e imagem” do livro *Minima Moralia*:

O pseudorealismo da indústria cultural, o seu estilo, dispensa as encenações enganosas dos magnatas do cinema e dos seus lacaios. Sob as condições dominantes da produção, ele surge forçosamente do próprio princípio estilístico do naturalismo. (...) Na compacta armação da duplicação da realidade pela aparelhagem técnica do filme, até mesmo a verdade, converte-se em mentira.²⁰⁴

Se a curto prazo, a introdução da gravação do som diretamente nos filmes representou dificuldades iniciais na produção, seu sucesso posterior, tanto técnico como financeiro, resultou em importantes mudanças na configuração dos produtos culturais audiovisuais. A eficácia técnica que possibilita aos filmes sonoros reduplicar o mundo empírico com mais exatidão, se estabelece de tal modo como um paradigma da produção cinematográfica que acaba por integrar-se à própria lógica de produção da indústria cultural, tornando-se uma meta a ser alcançada por outros segmentos da indústria da cultura, especialmente os voltados para os *media* audiovisuais. Com o aperfeiçoamento da televisão, a indústria cultural encontraria nesse outro suporte midiático um avanço significativo na reduplicação dos fenômenos cotidianos em termos de flexibilização de transmissão, do tratamento da informação veiculada e do formato dos programas. Embora a transmissão televisiva não funcione isoladamente de outras modalidades da indústria cultural, à medida que se difunde e aperfeiçoa, ela passa a desempenhar um papel gradativamente mais central na conjuntura de transmissão simbólica dos meios técnicos à medida que ela se aperfeiçoa e se espalha com grande sucesso pelos lares.

Em *Dialética do Esclarecimento* Adorno já apontara no capítulo que trata da indústria cultural como “os próprios meios técnicos tendem cada vez mais a se uniformizar”, destacando que a então nascente tecnologia da televisão²⁰⁵, possuía possibilidades ilimitadas dentro do sistema da indústria da cultural, pois se configurava como uma síntese do rádio e do cinema sonoro, isto é, um produto que amalgamava imagens e sons, com a capacidade de adentrar os lares das pessoas, flagrando-as nos momentos de descanso e estando sempre à sua disposição, aumentando o

²⁰⁴ ADORNO. Theodor. *Minima Moralia*. p. 138.

²⁰⁵ Os primeiros modelos de aparelhos televisivos surgiram em meados da década de 1920, mas sua difusão massiva só ocorreu a partir da década de 1950. (Cf. CASHMORE, Ellis. ... e a televisão de fez. p. 24 – 26).

“empobrecimento dos materiais estéticos a tal ponto que a identidade disfarçada dos produtos da indústria cultural pode vir a triunfar abertamente”²⁰⁶.

O prognóstico adorniano de que “se a técnica pudesse impor sua vontade, os filmes já seriam fornecidos em cada apartamento segundo o modelo do rádio”, torna-se uma realidade ainda mais presente com a popularização da televisão, pois sua especificidade de ser um aparelho destinado ao uso doméstico faz com que o consumo de entretenimento no ócio não fique mais exclusivo ao espaço público da sala de cinema, mas também migre para o espaço privado da sala de estar. O próprio desenvolvimento da televisão, tanto no aspecto técnico como do formato e conteúdo de seus programas, a leva a se caracterizar como uma espécie de “cinema doméstico”²⁰⁷, na medida em que transporta para a casa do consumidor certos efeitos que antes este só encontrava nas salas de cinema²⁰⁸.

De fato, Adorno se mostrou atualizado acerca das tendências predominantes na indústria cultural, seja nos aspectos estéticos, técnicos, ou nos conteúdos propostos às demandas de mercado. Esta é uma das razões pelo qual o cinema passa a dividir espaço com a televisão em diversos textos que o filósofo retoma, nas décadas de 1950 e 1960, a análise sobre a indústria cultural, dentre eles “Prólogo sobre a televisão” (1953) e “A televisão como ideologia” (1954), publicados na obra *Intervenções: nove modelos críticos*, além de um debate radiofônico publicado sob o título de “Televisão e formação”

²⁰⁶ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 102.

²⁰⁷ Devido a migração de inúmeros escritores, diretores, produtores e atores que deixaram a indústria hollywoodiana e ingressaram nos programas televisivos, essas tornaram-se eficientes na produção de variados produtos de grande audiência. Com o surgimento e desenvolvimento de tecnologias como a TV por assinatura (cujo potencial comercial do uso de cabos e de satélites nas transmissões televisivas foi utilizado já nos primeiros anos da década de 1960 e plenamente percebido a partir da década de 1970) e mais recentemente o VOD (vídeo on demand), esse caráter de “cinema doméstico” que a televisão possui adquire maior força pela capacidade de oferecer centenas de canais televisivos em todo o mundo. Deve-se levar em conta também como na atualidade além da formação de gigantes conglomerados de comunicação, grandes corporações multinacionais de vários ramos, especialmente de hardware eletrônico, também passam a investir direta ou indiretamente na indústria do entretenimento, assumindo papel cada vez mais relevante nos produtos da indústria cultural, graças ao uso que fazem do universo das tecnologias da informação. Com o aparecimento de novas formas de tecnologia cujo desenvolvimento convergem num sistema digital de registro, geração e transmissão de som e imagens de altíssima qualidade, surge um novo cenário técnico que aumenta de forma considerável esse caráter de “cinema doméstico” no qual a informação e o conteúdo podem ser convertidos rapidamente, e com relativa facilidade, em formatos diversos. (Sobre a evolução dos canais de televisão por assinatura, ver: CASHMORE, Ellis. ... e a televisão de fez. p. 28, 30-36; sobre as mais recentes tecnologias utilizadas na indústria cultural ver: DUARTE, Rodrigo. “Indústria cultural 2.0”. In: *Constelações. Revista de Teoría Crítica*, 3 (2011). p. 103 – 117; DUARTE, Rodrigo. “Indústria cultural hoje”. In: DURÃO, Fabio A. *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 97 – 110; sobre a formação de conglomerados de entretenimento ver também: THOMPSON, Jonh. *Los medias y la modernidade*. p. 112 – 114; ULRICH, Beck. *O que é a globalização?* p. 84 – 89).

²⁰⁸ ADORNO, Theodor. *Prólogo a la televisión*. p. 447.

no livro *Educação e emancipação* (1969)²⁰⁹. Apesar de ainda ser uma tecnologia recente à época em que foram escritos os textos e, portanto pouco desenvolvida se comparado ao cinema que ainda predominaria por vários anos, Adorno dedica à televisão análises críticas tanto no âmbito teórico quanto, em alguma medida, mais metodológicos no sentido de analisar desde limitações tecnológicas das transmissões televisivas (apontando um desconcerto do público sobre o já comentado descompasso entre o realismo sonoro e as imagens, que foi notado no cinema e que na televisão seria maior devido ao tamanho diminuto que as pessoas eram mostradas na tela²¹⁰) até análise de scripts de seriados televisivos e como estes influenciam no funcionamento desses produtos bem como as implicações que causam nos espectadores²¹¹.

A temática da reduplicação do mundo sensível nos programas televisivos é retomada nestes textos sob o enfoque da capacidade que a televisão possui de adentrar o ambiente da vida privada das pessoas com seus programas em formatos variados, aprofundando consideravelmente aquela prática iniciada com o cinema sonoro. Ademais, a televisão daria sequência à já mencionada continuidade causada pelo cinema entre o que é mostrado na tela e a vivência sensível, em muitos casos atingindo um novo patamar, pois determinados produtos televisivos, como seriados (de temáticas variadas, por exemplo, casos policiais ou comédias familiares) e telenovelas (em que temas diversos são mostrados e se relacionam ao longo do enredo), em suas tramas narrativas conseguiriam reproduzir os acontecimentos mais comuns e corriqueiros das vidas das pessoas, aperfeiçoando num sentido regressivo o “pseudorealismo” que o filósofo denuncia ser produzido pela indústria cultural.

O pseudorealismo que o esquema requer completa a vida empírica com um sentido falso, cuja falsidade o espectador não percebe porque o local noturno tem o mesmo aspecto que o local que o espectador conhece. Este pseudorealismo atinge até o detalhe mais ínfimo e o perverte. Sua presença está até no casual, no que aparentemente não está preso ao esquema, como já tem sido inventado sob a categoria abstrata de “casualidade da vida cotidiana”; nada soa mais falacioso que quando a televisão tenta fazer falar às pessoas como elas falam na realidade.²¹²

²⁰⁹ Conferência de Adorno com Hellmut Becker para a Rádio da Alemanha Ocidental, transmitida em 25 de maio de 1969 e que deu origem ao livro *Educação e emancipação*.

²¹⁰ Segundo Ellis Cashmore, já em 1939, a empresa RCA realizou transmissões regulares para poucos milhares de aparelhos receptores na cidade de Nova York, cujas telas de cinco polegadas acabavam exibindo imagens embaçadas. (Cf. CASHMORE, Ellis. ... e a televisão de fez. p. 25).

²¹¹ Cf. DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural. Uma introdução*. p. 73 – 75; Cf. DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. p. 127.

²¹² ADORNO, Theodor. *La televisión como ideología*. p. 459.

O cinema possibilitou que a indústria cultural colocasse suas mensagens à disposição de grandes públicos estendidos e dispersos no espaço e no tempo. Mas é com a televisão que a recepção e apropriação das mensagens tecnicamente mediadas se torna parte integral da rotina. Se a produção fílmica aumentou a representação do mundo sensível pelo ajustamento dos efeitos sonoros e imagéticos, mas ainda seria limitada pela necessidade de exposição em espaços públicos, os programas televisivos permitem à indústria cultural levar ao indivíduo em seu âmbito doméstico mercadorias que também atingem igualmente visão e audição, mas aumentariam a capacidade de reduplicação da realidade ao realizar uma integração das mercadorias culturais com a rotina das pessoas. Por se tratar de uma mercadoria cultural que adentra os lares dos indivíduos, os programas televisivos tornam-se mais “íntimos” deles, vindo a fazer parte de seus hábitos diários, de forma que a realidade fabricada pela indústria cultural tende a ser tomada como ainda próxima daquilo que as pessoas vivem no seu dia-a-dia, pois é exposta sob uma falsa aparência de ser um reflexo do que é vivido cotidianamente.

Conforme Adorno afirma no texto “Prólogo sobre a televisão” (1953):

Mediante a televisão, a indústria cultural se aproxima da meta de ter todo o mundo sensível em uma cópia que alcança a todos os órgãos, o sonho sem a necessidade de sonhar, e ao mesmo tempo introduz furtivamente na duplicata do mundo o que se considera adequado para o mundo real. A indústria cultural cobre a lacuna que a existência privada tinha deixado quando ela ainda não dominava onipresente a dimensão do visível. Assim como fora do horário de trabalho não se pode dar um passo sem tropeçar com uma manifestação da indústria cultural, seus meios estão tão articulados que entre eles a reflexão não pode tomar ar e perceber que seu mundo não é o mundo.²¹³

Ainda sobre a televisão se tornar parte da rotina diária das pessoas, neste mesmo texto Adorno afirma que essa falsa proximidade imediata entre as pessoas e o aparelho (confirmando uma tendência crescente da própria indústria cultural em aproximar ao máximo seus produtos de seu público), funcionaria como uma forma de “substituto de uma imediação social” que se tornaria continuamente menor entre as pessoas no contexto da sociedade industrial. O efeito supostamente comunitário que a televisão possui de reunir as pessoas em torno de si e que provocaria entre elas uma socialização, se revelaria como aparente conforme explica Adorno através do exemplo da reunião de familiares e amigos que fazem da televisão uma oportunidade de se

²¹³ ADORNO, Theodor. *Prólogo a la televisión*. p. 445.

encontrarem reunidos sem ter que dizer nada uns aos outros, e que na verdade tal prática aumenta e “obscurece o distanciamento real entre as pessoas e entre as pessoas e as coisas”. Reunidas para se confraternizar em frente ao aparelho televisor, as pessoas confundiriam uma solidariedade que elas realmente anseiam com ”algo que é mediatizado e planificado ilusoriamente”²¹⁴.

Introduzida no seio familiar, a televisão daria continuidade a uma estruturação do dia-a-dia de acordo com os horários dos programas da indústria cultural que fora iniciada pelo rádio, governando ainda mais as horas de lazer e descanso das pessoas por ser um meio de entretenimento mais completo e atrativo que o próprio rádio, pois acrescenta ao acústico o elemento ótico tal como o cinema, além de ser mais cômodo e acessível que este último. Sobre esse papel que a televisão assume na vivência das pessoas, José Zamora acrescenta que além dessa falsa socialização, a reduplicação dos simples momentos que as pessoas vivem permite que as imagens transmitidas pela televisão atuem também como espécie de norteador de determinados gostos e atitudes dos seus espectadores. Zamora nos lembra que:

Adorno estava convencido de que a televisão assumiu de modo inconsciente o papel de uma espécie de instrumento regulador dos desejos e necessidades instintivas dentro da psique das pessoas. (...) Cada vez mais se produzem imagens televisivas que de maneira muito direta e imediata são calculadas em relação com dimensões vivenciais (...) dos telespectadores.²¹⁵

De modo geral, uma das lógicas que regem a sociedade industrial é a necessidade de constantes inovações técnicas, algo que se estende à produção de bens culturais que também necessitam de novidades estéticas, comumente proporcionadas pelos avanços no âmbito tecnológico²¹⁶. Nesse sentido, a reprodução sonora e imagética da realidade que o cinema e a televisão estabelecem como modelo, só seria possível nesse grau de realismo devido a um aprimoramento técnico dos meios de registro e reprodução audiovisuais, cuja lógica de aperfeiçoamento se torna compulsória no âmbito das mercadorias culturais como um todo, tornando o refinamento técnico em padrão de excelência a ser buscado continuamente pela indústria cultural. “Cada vez mais os aparelhos sonoros e visuais domésticos tenderam a primar pelas técnicas sofisticadas de estereofonia e de precisão da imagem” e ao consumir as obras audiovisuais ofertadas pela

²¹⁴ *Ibidem.* p. 449.

²¹⁵ ZAMORA, José. *T. W. Adorno: pensar contra a barbárie.* p. 89.

²¹⁶ HOBSBAWM, Eric J. *Os fracassos da vanguarda.* p. 293.

indústria cultural, um dos prazeres que os espectadores desfrutariam seria “o da constante repetição do dado, da reprodução milimétrica dos sons, das cores etc.”²¹⁷.

Os programas televisivos permitiram uma mudança significativa no modo como os consumidores se relacionam com as mercadorias culturais audiovisuais não somente pela sensação de proximidade que com o aparelho televisor ou pela sua inserção na rotina diária das pessoas, mas pela forma como o público tem sua atenção distendida temporalmente. Enquanto no cinema, tinha-se um produto cuja trama deve ser apresentada, desenvolvida e solucionada num prazo limitado de pouquíssimas horas, a televisão permite que as enredos sejam expandidos de modo indefinido, sendo o tempo de sua exposição diária preenchido com elementos tidos por comuns e interessantes aos telespectadores, como situações geralmente focadas em conjunturas na esfera profissional ou relacionamentos afetivos e que podem se arrastar sem uma resolução clara, de modo que a atenção daqueles também ficaria presa indefinidamente²¹⁸. “A vida nas novelas era feita apenas de dias indistinguíveis, um depois do outro”, no qual a sucessão de acontecimentos e os incidentes decisivos para a trama são adiados para prender diariamente a audiência dos telespectadores. “Este era o ponto principal: continuar com os temas de modo a manter os espectadores dia após dia”²¹⁹.

Segundo Adorno, a especificidade que a televisão tem de funcionar como um “cinema doméstico” fortalece algo que o rádio e o próprio cinema já possuíam e que se revela como uma “tendência de toda a indústria cultural: a tendência a reduzir a distância entre o produto e espectador, no sentido literal e figurado”²²⁰. Adorno chega a afirmar que, a princípio, a distinção entre o que é apenas ficção e o que é realmente a vida empírica seria de difícil detecção por parte do espectador mais desatento, pois até acontecimentos que acontecem ao acaso na vida das pessoas estariam enquadrados no esquema de reprodução da cotidianidade, que os apresenta com uma fachada de “destino”. Nesse caso, o “pseudorealismo” produzido pela indústria cultural era visto com maior desconfiança por Adorno justamente por tocar em uma questão estética que lhe era cara, a saber, o distanciamento entre a obra e o espectador, que passa a ser cada vez mais suprimido na

²¹⁷ FREITAS, Verlaine. *Indústria cultural: o empobrecimento narcísico da subjetividade*. p. 336 – 337.

²¹⁸ Ellis Cashmore esclarece que as narrativas matriarcais dos primeiros programas de rádio, com suas estruturas de tramas múltiplas, foram adaptadas nas décadas de 1950, para os programas televisivos, mas seu sucesso não ocorreu de imediato, só alcançando número expressivo de espectadores alguns anos depois. (Cf. CASHMORE, Ellis. ... e a televisão de fez. p. 147).

²¹⁹ *Ibidem*. p. 147.

²²⁰ ADORNO, Theodor. *Prólogo a la televisión*. p. 447.

“fidelidade representacional” produzida pela “poderosa unidade entre imagem e som” dos filmes e programas televisivos²²¹.

A utilização de recursos técnicos nos menores detalhes da reprodução do cotidiano acaba por conferir uma unidade dentro da própria mercadoria cultural que leva o espectador a crer na fidelidade do que é ali mostrado com o mundo sensível (muitas vezes tomada por absoluta como em telejornais ou documentários), e uma aparente unidade entre a realidade social mostrada nos produtos audiovisuais e a realidade social de fato. Adorno reconhece que a sutileza com que a mercadoria cultural é produzida rivaliza, em certos casos, com a produção das obras de arte mais sofisticadas. A dificuldade técnica que a reduplicação do mundo demanda tanto na acoplagem entre imagem e som como na atuação dos astros e apresentadores, para que o público apreenda como realidade o que a indústria cultural reproduzisse, possuiria paralelo com a própria confecção artística no sentido do preciosismo e minúcia com que os detalhes são produzidos e integrados no produto final. Segundo Adorno:

A compulsão do idioma tecnicamente condicionado, que os astros e diretores têm de produzir como algo de natural para que o povo possa transformá-lo em idioma, tem a ver com nuances tão finas que elas quase alcançam a sutileza dos meios de uma obra de vanguarda, graças à qual esta, ao contrário daquelas, serve à verdade. A capacidade rara de satisfazer minuciosamente as exigências do idioma da naturalidade em todos os setores da indústria cultural torna-se padrão de competência.²²²

Contudo, o filósofo observa que, se no âmbito da arte a sutileza das técnicas de produção das obras serve a fins legítimos e autônomos, no caso das mercadorias culturais o uso da técnica se inscreve no contexto de dominação tecnicista em que os poderosos interesses que ali prevalecem fazem com que o desenvolvimento técnico não só funcione como um elogio de si mesmo como se converta em instrumento para fazer prevalecer aquilo que é vantajoso aos dominantes. Sob esse ponto, Verlaine Freitas destaca que as obras de artes também se valem de elementos do mundo sensível, mas as técnicas artísticas que o reproduzem estabelecem diferenças entre os âmbitos da ficção e da realidade, cuja tensão entre ambos teria finalidades legitimadoras de denunciar por um lado as agruras da sociedade, e por outro as possíveis alternativas libertadoras. Nas palavras de Freitas:

²²¹ JAY, Martin. *As ideias de Adorno*. p. 114.

²²² ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 106.

A obra de arte é imagem, não porque copia, duplica, uma outra, mas por colocar-se como momento de irrupção pontual de um outro. (...) A arte é verdadeira enquanto movimento de objetivação da irracionalidade da sociedade completamente coletivizada. Na arte, a denúncia da inverdade é um lado da moeda; o outro é a antecipação de uma reconciliação com o objeto que advém da tomada de consciência da antinomia inconciliada entre sujeito e objeto.²²³

Ao contrário dessa tarefa legitimadora das obras de arte, a reduplicação do cotidiano na indústria cultural além de revelar o domínio que a técnica exerce na sociedade, até mesmo na produção cultural, teria a função de apresentar a realidade social como aceitável em si mesma pela diminuição, ou ainda a anulação da distância entre imagem e realidade, numa tentativa de fazer coincidir para o espectador aquilo que ele vê na tela com o que ele vivencia. De fato, opostamente ao que se poderia pensar em relação à arte e sua “transfiguração embelezadora com fins legitimadores”, a estetização da técnica predominante na indústria da cultura visaria tão somente sua “fiel reduplicação que, enquanto tal, faz sentir diretamente a prepotência da técnica” não somente na produção das mercadorias culturais mas em todas as partes da vida dos indivíduos, “uma prepotência que converte o bloqueio de toda intenção subjetiva no melhor anúncio de si mesma, de sua inexorabilidade. As fronteiras entre imagem e realidade, sono e vigília esfumam-se”²²⁴.

Opostamente ao que ocorre nas obras de artes, a indústria cultural realiza um grande esforço técnico para fazer conciliar o que é mostrado na tela com o que é vivido, evitando ao máximo que se perceba uma cisão entre os planos. “A diferença entre o âmbito estético e o da realidade empírica, que para Adorno é de crucial importância para determinar a qualidade própria da obra de arte, é, cada vez mais, diminuída na indústria cultural”, e quanto mais os astros conseguem eliminar de cena a assimetria entre o ficcional e o real, com o auxílio do aparato técnico empregado para forçar uma naturalização do que é mostrado, maior será aquela tendência da mercadoria cultural de estabelecer uma continuidade entre estes planos²²⁵. A perfeição na reprodução da realidade sensível requer que todos os seus detalhes audiovisuais sejam cada vez mais impecáveis para que seja sempre maior a impressão que não haveria ruptura entre os planos da ficção e da realidade.

²²³ FREITAS, Verlaïne. *Para uma dialética da alteridade*. p. 185.

²²⁴ ZAMORA, José. *T. W. Adorno: pensar contra a barbárie*. p. 91.

²²⁵ FREITAS, Verlaïne. *O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno*. p. 55.

O artifício de reproduzir fielmente a realidade empírica possibilita que o cinema e a televisão facilmente deixem de ser o veículo que informa sobre a realidade empírica e se convertam tendencialmente na realidade em si. Essa transposição da realidade para outro plano é aquilatada por uma iluminação e sonorização primorosas, pelo corte preciso na sequência das imagens, na trilha sonora rigorosamente selecionada para realçar o momento mostrado na tela. Adorno aponta como uma consequência de tornar tênue a diferença entre realidade e ficção, que o mundo sensível passa a ser contemplado através daquilo que é mostrado pela tela, afirmando que “não seria exagerado dizer que a realidade é contemplada através do cristal da televisão, que o sentido fictício da vida cotidiana se reflete nele”²²⁶.

O cinema já se colocava como intermediário entre o público e a realidade ao apresentar mediante as produções fílmicas uma reprodução do que é vivido pelas pessoas na cotidianidade, e com a maior proximidade entre a televisão e os telespectadores, essa diferença entre os planos poderia ser tornar ainda mais imperceptível, com as imagens apresentadas pelos programas televisivos sendo encaradas como parcelas da realidade propiciadas pelo aparelho televisor. Adorno assevera que com isso “a fronteira entre o real e o imaginário se torna turva para a consciência” dos telespectadores e que “o imaginário”, o “pseudorealismo” fabricado pela indústria cultural “é entendido como um pedaço da realidade, como uma espécie de acessório que temos comprado junto com o televisor”.²²⁷

Na reduplicação do mundo a indústria cultural produz um “reencantamento da realidade e uma aparência de imediaticidade” que faz com que o indivíduo perceba certa continuidade entre os planos da realidade e do produto cultural²²⁸. Essa continuidade é mediada pelas imagens exibidas pelo aparelho e o recurso técnico que é aplicado nos menores detalhes audiovisuais para proporcionar um maior realismo na duplicata do cotidiano. A indústria cultural fornece reproduções do mundo que, devido ao aumento da proximidade entre as mercadorias culturais e seu público, torna o aparelho que transmite as imagens um mediador entre o público e a realidade (que fica mais patente em determinados programas televisivos e telenovelas). Dito de outra forma, o mundo produzido na mídia se antepõe à realidade física no sentido de que é pelo intermédio dos

²²⁶ ADORNO, Theodor. *Prólogo a la televisión*. p. 448.

²²⁷ *Ibidem*. p. 448.

²²⁸ RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural*. p. 176.

aparelhos eletrônicos que transmitem os produtos culturais audiovisuais que as imagens que replicam a realidade sensível são colocadas diante do espectador.

Devido à continuidade entre planos da ficção e da mercadoria cultural, bem como o realismo que os menores detalhes técnicos conferem a essa última na reduplicação do cotidiano, as imagens apresentadas pela indústria cultural se apresentam como se não necessitassem ser decifradas dado seu caráter “não simbólico e objetivo”, levando seu observador a vê-las não somente como imagens, mas como janelas para o mundo. Nesse processo em que imagens produzidas por um aparelho se colocam entre a realidade e o indivíduo, o público, ao assistir os filmes e programas televisivos muitas vezes confiaria nas imagens transmitidas “tanto quanto confia em seus próprios olhos”²²⁹. Em função do alto grau de sofisticação técnica das imagens produzidas pela indústria cultural, os produtos que reproduzem a cotidianidade são percebidos pelos espectadores como se na verdade mostrassem recortes, momentos da realidade como tal²³⁰.

Conforme a “pseudorealidade” deixa de ser um mero recorte do mundo empírico, e passa a ser apreendido pelo consumidor como a realidade enquanto tal, não se trataria apenas de uma realidade incompleta e exposta como sua totalidade, mas de uma fabricação que poderia funcionar como um substituto para aquela. “A indústria cultural mitifica a realidade, de modo que essa se torna uma cópia de si mesma, ao mesmo tempo em que a imagem estética perde sua transcendência, adequando-se à finalidade de fornecer acesso aos bens de consumo”²³¹. “Em termos subjetivos, isso implica que o uso da fantasia, que pretenderia recriar uma realidade para além da contingência do real, é sistematicamente deixado de lado” em favor de uma “pseudorealidade” fabricada e que funcionaria como substituta, e na medida que o consumidor toma as histórias que assiste no cinema e na televisão como parâmetro para a sua própria vida, muitas vezes se imaginando ocupando o lugar dos protagonistas²³².

A insipidez de uma sociedade de mercadorias que não permite a qualquer qualidade existir por si mesma, mas nivela tudo a uma função menor da troca universal, parece insuportável, e qualquer panacéia que prometa recobri-la de ouro é prontamente abraçada. No lugar de um processo intelectual complicado, extenuante e difícil, que poderia superar a sensação de insipidez pela compreensão do que é que torna o mundo tão insípido, busca-se um atalho desesperado que oferece um

²²⁹ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da linguagem*. p. 30.

²³⁰ *Ibidem*. p. 31.

²³¹ FREITAS, Verlaïne. *O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno*. p. 55.

²³² *Ibidem*. p. 55.

entendimento espúrio e uma fuga para um reino supostamente superior.²³³

A industrialização da cultura leva a uma intensificada estilização da vida que é reproduzida nas telas e a perfeição técnica com que a indústria da cultura reduplica o cotidiano reduz a tensão entre a mercadoria cultural e a vida empírica, evitando ao máximo que tal produto seja tomado por algo artificial. Mesmo não correspondendo à realidade de fato, a “pseudorealidade” nas mercadorias audiovisuais é produzida o mais realisticamente possível, o que causaria uma certa contradição dentro da própria reprodução da realidade, pois se o que é mostrado nas telas é a reprodução do real em seus detalhes mínimos, esses detalhes que conferem uma aparência de imediaticidade dessa mesma realidade são fabricações tecnicamente aperfeiçoadas²³⁴. Tratar-se-ia na verdade de um ideal fabricado que passaria a ser tomado como natural pelo público graças aos recursos técnicos utilizados com grande eficácia nos produtos culturais.

Assim, os progressos tecnológicos que permitem a dominação do mundo também possibilitam que se domine a sua representação, que se expressa na realidade reduplicada. A mediação pela técnica faz com que o conteúdo do produto cultural tenha aquilo que é vivido empiricamente, porém realçado de tal maneira pelo aprimoramento tecnológico que torna o cotidiano um prolongamento do que é oferecido pela indústria cultural. No próximo capítulo trataremos de como a reduplicação tecnicamente abrilhantada da vida cotidiana e cinzenta transmuta o que já é vivido em algo diferente, e como o conteúdo das imagens que se apresentavam como uma continuidade do mundo sensível, passaria muitas vezes a atribuir, em última instância, uma superioridade ao “pseudorealismo” construído pela indústria cultural e quais as consequências que esse processo de reduplicação do cotidiano teria nos indivíduos.

²³³ ADORNO, Theodor. *As estrelas descem a terra*. p. 180-181.

²³⁴ “O que fascinava os primeiros produtores de cinema era precisamente o fato *de que podia* ser uma questão indiferente se o que é percebido é real ou não. Na tela, as imagens moventes têm um significado presente, a despeito da ausência de corpos de carne e osso, que, por isso, se tornam uma questão indiferente. O que conta é o simulacro, não o objeto corpóreo por detrás dele”. (Cf. BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. p. 16).

CAPÍTULO III

REDUPLICAÇÃO DO COTIDIANO E COMPORTAMENTO: A PSEUDOREALIDADE COMO DISTRAÇÃO, CONFORMISMO E ADAPTAÇÃO.

No capitalismo industrial, as várias esferas da vida dos seres humanos tendem a ser progressivamente configuradas conforme as estruturas de trabalho, isto é, horários, funções e metas pré-estabelecidas. Essa organização planificada se estenderia para os espaços mais privados do indivíduo graças, em certa medida, à quase onipresença da indústria cultural, que oferece formas de entretenimento e diversão planejados para o tempo livre do trabalho remunerado. Os bens culturais moldados conforme certas fórmulas de sucesso preestabelecidas, saturadas de cenografias, personagens e temáticas estereotipadas, são consumidos pelas pessoas como uma distração merecida e necessária do labor diário. Muitos desses construtos da indústria cultural, apresentando a si mesmo como reflexo direto da realidade empírica ou como sua perfeita reprodução, não se afastariam nem desafiariam as normas sociais predominantes, ao contrário, as reafirmam e censuram qualquer ação ou pensamento que se desvie delas, e com isso se evitaria uma reflexão crítica sobre a ordem social e política vigentes.

Ao abordar os expedientes e os meios técnicos utilizados pela indústria cultural, Adorno pontua também os efeitos que aqueles causam nas vidas das pessoas, em seus modos de agir e pensar. Nesse capítulo, iremos tratar das implicações que a reduplicação do cotidiano produz nos indivíduos, tendo como ponto de partida uma análise de como o lazer, sendo administrado comercialmente, é introduzido na dinâmica capitalista como uma esfera necessária ao funcionamento do que seria sua contraparte, o trabalho diário. Sendo o lazer tomado como necessário aos momentos de descanso para renovar a força de trabalho do indivíduo, ele é vendido como essencialmente não crítico e superficial, possibilitando que se estabeleça uma identificação aparente, e ainda que em planos distintos, entre o público e as mensagens contidas nas mercadorias culturais audiovisuais. Desta forma, na segunda seção, partindo de uma breve abordagem da teoria adorniana da semicultura, trataremos de como essa familiaridade permite que as pessoas aceitem a situação social em que se encontram, ao inibir e enfraquecer o pensamento crítico e potencialmente transformador. Na última seção, trataremos de como a reduplicação do mundo também alimenta uma identificação com as estrelas midiáticas,

seu modo de vida e à sua imagem de sucesso, estimulando o consumo e adequação às normas e visões de mundo que prevalecem na sociedade capitalista moderna, reforçando a resignação dos consumidores ao *status quo* social.

3.1. TEMPO DE TRABALHO E TEMPO DE LAZER: A DISTRAÇÃO COMO NECESSIDADE E O CONSUMO DE ENTRETENIMENTO

Uma característica marcante da Modernidade é que o tempo dos seres humanos seria constituído entre horários de trabalho e horários de ociosidade que viriam a ser ocupados, pela grande maioria das pessoas, com produtos culturais preparados para serem consumidos em horários e locais pré-determinados para esses momentos, podendo ser por vezes também desfrutados por elas até mesmo em seus lares. Tal organização do dia-a-dia dos indivíduos não supõe senão a manutenção do tempo contrário ao do ócio, ou seja, do tempo de trabalho e, de uma forma muito mais complexa, das estruturas sociais e econômicas que o configuram e nessa perspectiva, a indústria cultural, que atua como administradora do tempo livre e da diversão, além de buscar uma participação no mercado consumidor também exerceria um papel específico dentro dessa configuração social.

A recepção das mercadorias culturais torna-se continuamente mais comum e rotineira e os indivíduos adotam seu consumo como uma atividade prática levada a cabo como parte integral de suas vidas cotidianas. Até certo ponto, poderíamos entender que a organização espacial e temporal da vida diária dos indivíduos nas sociedades modernas foi transformada pelo desenvolvimento das tecnologias de comunicação, e a indústria cultural teria sido determinante nesse processo uma vez que os horários de determinados programas que ela oferece, por exemplo na televisão ou no cinema, poderiam estabelecer o modo como as pessoas organizam a disposição temporal de suas atividades no decorrer de uma noite, de todo um dia ou mesmo de um fim de semana.

Para compreender a função que a indústria cultural possui na administração do tempo livre das pessoas e como, nesse contexto, a especificidade que a reduplicação do cotidiano desempenha na manutenção da situação vigente dentro da sociedade, antes alguns comentários sobre a abordagem de Adorno acerca do tempo livre, e posteriormente sobre a diversão, se fazem necessários. Encontramos o tema em vários textos adornianos, quase sempre diretamente relacionados em alguma medida à indústria cultural. Nossa exposição aqui se baseará, além das passagens pertinentes encontradas em *Dialética do*

Esclarecimento, em outros escritos em que o filósofo trata da dicotomia entre o tempo de trabalho e o tempo de lazer, analisando as implicações que tal divisão possui na vida dos indivíduos: os livros *As estrelas descem a terra* e *Minima Moralia*, além do ensaio intitulado “Tempo livre”, apresentado pelo filósofo em conferência radiofônica²³⁵ e publicado no livro *Entradas: Modelos críticos 2*.

As ponderações de Adorno sobre a relação entre os tempos de trabalho e ócio do indivíduo apontam por um lado para uma tendência cada vez maior de separação entre esses períodos; mas, por outro, assinalam que o tempo livre é continuamente determinado pelo mundo administrado. O filósofo assevera que “se tem insuflado na consciência e no inconsciente das pessoas a diferença entre trabalho e tempo livre como uma norma”²³⁶, não obstante, podemos compreender que tal separação não é absoluta, pois Adorno afirma que ela é estabelecida em conformidade aos interesses da sociedade industrial, e que “o tempo livre segue como reflexo do ritmo de produção imposto heteronomamente ao sujeito, que forçosamente é mantido também nas fatigadas pausas”²³⁷.

Comumente, o tempo livre é separado do tempo dedicado ao trabalho, devendo funcionar como um estado de prazer e descontração do espírito. Contudo, dentro da lógica capitalista industrial, ele funcionaria na verdade como um prolongamento ao trabalho, uma vez que sua função é tida como o reestabelecimento da força de trabalho. Aqui, a indústria cultural possuiria papel chave, pois devido aos seus contínuos investimentos em produtos destinados aos momentos de lazer, “o *show business* se torna algo sério”, com normas e horários pré-estabelecidos para a diversão que a tornam um dever, tal como o trabalho, convertendo o tempo livre em um negócio a ser administrado por empresas especializadas²³⁸.

Na perspectiva do filósofo “a indústria cultural só se interessa pelos homens como clientes e empregados e, de fato, reduziu a humanidade inteira, bem como cada um de seus elementos, a essa fórmula exaustiva”²³⁹. Isso significa dizer que os indivíduos são tomados como empregados pela indústria cultural na medida em que deveriam ir ao trabalho mantendo assim a produção ininterrupta. Os mesmos indivíduos tornar-se-iam clientes, em outras palavras, consumidores de mercadorias culturais em seus momentos de ócio, no qual deve imperar o entretenimento gratuito, que será por eles consumido. É

²³⁵ Conferência para a Rádio Alemã transmitida em 25 de maio de 1969.

²³⁶ ADORNO, Theodor. *Tiempo libre*. p. 575.

²³⁷ ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. p. 171.

²³⁸ ADORNO, Theodor. *Tiempo libre*. p. 575.

²³⁹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 121.

nessa transição entre essas duas funções a que os indivíduos são reduzidos que a indústria cultural, que “permanece como a indústria da diversão”, busca criar neles a necessidade de recorrer à diversão como modo de aliviar as pressões do trabalho cotidiano²⁴⁰.

Na sociedade industrial as pessoas em seu tempo livre passariam a buscar a distração, o lazer e o entretenimento como uma espécie de fuga dos processos mecanizados e repetitivos do ambiente de trabalho, para se colocar em condições de responder novamente neles. A diferenciação entre as atividades de labor e do divertimento é insuflada nas pessoas como uma norma a ser seguida, pois a “moral dominante do trabalho” determina que a função do tempo ocioso seja restabelecer novamente a força de trabalho. O tempo livre é então separado “com zelo puritano” do trabalho remunerado e convertido em mero apêndice deste último²⁴¹.

Por um lado, durante o trabalho deve-se estar concentrado, sem se distrair; nisto se baseava no passado o trabalho remunerado, e seus mandatos foram internalizados. Por outro, o tempo livre não deve lembrar o trabalho. Esta é a razão de que muitas ocupações do tempo livre sejam estúpidas. Por baixo do pano, porém, se produz deslealmente o contrabando de modos de comportamento próprias do trabalho, que não dá folga aos seres humanos.²⁴²

No contexto do capitalismo tardio e da indústria cultural o prazer decorrente da diversão passaria a ser visto e vivido progressivamente de modo negativo, isto é, como a negação do trabalho, do esforço. O tempo dedicado ao trabalho remunerado teria por base a seriedade e a concentração, evitando-se ao máximo a distração, que deve ser reservada aos momentos de folga. Já o lazer (e o prazer e descontração que tais momentos deveriam proporcionar) é identificado como mera distração, não devendo mais envolver qualquer esforço, em muitos casos mesmo que de natureza intelectual, pois nessas horas as pessoas deveriam descansar da jornada de trabalho e se recuperar para uma nova. Mediante esse processo, as pessoas seriam levadas a excluir o prazer do âmbito do esforço e a seriedade dos momentos de diversão, de forma que o lazer e o trabalho seriam vistos como opostos quase irreconciliáveis.

O tempo livre é reservado para funcionar como a renovação da capacidade de trabalho, devendo excluir de seu conteúdo, portanto, toda referência ao trabalho. “É por isso que é tão importante para “desligar” e para “recarregar as baterias””²⁴³. Configurados

²⁴⁰ *Ibidem*. p. 112.

²⁴¹ ADORNO, Theodor. *Tiempo libre*. p. 575.

²⁴² *Ibidem*. p. 575.

²⁴³ WILSON, Ross. *Theodor Adorno*. p. 38 – 39.

desta forma, essa relação entre trabalho e lazer os colocaria como polos excludentes em que suas particularidades devem permanecer restritas aos seus âmbitos. “O trabalho é para ser tomado absolutamente a sério; o gozo no trabalho é acidental a ele. Já o prazer, precisamente porque se deve permitir a recriação da força de trabalho, não deve gastar os tipos de energia necessária ao próprio trabalho”²⁴⁴.

Essa separação entre as esferas do trabalho e do lazer, que à primeira vista pareceria ser cada vez mais completa, pois se configura por uma espécie de opacidade em que os elementos de ambas as esferas não deveriam se intercambiar nem se interpenetrar, seria tornada norma de conduta dos indivíduos nas atividades relativas ao trabalho e ao descanso. Entretanto, Adorno identifica que, por outro lado, ocorre uma aproximação entre as estruturas do mundo do trabalho e as atividades voltadas para o tempo livre no sentido de que essas “relações excludentes são transformadas em relações de precedência” donde o lazer, tornado superficial e mero entretenimento que “apenas reproduz a capacidade de trabalho do indivíduo”, é antecedido por afazeres cada vez mais tediosos, de tal modo que “o prazer, assim, transforma-se na recompensa pelo trabalho, e o trabalho, expiação do prazer”²⁴⁵.

A chave para compreensão dessa aproximação seria justamente a bipartição rigorosa da rotina diária entre trabalho e lazer, que, sendo a princípio exaltada pelo espírito dominante na sociedade industrial, tem por consequência, num segundo momento, que as práticas destinadas ao tempo livre sejam completamente subjugadas pelos ditames que regem o mundo do trabalho. Em outras palavras, a planificação e organização que impera no domínio do trabalho passa a reger também os momentos de ociosidade, especialmente as práticas destinadas ao entretenimento²⁴⁶.

A atomização avança não apenas entre as pessoas como também no indivíduo singular, entre suas esferas vitais. Nenhum prazer pode aderir ao trabalho, que do contrário perderia sua modéstia funcional na totalidade dos fins, nenhuma centelha da consciência pode cair no tempo de lazer, pois de outro modo ela poderia saltar para o mundo do trabalho e pô-lo em chamas. Enquanto o trabalho e o divertimento cada vez se assemelham mais na estrutura, com tanto mais rigor eles são apartados por linhas de demarcação invisíveis. De ambos o prazer e o espírito foram igualmente expulsos.²⁴⁷

²⁴⁴*Ibidem.* p. 38 – 39.

²⁴⁵ ADORNO, Theodor. *As estrelas descem a terra.* p. 94.

²⁴⁶ ADORNO, Theodor. *Tiempo libre.* p. 576.

²⁴⁷ ADORNO, Theodor. *Minima Moralia.* p. 127.

Adorno esclarece que, no âmbito da sociedade industrial, o tempo livre (antes tomado como “um privilégio de uma vida folgada e, portanto, algo qualitativamente distinto e muito mais grato, mesmo desde o ponto de vista do conteúdo”²⁴⁸) se encontra atado ao seu contrário, o tempo ocupado pelo trabalho, num contraste que acaba por impingir ao primeiro algumas características essenciais que o segundo possui. A diversão propiciada pelas mercadorias culturais possui como características ser altamente tecnicista, a repetitividade e a monotonia, comuns ao mundo do trabalho, o que a torna um prolongamento do trabalho rotineiro e entediante. O poderio da técnica e da mecanização, comuns ao processo de trabalho no capitalismo, também predominam nos momentos de lazer de que dispõe o indivíduo, conferindo às mercadorias da indústria cultural destinadas ao divertimento o atributo de ser uma reprodução do processo de trabalho.

Essa aproximação entre as esferas do trabalho e do lazer em termos de estrutura e planificação, aponta também o caráter marcadamente mercantil da sociedade moderna, onde tudo seria reduzido a uma função de troca universal. Isso nos é melhor esclarecido por Max Horkheimer, em carta de 14 de outubro de 1942 para Löwenthall, no qual o filósofo esclarece que essa proximidade entre estas esferas é própria da sociedade de consumo:

A verdade, porém, é que fazer e obter tornaram-se idênticos nesta sociedade. Os mecanismos que governam o homem em seu tempo de lazer são absolutamente os mesmos que o governam quando ele trabalha. Eu chegaria a dizer que, ainda hoje, a chave para a compreensão dos padrões de comportamento na esfera do consumo é a situação do homem na indústria, sua agenda na fábrica, a organização do escritório e do local de trabalho.²⁴⁹

Principalmente pelos procedimentos adotados pela indústria cultural e a forma como ela se vale dos modernos meios de comunicação em massa, as atividades reservadas ao tempo livre, “que oficialmente servem ao propósito da diversão ou do relaxamento, são capturadas pelo interesse racional e realizadas não mais porque alguém de fato gosta delas”, mas por uma exigência cada vez mais comum na sociedade industrial de administrar o lazer para se recuperar da rotina do trabalho e se colocar novamente em condições para sua realização²⁵⁰. A divisão entre momentos de labor e de lazer é

²⁴⁸ ADORNO, Theodor. *Tiempo libre*. p. 573.

²⁴⁹ *Apud* JAY, Martin. *The dialectical imagination*. p. 213 – 214.

²⁵⁰ ADORNO, Theodor. *As estrelas descem a terra*. p. 107.

constantemente reduzida no sentido de o entretenimento oferecido pela indústria cultural refletir sob vários aspectos as estruturas de trabalho. Com isso, o tempo livre do indivíduo acaba sendo tomado por “atividades de lazer socialmente controladas”, como a oferta contínua de produtos de consumo rápido e superficial no cinema, no rádio ou na televisão e que, ao reproduzirem o processo de trabalho, atenderia à demanda de preparar as pessoas para novas jornadas, auxiliando na manutenção produtiva da sociedade.

Conforme Adorno:

a dicotomia tradicional entre trabalho e lazer tende a tornar-se cada vez mais reduzida, e as "atividades de lazer" socialmente controladas cada vez mais tomam conta do tempo livre do indivíduo. (...) Os processos intermediários entre o controle social e o indivíduo tendem a desaparecer, e o indivíduo, mais uma vez, tem de obedecer ao veredicto direto dos grupos que dirigem a sociedade.²⁵¹

A alegação de que a diversão destinada às massas é estruturalmente semelhante ao trabalho parece à primeira vista simplesmente contradizer a afirmação de que a diversão e o trabalho devem ser completamente separados. Segundo nos explica Renato Franco, a argumentação adorniana esclarece como trabalho e diversão se articulariam numa dinâmica em certa medida dialética, na medida em que ambos os termos se opõem, uma vez que suas exigências internas são diferentes e opostas, mas também possuiriam uma espécie de “relação complementar”, possibilitando momentos em que cada um poderia introjetar aspectos próprios em seu contrário. “Visto em seu dinamismo interno, o processo deixa entrever o quanto a diversão ampara e confere chão histórico ao trabalho: ela tenazmente tece as teias da adaptação do indivíduo a ele”²⁵².

José Zamora compartilha semelhante perspectiva, acrescentando ainda que é a partir do entendimento dessa dialética entre trabalho e tempo livre que podemos compreender o modo com o qual Adorno denuncia a “função social da diversão comercializada”. O tempo livre, quando governado pela indústria cultural, produziria um paradoxo na medida em que os esquemas por ela produzidos para os momentos de descontração são dominados por estruturas semelhantes às da esfera do trabalho, ou seja, “procedimentos seriados de tarefas instruídas”, pois a própria indústria cultural é presidida por tais esquemas²⁵³. Tal como ocorre no trabalho da fábrica ou do escritório, a

²⁵¹ *Ibidem*. p. 175.

²⁵² FRANCO, Renato. *A televisão segundo Adorno: o planejamento industrial do “espírito objetivo”*. p. 114.

²⁵³ ZAMORA, José. *T. W. Adorno: pensar contra a barbárie*. p. 85.

diversão propiciada pelas mercadorias culturais possui como propriedades a mecanização, a previsibilidade e a monotonia, horários estabelecidos para começar e terminar, e é deste modo que o tempo livre se apresenta como prolongamento do trabalho repetitivo e entediante.

Aqui é importante destacar que a crítica de Adorno não é voltada contra o divertimento, mas contra sua “sabotagem na animação imposta, na qual mais que diversão o que acontece é uma reprodução e confirmação das formas de vida dominantes”²⁵⁴. O filósofo esclarece que a indústria cultural não criou o entretenimento ou a diversão, que já existiam muito tempo antes dela, mas os transformou em mercadorias destinadas a pura distração, não levando em conta a qualidade dos mesmos²⁵⁵. Com o advento da indústria cultural, o entretenimento e diversão são cerceados em sua lógica de “abandono descontraído à multiplicidade das associações e o absurdo feliz”, pois ao acrescentar em seus produtos um fator puro e explicitamente comercial como meio de veicular nos estereótipos ideais visando estimular o consumo de produtos semelhantes destinados à distração, a indústria cultural eliminaria qualquer possibilidade de que as pessoas desfrutassem do caráter lúdico que as atividades de lazer poderiam possuir²⁵⁶.

Nas palavras do filósofo, o puro lazer

é cerceado pelo entretenimento corrente: ele é estorvado pela contrafacção de um sentido coerente que a indústria cultural teima em acrescentar a seus produtos e de que ela, ao mesmo tempo, abusa espertamente como um mero pretexto para a aparição dos astros. (...) O logro, pois, não está em que a indústria cultural proponha diversões, mas no fato de que ela estraga o prazer com o envolvimento de seu tino comercial nos clichês ideológicos da cultura em vias de se liquidar a si mesma.²⁵⁷

Durante a jornada de trabalho, o indivíduo deve estar concentrado em sua tarefa, sem espaço para o lúdico ou para a descontração. Por outro lado, em seu tempo livre, ele não deve recorrer a qualquer tarefa trabalhosa, evitando-se qualquer esforço, daí a banalidade de muitas ocupações nessas horas. Destarte, por um lado as pessoas manteriam separadas no trabalho e no lazer aquilo que seria tido como reservado a cada momento (seriedade e descontração), e buscariam em seu tempo fora do trabalho ocupações baseadas numa maior distração e que dispensam graus maiores de

²⁵⁴ *Ibidem.* p. 85.

²⁵⁵ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 111.

²⁵⁶ *Ibidem.* p. 118.

²⁵⁷ *Idem.* p. 118.

concentração, e por outro aceitariam essa continuidade entre estes momentos pela própria configuração das mercadorias culturais bem como a estruturação planejada da sua diversão²⁵⁸. Adorno adverte que, se, por um lado, quando se estabelece a completa separação entre o trabalho e seu elemento lúdico ele “torna-se insípido e monótono, uma tendência que é consumada pela quantificação completa do trabalho industrial”, algo semelhante ocorreria, por outro lado, ao lazer, que sendo “igualmente isolado do conteúdo "sério" da vida, torna-se bobo, sem sentido”, ficando reduzido completamente a ser pura distração e passatempo e, “em última instância, apenas um mero meio de reproduzir a capacidade de trabalho do indivíduo”²⁵⁹.

Ao despir a diversão de suas “ingenuidades inoportunas”, ou seja, seu caráter lúdico que pode instaurar positivamente um âmbito ficcional e, por conseguinte reflexivo, a indústria cultural aperfeiçoa a produção de suas mercadorias culturais destinadas a ser tomadas como mero entretenimento. Ela conseguiria assim uma dupla vitória, pois extingue fora de seu domínio a diversão pura e espontânea reproduzindo-a da melhor maneira que convier a seus interesses; mas como uma diversão falseada e produzida para ser consumida como produto comercial destinado à distração. Ao fundir cultura e diversão, a indústria cultural causa a depravação da primeira e o consumo compulsivo da segunda mediante suas reproduções continuamente difundidas pelos que monopolizam a produção e a distribuição da diversão²⁶⁰.

Adorno nos mostra que, se por um lado, o tempo livre é separado das atividades da rotina de trabalho, por outro, ele é cada vez mais integrado ao mundo administrado, pois até nos momentos em que as pessoas se julgam livres para escolher suas atividades de lazer, elas ficam cada vez mais restritas àquelas ocupações padronizadas para se “matar o tempo”, tornando o hobby que elas adotam um engodo, carecendo de liberdade genuína de escolha e, no limite, sem sequer se darem conta dessa situação²⁶¹. Sendo os seres humanos utilizados e administrados como mão de obra e

²⁵⁸ ADORNO, Theodor. *Tiempo libre*. p. 575.

²⁵⁹ ADORNO, Theodor. *As estrelas descem a terra*. p. 99.

²⁶⁰ DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. p. 58.

²⁶¹ ADORNO, Theodor. *Tiempo libre*. p. 574 – 576. Adorno já denunciava a estandardização e uma aparente liberdade de escolha individual nas mercadorias culturais no item *Pseudoindividuação*, do texto *Sobre a música popular*, destacando que na estrutura da própria música popular este atributo se faz necessário para que se evite maiores resistências dos consumidores. A “pseudoindividuação” complementaria esse processo garantindo que os usuários se esqueçam de que os produtos culturais que eles consomem seria algo que eles sempre consomem, sendo algo já pré-digerido. “O correspondente necessário da estandardização musical é a pseudoindividuação. Por pseudoindividuação entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da estandardização”. (Cf. ADORNO,

consumidores pelas estruturas do capitalismo tardio, a diversão operaria como o “fio condutor de uma rede informacional de entretenimento planejado, cuja finalidade é conectar o indivíduo à tessitura ideológica de sustentação da sociedade industrial”²⁶².

Segundo o autor frankfurtiano:

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. (...) 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.²⁶³

O sistema da indústria cultural se faz largamente mediado pela diversão gratuita, entendido de certo modo como a negação do esforço, seja de trabalho manual, intelectual ou concentração, não tolerando nada fora de sua esfera de divertimento. Tudo que ultrapassa a mera diversão contradiz ela mesma, devendo possuir uma gratuidade em relação ao que visa à distração. “O tédio do qual fogem as pessoas somente reflete o processo de fuga no qual há muito estão envolvidos. É por isso que se mantém em vida e infla cada vez mais o monstruoso aparato de entretenimento, sem que uma só pessoa tire divertimento disso”²⁶⁴. Adorno demonstra, deste modo, que não apenas a indústria cultural continua implicada no mundo do trabalho a partir da qual supostamente oferece uma pausa, como ademais “seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão” oferecida a eles por seus produtos²⁶⁵.

Theodor. *Sobre a música popular*. In: ADORNO, Theodor; COHN, Gabriel. *Theodor W. Adorno: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. Coleção *Grandes Cientistas Sociais*. p. 115 – 146).

²⁶² FABIANO, Luiz H. *Bufoñices culturais e degradação ética: Adorno na contramão da alegria*. p. 136

²⁶³ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 113.

²⁶⁴ ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. p. 136.

²⁶⁵ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 112.

3.2. A REDUPLICAÇÃO DO COTIDIANO COMO EXPEDIENTE PARA INCITAR O CONFORMISMO E ADEQUAÇÃO FRENTE AO *STATUS QUO*.

Os modernos meios de comunicação em massa colocam as pessoas em contato com artes, ciências, cultura e conhecimento, difundido uma erudição até então negada a várias classes sociais. Adorno denuncia que, antes que o processo de formação cultural²⁶⁶ se concluísse e este conhecimento pudesse contribuir para o desenvolvimento de capacidades lúdicas, afetivas e simbólicas dos indivíduos, as massas “se tornaram presas do modo atual – tecnologicamente mediado - da ideologia, isto é, a indústria cultural”²⁶⁷. Segundo o filósofo, atrelada à dominação que as poderosas estruturas político-econômico progressivamente exercem na produção cultural e que afetam a formação dos indivíduos, tem-se aquilo por ele denominado como semiformação. Compreendida não apenas como uma formação cultural incompleta, a semiformação para Adorno constitui-se também pela produção simbólica em que a dimensão instrumental voltada para a adaptação e o consentimento à situação social vigente é preponderante, configurando-se como um obstáculo para uma emancipação autêntica e crítica. Portanto, a semiformação configura-se como parte do pano de fundo da crítica à indústria cultural, pois, conforme o filósofo assevera, “o entendido e experimentado medianamente — semi-entendido e semi-experimentado — não constitui etapa prévia da formação, e sim seu inimigo mortal”²⁶⁸.

Sem nos estendermos sobre o assunto, cabe pontuar que o mote central da teoria adorniana acerca da semiformação versa não somente sobre a distribuição de recursos culturais, mas também para uma mudança conceitual do que eles representam. Os fundamentos para a consolidação da semiformação são encontrados exatamente quando a produção cultural se distancia do saber popular e da formação emancipadora e crítica, se aproximando dos interesses do capital, e ao ser transformada pela indústria cultural em completa mercadoria culmina com um construto voltado para a tarefa de

²⁶⁶ Adorno entende que a cultura possui um duplo caráter: ela é autonomia e liberdade do indivíduo, e ao mesmo tempo é conformação e ajuste à situação vigente. Por um lado, a formação cultural não deveria negar as condições sociais de sua produção, e por outro não deve ser entendida como conformismo ao estado de coisas na sociedade. Com o desenvolvimento do capitalismo e as revoluções científicas e tecnológicas, bem como a mercantilização da cultura, o caráter da formação cultural como adaptação ao *status quo* ganharia maior força em detrimento da autonomia do pensamento e da reflexão sobre a situação social. (Cf. ADORNO, Theodor. *Teoria da Semiformação*. p. 2 – 4).

²⁶⁷ DUARTE, Rodrigo. *Esquematismo e semiformação*. p. 444.

²⁶⁸ ADORNO, Theodor. *Teoria da Semiformação*. p. 7 – 8.

cultivar nas pessoas uma “adequação na continuidade do existente”²⁶⁹. Na indústria cultural, a semiformação se expressa por sua crescente socialização bem como pela redução e esvaziamento dos conteúdos culturais de caráter crítico e racional (resultando numa dissolução de seu potencial emancipador) que são emitidos na mídia de massa. Com uma difusão crescente dos produtos da indústria cultural, a semiformação se propaga com a banalização e falta de substância que estes possuem, com a escolha das mensagens veiculadas (de tino puramente comercial ou ideológico), com o conteúdo cada vez mais homogêneo no que diz respeito aos interesses que perpassam as mercadorias culturais em seus mais diferentes formatos, o tratamento dos consumidores de modo uniforme e padronizado sob uma fachada de particularidade, a moral de sucesso exposta e difundida como valor fundamental a ser seguido.

Os modelos ideais atualmente em vigor são o conglomerado de noções ideológicas que se interpõem entre os sujeitos e a realidade, e a filtram. Estão de tal modo carregados afetivamente, que a *ratio* [razão] não pode desalojá-los.²⁷⁰

Com o poderio econômico das classes dominantes se estabelecendo progressivamente como insuperável, as classes dominadas, à princípio cada vez mais dependentes economicamente desse mesmo poder, acabam por absorver os valores e as representações simbólicas daquelas como algo universal, tendo a indústria cultural e os *mass media* importantes papéis nesse processo, e com isso se reduziria também a possibilidade de que as massas compreendam sua própria situação dentro da sociedade, bem como a compreensão do papel que elas possuem para a transformação desta. Por essa razão Adorno pôde afirmar que a indústria cultural “logrou converter os sujeitos em funções de maneira tão completa que, inteiramente capturados e incapacitados de se darem conta de qualquer conflito, eles gozam a própria desumanização como felicidade do calor humano”²⁷¹.

A necessidade produzida pelas estruturas do capitalismo industrial de levar as pessoas a consumir entretenimento como uma maneira de encontrar um alívio das dificuldades do dia-a-dia e sofrimento encontrado ao longo da vida consistiria também em distanciar o indivíduo da reflexão e do pensamento crítico, fomentando assim uma adaptação por parte dos seus consumidores ao mundo como ele está configurado. Nesse ponto encontramos o que consideramos ser o modo como a reduplicação do cotidiano se

²⁶⁹ LEO MAAR, Wolfgang. *Adorno, semiformação e educação*. p. 469.

²⁷⁰ ADORNO, Theodor. *Teoria da Semiformação*. p. 13.

²⁷¹ ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. p. 202.

insere dentro desse contexto de necessidade de consumo do entretenimento, atendendo a um dos principais objetivos da indústria cultural, a saber: a conformação do indivíduo com a situação social vigente, uma espécie de “convite à passividade”²⁷². A aceitação, pelo indivíduo, do *status quo*, que se revela em atitudes conformistas e na adequação de valores que deveriam ser socialmente mais amplos e que passam a ser restritos a interesses prioritariamente individualistas, seria resultado desse processo de semiformação a que são submetidos os espectadores da reduplicação do cotidiano, no qual avaliações reducionistas absorvem os processos de formação.

A vida, modelada até suas últimas ramificações pelo princípio da equivalência, se esgota na reprodução de si mesma, na reiteração do sistema, e suas exigências se descarregam sobre os indivíduos tão dura e despoticamente, que cada um deles não pode se manter firme contra elas como condutor de sua própria vida, nem incorporá-las como algo específico da condição humana.²⁷³

O próprio indivíduo semiformado promove a situação vigente na sociedade através do consumo ilimitado das mercadorias culturais. Sujeitando-se à totalidade social que é reduplicada pela indústria da cultura, o indivíduo semiformado reproduz a si mesmo como determinado socialmente pelo *status quo*, além de também reafirmar esse mesmo estado de coisas. “No mundo reconstruído o sujeito semiformado toma-se como sujeito do mundo que meramente reproduz”²⁷⁴. Devido ao processo de semiformação do qual é presa, o indivíduo semiculto demonstra num primeiro momento ser alguém bem informado e ciente dos acontecimentos importantes na sociedade, no entanto, em função da forma como são veiculadas e como são configurados o conteúdo dessas informações, ele o faz de modo superficial e acrítico, não estabelecendo relações mais profundas entre os fatos e produzindo uma opinião crítica acerca dos assuntos. “Os conceitos de ordem que a indústria cultural propaga”, enquanto supostamente oferece ao espectador um alívio e uma fuga do labor rotineiro e um descanso tanto físico quanto psíquico, “são os do *status quo*”, e Adorno destaca que isso se deve em grande medida pela reprodução da realidade empírica²⁷⁵.

Ela se esgueira com mestria entre os escolhos da informação ostensivamente falsa e da verdade manifesta, reproduzindo com fidelidade o fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento e erige

²⁷² WILSON, Ross. *Theodor Adorno*. p. 28.

²⁷³ ADORNO, Theodor. *Teoria da Semiformação*. p. 16.

²⁷⁴ LEO MAAR, Wolfgang. *Adorno, semiformação e educação*. p. 463.

²⁷⁵ ADORNO. Theodor. *Resumen sobre la industria cultural*. p. 300.

em ideal o fenômeno onipresente. A ideologia fica cindida entre a fotografia de uma vida estupidamente monótona e a mentira nua e crua sobre o seu sentido, que não chega a ser proferida, é verdade, mas, apenas sugerida, e inculcada nas pessoas. Para demonstrar a divindade do real, a indústria cultural limita-se a repeti-lo cinicamente. Uma prova fotológica como essa, na verdade, não é rigorosa, mas é avassaladora. Quem ainda duvida do poderio da monotonia não passa de um tolo.²⁷⁶

Dentro do sistema da indústria cultural, o cinema e a televisão sobressaem-se na reprodução tecnicamente detalhada do cotidiano, e devido ao enorme e contínuo investimento técnico, a qualidade visual e sonora se tornam características a mais a serem desfrutadas nas horas de lazer. Nessa reduplicação do mundo empírico o caráter regressivo da indústria cultural, que já se manifesta pelo fato de o espectador buscar na diversão que ela oferece um meio de escapar ao sofrimento diário imposto pelo processo social, é ainda reforçado por uma linguagem imagética que ela oferece, regulada por mecanismos e fluxos contínuos de cores, cortes precisos, sonorização e outros recursos que, atuando em conjunto com a superficialidade das mercadorias culturais, distanciam o indivíduo de uma reflexão e do pensamento crítico.

A indústria cultural não reprime ou extingue a atividade intelectual, mas simplesmente não a exige no conteúdo de seus produtos²⁷⁷. A maioria dos produtos culturais audiovisuais “são feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos”, devendo toda a

²⁷⁶ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 122.

²⁷⁷ Adorno adverte sobre uma equiparação simétrica entre a indústria cultural e a consciência de seus consumidores. Tal equiparação, que em um primeiro momento pareceria correta uma vez que à primeira vista a produção regula tanto o processo material da vida como o espiritual (e que graças à indústria cultural esta última se aproxima do material), poderia ser incorreta, pois os produtos da indústria cultural seriam, de fato, consumidos e aceitos, porém com certa reserva e cautela. Adorno destaca também que a consciência não poderia ser totalmente dominante e integrada, em uma sociedade cuja contradições fundamentais persistem. Embora fosse possível que a experiência individual fosse esquematizada no processo da indústria cultural, a fusão total entre a consciência do indivíduo e esquematização da indústria cultural nunca ocorreria ou se daria completamente. Para Adorno a suposta identidade entre a indústria cultural e a indústria da consciência não está acima de qualquer suspeita, sendo necessário examinar empiricamente tanto a recepção como a produção, e não apenas essa última como se limitariam a fazer os críticos intelectuais. (Cf. ADORNO, Theodor. *Tiempo libre*. In: *Entradas. Modelos críticos* 2. p. 580 – 582; Cf. RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural*. p. 179.) Adorno afirma que, de fato, a indústria cultural “inclui todas as forças da integração social”, tendo ajudado a moldar, formar e manter os homens “tal como eles são”, mas que somente pelo comportamento dos homens não se pode atribuir e derivar uma relação de identidade daquilo que é oferecido pela indústria cultural e “estruturas objetivas de consciência que efetivamente marcam os homens”. Segundo o filósofo: “De um lado, os homens se subordinam aos mecanismos da personalização como estes promovidos pela indústria cultural. (...) Mas, ao mesmo tempo, basta avançar um pouco além da superfície, sem precisar recorrer a entrevistas profundas, pois é muito fácil constatar isso, todos os homens a rigor sabem que a princesa Beatriz, a senhora Soraya etc., não têm toda essa terrível importância”. (Cf. ADORNO, Theodor. *Introdução à Sociologia*. p. 343 – 344.)

atenção do indivíduo estar voltada para os estímulos cuja velocidade e violência só permitem um consumo imediato e irrefletido. Configuradas dessa forma, as mercadorias culturais, Adorno adverte, “proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos”, de modo que a compreensão da realidade social que é reproduzida permanece breve e superficial²⁷⁸.

Ultrapassando de longe o teatro das ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão no qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livre do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ela para se identificar imediatamente com a realidade.²⁷⁹

Se no âmbito geral da indústria cultural o pensamento crítico é negado pela forma com que as imagens tecnológicas são oferecidas incessantemente aos seus consumidores, isso se tornaria ainda mais reforçado na “pseudorealidade” que ela produz, porque as questões relevantes de diversas ordens são ali apresentadas como demandando pouca ou nenhuma reflexão mais elaborada para sua compreensão. O conteúdo oferecido pela indústria cultural, ao tratar de questões mais elaboradas, tais como políticas ou sociais, em muitos casos se configura como um puro acúmulo de informação que “pouco ou quase nada oferece de desafio mental para a conquista de novos horizontes. A tendência desse nexos informativo é alimentar um estado de conformismo e resignação social que impõe aos indivíduos uma taxa de exigência cultural cada vez mais baixa e limitada”²⁸⁰. Desta forma, embora o teor de determinados produtos culturais seja apenas a reprodução do que é vivenciado pelas pessoas na cotidianidade, com suas dificuldades, problemas sociais e adversidades que podem ter as mais variadas origens, o indivíduo consome tais produtos sem o mínimo ou mesmo nenhum compromisso reflexivo, como mera distração e alívio dessa mesma rotina que vivencia.

Uma vez que a indústria cultural possui em seus produtos conteúdos simplistas, não oferecendo ou mesmo evitando qualquer complexidade maior, as mercadorias que reduplicam o cotidiano reproduzem superficialmente desde questões corriqueiras até fenômenos sociais complexos, igualando-os na medida em que “são afirmados sem crítica, sem análise, sem dialética, embora eles não sejam mais

²⁷⁸ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 104.

²⁷⁹ *Ibidem*. p. 104.

²⁸⁰ FABIANO, Luiz H. *Literatice e sedução autoritária*. p. 165.

significativos para nenhuma das pessoas que têm de aceitá-los”²⁸¹. Quando a ordem social, que se manifesta ao indivíduo em suas relações e experiências cotidianas nas grandes cidades é reduplicada pela indústria cultural, isso geralmente ocorre através de conflitos pessoais, profissionais ou familiares, tendo como pano de fundo questões sociais e políticas, contudo, por não haver um aprofundamento crítico nesses assuntos, seu enfoque é feito como se “os problemas abordados caíssem do céu e não fossem decorrências de patologias específicas da fase monopolista do capitalismo tardio”²⁸².

A indústria cultural vende a ordem “in abstracto” e apresenta de modo enganador os conflitos, misérias e dificuldades (que na verdade em muitos casos são consequências necessárias do capitalismo) que os homens devem confundir com os seus. Como resultado, a indústria cultural reproduz de forma planejada todos os acontecimentos da cotidianidade e “converte o patológico em normalidade, criando certas psicologias sociais em que a perda de conexões racionais e causais” entre os fenômenos sociais operariam sempre em favor da ordem vigente, da dominação irracional e sua manutenção²⁸³. Mediante a reduplicação do mundo, a indústria cultural ofereceria aos olhos do espectador inequivocamente a realidade como tal e “concomitantemente à crescente crença nos “fatos”, a informação tende a substituir a penetração e a reflexão intelectuais”, e justamente por se considerar informado acerca dos fenômenos sociais que são apresentados realisticamente, nos telejornais, telenovelas, filmes ou documentários, o indivíduo não problematizaria sobre eles²⁸⁴. No consumo da “pseudorealidade” que os produtos culturais audiovisuais ofertam, as pessoas “gozam, no divertimento, da mesma repetitividade a que estão sujeitos no cotidiano”, mas com o tratamento simplista com que os problemas sociais são tratados, a ordem vigente na sociedade é apresentada como imutável, cabendo ao indivíduo adaptar-se a ela. A fidelidade com que a cotidianidade, com suas dificuldades e mazelas, é reproduzida faz com que “a mesma falta de sentido, vinculada à desesperança de alterar o curso das coisas em uma vida de luta incessante”, seja transposta na mercadoria cultural como “figuração de um destino intransponível” aos indivíduos²⁸⁵.

²⁸¹ ADORNO, Theodor. *Resumen sobre la industria cultural*. p. 300.

²⁸² DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural. Uma introdução*. p. 118.

²⁸³ MUÑOZ, Blanca. *La industria cultural como industria de la consciencia: El análisis crítico em las diferentes generaciones de la Teoría de la Escuela de Frankfurt*. p. 75.

²⁸⁴ ADORNO, Theodor. *As estrelas descem a terra*. p. 184.

²⁸⁵ FREITAS, Verlaïne. *Indústria cultural: o empobrecimento narcísico da subjetividade*. p. 336 – 337.

A argumentação adorniana reitera que uma das principais finalidades a ser alcançada pelas mensagens da indústria cultural é a promoção da ideologia social, que encobre “todas as causas profundas de angústias, promovendo assim uma aceitação do que está dado”²⁸⁶. Entendemos que a reduplicação da cotidianidade exerce grande importância nesse ponto, pois é mediante ela que “todos os fenômenos são cristalizados como emblemas do domínio absoluto do que existe”, reforçando uma tendência interna à indústria cultural de utilizar seus produtos como “anúncios publicitários a favor do mundo que o reduplicam e a mentira provocadora que não pretende ser acreditada, mas que impõe o silêncio”²⁸⁷. Segundo Adorno:

ao fortalecer o sentimento de fatalidade, dependência e obediência, ela paralisa a vontade de mudar quaisquer aspectos das condições objetivas, e relega todas as preocupações a um plano privado que promete uma cura para tudo por intermédio da mesma conformidade frente às coisas que impede uma mudança das condições. Pode-se perceber facilmente como isso se adéqua muito bem ao propósito geral da ideologia dominante na indústria cultural de hoje: reproduzir o *status quo* no interior da mente dos indivíduos.²⁸⁸

Um dos elementos da diversão que é oferecida pela indústria cultural é que ela se converte em consentimento, resignação frente ao sofrimento, e seu caráter de distração nos momentos ociosos buscaria “reforçar o conformismo no espectador e consolidar o *status quo*”, levando o indivíduo a não refletir sobre a realidade vigente, pois ainda que ela seja mostrada com todas suas agruras e desigualdades, seja nos telejornais, sejam nos filmes e seriados televisivos, “os produtores oferecem incansavelmente aos espectadores 'mensagens' patentes e ocultas” que reafirmam esse sofrimento como inescapável²⁸⁹.

Segundo Verlaine Freitas, esse distanciamento do pensamento crítico e a reprodução da sociedade nas mercadorias culturais como imutável poderia ter como consequência uma aceitação sem maiores ressalvas das dificuldades do dia-a-dia e dos infortúnios encontrados ao longo da vida, difundindo a ideia de que o modo como as pessoas se inserem no sistema vigente seria através da aceitação das adversidades vividas em sua cotidianidade²⁹⁰. Ao tornar em espetáculo os infortúnios da vida, por um lado, e

²⁸⁶ ADORNO, Theodor. *As estrelas descem a terra*. p. 186 – 188.

²⁸⁷ ADORNO, Theodor. *Crítica de la cultura y sociedad*. p. 25.

²⁸⁸ ADORNO, Theodor. *As estrelas descem a terra*. p. 187 – 188.

²⁸⁹ ADORNO, Theodor. *La televisión como ideología*. p. 457.

²⁹⁰ FREITAS, Verlaine. *Indústria cultural: o empobrecimento narcísico da subjetividade*. p. 341

evitar que estes espetáculos tenham conteúdo crítico, por outro, a indústria cultural não apenas reafirma a ordem social estabelecida como também alimenta seus consumidores com “pseudosatisfações” ajudando a evitar que as pessoas sejam ou se façam diferentes do que o sistema fez deles. “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”²⁹¹. Verlaine Freitas apresenta essa questão nos seguintes termos:

Além de a indústria cultural aproveitar-se da fraqueza do ego narcísico de seus consumidores, alimentá-los constantemente com pseudo-satisfações, ainda os engana quanto à sua determinação como sujeitos, na medida em que oblitera o olhar para aquilo que os poderia fazer diferentes do que a coletividade fez deles.²⁹²

Nesse sentido, os produtos culturais não apenas proporcionam entretenimento como meio de escapar ao esforço intelectual e às dificuldades do cotidiano, mas também levam o indivíduo a não ter uma experiência plena do sofrimento, mas apenas superficial, consumindo a distração mediante a diversão como sendo algo necessário para que a continuidade da situação em que ele se encontra faça sentido como um todo. Conforme Freitas “esse sofrimento, entretanto, não é simplesmente renegado pela indústria cultural, mas sim constitui-se como um de seus elementos, na medida em que o trágico é, paradoxalmente, assimilado por ela”, retomando a já citada ideia de que a indústria cultural realizaria uma depontecialização do elemento trágico em seus produtos, ou seja, a expressão estética do sofrimento, que consistia na resistência do indivíduo frente às ameaças mais poderosas que ele, é banalizado nas mercadorias culturais para funcionar mais como uma espécie de anestésico ou entorpecimento para auxiliar na superação das dificuldades encontradas²⁹³. Nessa perspectiva, na reduplicação audiovisual dos acontecimentos comuns da cotidianidade, todo sofrimento e mazelas comuns à sociedade industrial, que são ali mostrados como inevitáveis, ajudariam às pessoas a suportar e esquecer esse mesmo sofrimento vivenciado, possibilitando certa “satisfação de perceber que seu sofrimento cotidiano tem um sentido, uma razão de ser”²⁹⁴.

Adorno afirma que “o conformismo substitui a consciência” à medida que a indústria cultural reproduz as estruturas da sociedade como fixas e inalteráveis,

²⁹¹ *Ibidem.* p. 341.

²⁹² *Idem.* p. 341

²⁹³ *Idem.* p. 340.

²⁹⁴ *Idem.* p. 340.

veiculando produtos que se revelariam exortações ao conformismo perante poderosos interesses, tanto econômicos como políticos, e não, como ela propagandeia, “indicações para uma vida feliz nem uma arte nova da responsabilidade moral”. “A conformidade que ela propaga reforça a obediência cega”²⁹⁵. Conforme Adorno:

a afinidade original entre os negócios e a diversão mostra-se em seu próprio sentido: a apologia da sociedade. Divertir significa estar de acordo. (...) Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação.²⁹⁶

Na reduplicação do cotidiano, a ordem social é mostrada como imutável e pouco flexível, e caberia ao indivíduo adaptar-se a ele, enfrentando e superando as dificuldades que aparecem em sua vida. Adorno chama a atenção para uma fórmula dramática utilizada pela indústria cultural como modo de veicular a ideia de que os males decorrentes do capitalismo tardio poderiam ser enfrentados, que é descrita por ele como “getting into trouble and out again” (meter-se em apuros e depois safar-se), no qual os programas apresentam continuamente personagens atomizados que enfrentam as adversidades e infortúnios que encontram em suas vidas e supera-os pelo trabalho e força de vontade²⁹⁷. Esse recurso, que é amplamente utilizada pela indústria cultural, visaria por um lado levar em alguma medida o espectador a conciliar o sofrimento que ele assiste nas mercadorias culturais com o sofrimento por ele vivenciado em sua rotina diária, e por outro possibilitar que a postura de resignação e conformismo diante de um sistema aparentemente onipotente seja propagada justamente pela representação de que as dificuldades diárias não são totalmente em vão, possuindo um significado dentro de um todo e que é possível se adaptar a elas²⁹⁸.

²⁹⁵ ADORNO, Theodor. *Resumen sobre la industria cultural*. p. 300 – 301.

²⁹⁶ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 119.

²⁹⁷ *Ibidem*. p. 126.

²⁹⁸ Adorno destaca que nem mesmo os filmes de animações, “outrora expoentes da fantasia contra o racionalismo”, escapariam à lógica da indústria cultural, sendo também utilizados para veicular o sofrimento e as desigualdades oriundos da sociedade industrial, porém nesses casos ele é reproduzido de modo jocoso para que os indivíduos aceitem-no como seu, sendo este o modo como o indivíduo se insere no sistema. “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”. (Cf. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 114).

Ao mesmo tempo em que a indústria cultural mostra recortes do cotidiano com suas adversidades para que ele seja aceito em sua inteireza, ela introduz em suas mercadorias personagens que de algum modo sempre superam os problemas que encontram. Com isso, a indústria cultural mostraria que embora as estruturas do modo de vida contemporâneo se configurem como imutáveis ao homem comum, as dificuldades dela oriundas poderiam ser superadas com o devido esforço e resignação. “Os executivos podem decidir confortavelmente que além do elenco mais caro deve ser anexado ao filme de escape ideal, como: homem é nobre, prestativo e bom”²⁹⁹.

Adorno reitera que “a realidade compacta e fechada” que é constantemente reproduzida pela indústria cultural, “dá a impressão de ser muito mais grandiosa, magnífica e poderosa, quanto mais profundamente é impregnada com o sofrimento necessário”. Quando o indivíduo, em seus momentos de lazer e descanso, se depara com mercadorias culturais que apenas replicam todas as mazelas que ele vivencia na realidade empírica, esse sofrimento “assume o aspecto do destino”, algo inescapável à sua existência e cuja resistência poderia resultar em sua destruição, mas que se acomodando à situação vigente e aos males que lhe são inerentes, a vida teria sentido e continuidade³⁰⁰.

Ao serem reproduzidas, as situações desesperadas que estão sempre a desgastar os espectadores em seu dia-a-dia tornam-se, não se sabe como, a promessa de que é possível continuar a viver. Basta dar-se conta de sua própria nulidade, subscrever a derrota – e já estamos integrados. A sociedade é uma sociedade de desesperados e, por isso mesmo, a presa de bandidos.³⁰¹

Na sociedade industrial as pessoas são cada vez mais dependentes de processos sociais e econômicos em que estão inseridas, mas sobre os quais possuem pouco ou mesmo nenhuma influência diretamente decisiva. As mazelas presenciadas ou vividas na rotina diária tornam-se espetáculo midiático, levando o indivíduo a se identificar com o sofrimento nos momentos que buscam se distanciar dele, aceitando-o como inescapável. Novamente recorreremos à argumentação de Verlaine Freitas para melhor entender como, na perspectiva adorniana, a indústria cultural tenta harmonizar o sofrimento vivenciado no dia-a-dia pelas pessoas com aquele apresentado em seus produtos, de forma que, ao se identificar com o que é ali mostrado, o indivíduo aceite e acredite que o sofrimento vivido é inevitável, mas pode ser suportado. Conforme Freitas:

²⁹⁹ ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. p. 198.

³⁰⁰ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 125.

³⁰¹ *Idem*. p. 126.

as obras começam com uma ligação aberta com a placidez do cotidiano, atravessam o negativo do sofrimento em suas diversas formas e terminam ou confirmando “a impossibilidade de destruir a vida real” — deixando que o cotidiano restaure a ordem “perdida” —, ou mostrando essa suposta harmonia como uma espécie de ratificação de que o sofrimento tem um sentido. Toda violência exercida pela sociedade no indivíduo é fruída como um lastro para a perseverança em uma vida da qual se retira toda possibilidade de transparência perante suas motivações mais substanciais.³⁰²

Além desse caráter que se encontra na indústria cultural como um todo, de promover uma conformidade do indivíduo ao *status quo* e que impede uma mudança significativa na sociedade, no caso particular da reduplicação do cotidiano, ela reduziria as preocupações do indivíduo às questões do plano privado, alimentando a percepção de que, de modo geral, os indivíduos estariam sujeitados a estruturas sociais complexas, cujo controle e por vezes a própria compreensão, em grande medida ou totalmente, lhes escapa. Buscar-se-ia com isso fortalecer nos indivíduos um sentimento de fatalidade, obediência e dependência, visando limitar neles o ímpeto de mudanças das condições objetivas da sociedade. Essa resignação frente à ordem social e ao sofrimento que lhe é inerente, sendo continuamente reproduzido na indústria cultural como característica comum aos indivíduos, funcionaria para suprimir ou limitar o desenvolvimento nas pessoas, de pensamentos subversivos, revolucionários, críticos e potencialmente libertadores, difundindo a ideia de que na sociedade industrial, somente com o trabalho compulsório e sistemático a miséria pode ser superada e a felicidade alcançada.

A argumentação adorniana indica que a indústria cultural não buscaria modificar as pessoas ou o modo como elas compreendem o mundo, mas ao contrário, “o sistema prende as pessoas ao inevitável, mas não as modifica”, reforçando nelas uma visão de fatalidade do estado de coisas da sociedade contemporânea. Esse expediente de “apresentar a realidade empírica como se fosse a única forma possível de realidade” é reforçado então, por um lado, pela exposição de personagens que se adaptando a ela alcançam sucesso e felicidade, mas por outro, também pelo fato dos filmes e programas televisivos de maiores sucessos evitarem mostrar situações que confrontem o *status quo* e apresentem “outras maneiras possíveis de vida e outros caminhos possíveis para o desenvolvimento da sociedade”³⁰³. No lugar de uma reflexão sobre as bases ideológicas

³⁰² FREITAS, Verlaïne. *Indústria cultural: o empobrecimento narcísico da subjetividade*. p. 341.

³⁰³ STEINERT, Heinz. *Culture Industry*. p. 74.

e econômicas que mantêm a situação vigente, reforça-se e se promove uma adequação a ele. “Isso corresponderia à tendência global (com base econômica) da sociedade contemporânea a não ir, em suas formas de consciência, mais além de si mesma, reforçando constantemente o *status quo* e (se parece ameaçado) reparando-o”³⁰⁴.

Conforme destaca José Zamora, a perspectiva adorniana denuncia como as capacidades críticas e questionadoras, que no âmbito da sociedade administrada “não podem ser desenvolvidas durante o tempo de trabalho” por ser potencialmente perigosas para a sustentação do próprio sistema, “tampouco no tempo livre encontram possibilidades de desdobramento”³⁰⁵. Por essa razão, a fuga do cotidiano prometida pela indústria cultural através de sua reduplicação como diversão, além de não estimular pensamentos críticos, levaria as pessoas a se resignarem com as exigências do mundo hostil em que elas se encontram justamente pela transmissão de modelos de comportamento nos personagens estereotipados, que evitam confrontar a situação vigente e optam por se adaptar a ela, mas que no final das histórias sempre encontrariam modos de superar as dificuldades e ludibriar os problemas. Nas palavras de Zamora:

Ao abastecer a necessidade de distração com modelos de associação recorrentes e estereótipos repetitivos, a indústria cultural impede a gênese nos consumidores de um pensamento e um sentimento próprios capazes de oporem-se criticamente à triste cotidianidade e às condições de vida.³⁰⁶

Seja pela tecnologia que utiliza para replicar o cotidiano, ou pelo modo como ele é reproduzido no cinema e na televisão, as mercadorias culturais audiovisuais reduzem a distância entre o conteúdo das imagens e o público, e deste modo estes passam a se identificar em alguma medida com os personagens ou com os astros midiáticos, cuja exposição ininterrupta visa fomentar certos “modelos de comportamento” condizentes com a sociedade capitalista industrial. Além da escolha de qual porção da realidade será mostrada como sendo a sua totalidade, um outro modo com que os poderes dominantes que regem a indústria cultural buscam reduzir ou inibir representações que confrontem a configuração social, seria justamente pela postura não crítica e algumas vezes indiferente das figuras midiáticas em relação às questões sociais, que ao invés de enfrentar e questionar os fundamentos que mantêm o *status quo*, criam artifícios para se adaptar a ele. As imagens transmitidas pela indústria cultural funcionam nesse contexto como

³⁰⁴ ADORNO, Theodor. *Prólogo a la televisión*. p. 447.

³⁰⁵ ZAMORA, José. *T. W. Adorno: pensar contra a barbárie*. p. 86.

³⁰⁶ *Ibidem*. p. 86.

exemplos de valores e condutas, que correspondem tanto à gravitação do sistema total quanto à vontade dos detentores do poder na ordem social vigente.

No lugar de propiciar ao espectador um espaço simbólico no qual se poderia cultivar e desenvolver um pensamento crítico, a imaginação, sua individualidade e autonomia, e até mesmo ímpetos libertadores e revolucionários que visariam superar e modificar as causas das misérias sociais, a indústria cultural “produz incessantemente uma catarse” desses ímpetos e de formas de pensamento reflexivo, que são amortizados pela velocidade, cores e série de associações com que as imagens tecnológicas são oferecidas incessantemente aos seus consumidores na reduplicação daquilo que eles vivenciam, bem como pela baixa necessidade de reflexão “que é virtualmente negado pela série de associações entre imagens grandiosas que se oferecem sem cessar à mente dos consumidores”³⁰⁷. Na prática de reproduzir a realidade das pessoas em sua inteireza e fidelidade técnica, as tendências regressivas comuns aos produtos da indústria cultural, direcionadas à padronização e repetição, reproduzem ajuste e adaptação à ordem social existente no lugar de seu questionamento e sua transformação.

O cinema torna-se efetivamente uma instituição de aperfeiçoamento moral. As massas desmoralizadas por uma vida submetida à coerção do sistema, e cujo único sinal de civilização são comportamentos inculcados à força e deixando transparecer sempre sua fúria e rebeldia latentes, devem ser compelidas à ordem pelo espetáculo de uma vida inexorável e da conduta exemplar das pessoas concernidas.³⁰⁸

A “produção deliberada de uma imagem de mundo destinada a ser tomada como se fosse o mundo mesmo”, devido a agudeza tecnológica com que é produzida, “é diretamente conectada à lógica social da dominação e se reveste de caráter político”³⁰⁹. O expediente de replicar a realidade social não é apenas uma mera reprodução das formas e estruturas sociais que dominam a vida das pessoas nas sociedades modernas, mas funcionaria também como uma afirmação da totalidade social ao apresentá-la como inescapável a todas as pessoas. Para Adorno, “a auto reprodução automática do existente em suas formas estabelecidas” que a indústria cultural transmite incessantemente nos *media* audiovisuais, se configura também como “a expressão do domínio” justamente porque a reprodução midiática do *status quo* não é somente para mostrá-la como

³⁰⁷ FREITAS, Verlaine. *Indústria cultural: o empobrecimento narcísico da subjetividade*. p. 342.

³⁰⁸ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 126.

³⁰⁹ FRANCO, Renato. *A televisão segundo Adorno: o planejamento industrial do “espírito objetivo”*. p. 113.

aceitável, mas como inevitável, visando garantir sua manutenção pela propagação da ideia de que a mudança da ordem social escaparia ao indivíduo, e com isso alimentar um estado de conformismo e resignação³¹⁰.

Desta forma, a realidade social, que é mostrada nas mercadorias culturais audiovisuais como insuperável, buscaria levar os indivíduos a se resignam ao mundo como ele é, restando apenas adaptar-se a ele como o fazem os personagens nos filmes ou telenovelas. Apresentando a “realidade empírica como se fosse a única forma possível de realidade”, a indústria cultural realizaria uma promoção quase incontestada da situação social vigente ao representá-la como inevitável e invencível, alimentando sua não contestação. Render-se à pressão da existência tal como ela se configura e se conformar seguindo a corrente do que é mostrado pelas mercadorias culturais audiovisuais é vendido como a melhor opção aos sobrepujados pelo sistema e é deste modo que “a dominação da realidade é a realidade dominante”³¹¹.

O desenvolvimento da indústria cultural é uma parte intrínseca do processo de crescimento da racionalização e reificação nas sociedades modernas que atomizam cada vez mais seus participantes, e nesse contexto a reduplicação do mundo empírico realiza uma afirmação do *status quo* ao expor continuamente a imagem dos indivíduos como sempre mais dependentes dos processos sociais sobre os quais eles possuem pouco ou nenhum controle³¹². O espectador se considera conhecedor dos importantes problemas como crise social e econômica, desemprego ou articulações políticas, pois estas lhes são apresentadas mediante temas que são em alguma medida familiares, contudo em razão dessa proximidade entre o que é vivido e o que é mostrado e também da forma superficial com que essas questões são abordadas, a reprodução da ordem social funciona como expediente para mantê-la, incitando assim uma conformidade ao *status quo*. O recurso de reproduzir a cotidianidade das pessoas resultaria em replicar o sofrimento e dificuldades que elas encontram na sociedade, visando fomentar o conformismo das mesmas, sendo este um dos resultados almejados pela indústria cultural, garantir a manutenção da situação vigente. Contudo, como veremos a seguir, a reduplicação do cotidiano reforça a aceitação ao *status quo* social pela identificação que ela produz com os modos de vida e comportamento predominantes na sociedade capitalista, expostos em figuras idealizadas

³¹⁰ ADORNO, Theodor. *Carteles de cine*. p. 315 – 316.

³¹¹ STEINERT, Heinz. *Culture Industry*. p. 74.

³¹² THOMPSON, Jonh. *Ideologia y cultura moderna*. p. 150 – 151.

de sucesso e fracasso, que permitem a ela, por um lado, alimentar uma disposição para o consumo, e por outro, reduzir e evitar posturas críticas e contestadoras.

3.3. A REDUPLICAÇÃO DO COTIDIANO COMO VEÍCULO DE EXPOSIÇÃO DOS MODELOS DE COMPORTAMENTO E VISÕES DE MUNDO DA INDÚSTRIA CULTURAL

Adorno afirma que “não seria exagerado dizer que a realidade é contemplada através das lentes” da indústria cultural, uma vez que ela mostra nas telas um ideal fabricado do que é a cotidianidade tão próxima daquela que as pessoas conhecem em suas experiências de vida “que o sentido fictício da vida cotidiana” se reflete na própria vivência empírica delas³¹³. A “fábrica de sonhos” que constitui a indústria cultural com suas mercadorias audiovisuais, já não se limita às telas e ao que é ali mostrado, mas “aspiram à própria vida”, tanto pela qualidade técnica que permite a reprodução dos mínimos detalhes empíricos, como pela identificação que se tenta estabelecer entre o que é reproduzido nas telas e o seu público³¹⁴. Com isso, os produtos que de alguma forma reduplicam a realidade possuiriam uma característica diferencial em relação a outros produtos culturais, que é a redução ou a simples anulação da diferença entre fato e ficção.

Os filmes (destacadamente os biográficos e os documentários) e principalmente os programas televisivos (como telejornais ou mais recentemente os reality-shows) não seriam somente meio ou suporte das mais diversas mensagens (comerciais ou ideológicas), mas estabelecem em alguma medida um engodo de que as imagens que são transmitidas ao público reproduzem apenas a realidade efetiva e verdadeira, com o mínimo ou nenhum tipo de intervenção. “Mais real que o real, é assim que se anula o real”³¹⁵, que não é apenas reproduzido pela indústria cultural, mas em última instância substituído por uma produção voltada para fins mercadológicos e ideológicos, e aquilo que as imagens mostram se tornam modelos únicos do existente, da sociedade e seus participantes, moldando a ambos segundo as diretrizes que prevalecem e dão continuidade ao *status quo*.

³¹³ ADORNO, Theodor. *Prólogo a la televisión*. p. 448.

³¹⁴ MAISO, Jordi. *Continuar la crítica de la industria cultural*. p. 326.

³¹⁵ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. p. 106.

Desta forma, mediante a reprodução fiel dos elementos cotidianos, as mercadorias culturais, além de repetir nas telas o mundo empírico, produziriam uma sedutora ilusão de imediatividade, de modo que os estereótipos fabricados pela indústria cultural, que atingem a todos nos mais variados lugares, são encarados de forma muitas vezes tão próxima das pessoas que elas acabariam encontrando ligações com os modelos de comportamento ali expostos, acreditando que se trataria de um reflexo do que é habitual na sociedade, se familiarizando a eles. “Quando a audiência de massa tem uma sensação de identidade imediata com a tela do cinema”, essa harmonização da vida empírica com aquela “pseudorealidade” seria em certa medida imperceptíveis para as pessoas que “a própria percepção se torna consenso”, e com isso “desaparece o espaço para o debate crítico, intersubjetivo, e a discussão”³¹⁶. A realidade é tão perfeitamente reduplicada em seus detalhes que “o contrabando ideológico” é realizado sem que o espectador perceba a absorção da harmonização que lhes é oferecida. Nas palavras de Adorno:

O embuste (...) consiste precisamente em que esta harmonização da vida e esta deformação da vida são imperceptíveis para as pessoas, porque acontecem nos bastidores. Uso o termo "bastidores" num sentido amplo. Eles são tão perfeitos, tão realistas, que o contrabando ideológico se realiza sem ser percebido, de modo que as pessoas absorvem a harmonização oferecida sem ao menos se dar conta do que lhes acontece. Talvez até mesmo acreditem estar se comportando de um modo realista. E justamente aqui é necessário resistir.³¹⁷

Conforme se reduz a distinção entre fato e ficção, ao se reproduzir a cotidianidade das pessoas, se estabelece um vínculo entre os consumidores e mitos sociais associados aos astros ou aos produtos que são mostrados incessantemente. Na reduplicação do cotidiano, um complexo sistema de valores, atitudes, visões de mundo assim como modos de compreensão da realidade em que prevalecem elementos externos ao próprio pensamento individual são expostos de forma mais próxima ao espectador. O imediatismo e o individualismo difundidos e afirmados na sociedade contemporânea como valores comumente aceitos são propagados com maior intensidade pela indústria cultural, enfatizando-os como sendo indiscutíveis, além de pontuar a competitividade no interior da sociedade capitalista como inevitável e estabelecer o sucesso profissional e financeiro como os objetivos últimos a serem alcançados.

³¹⁶ BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. p. 28.

³¹⁷ ADORNO, Theodor. *Educação e emancipação*. p. 86.

A identificação entre o espectador e o que é mostrado nas telas seria um dos principais elementos a ser destacados na reduplicação do cotidiano, no qual a indústria cultural apresenta continuamente em suas mercadorias não somente situações familiares ao público como também personagens que sobrepujam dificuldades e vencem na vida, com os quais os espectadores se identificam e neles espelham modelos de sucesso na sociedade³¹⁸. Quanto mais perfeita é a reduplicação do cotidiano, e não apenas no elemento tecnológico, mas também no que tange à escolha e representação de contextos e personagens que deveriam refletir a realidade, maior seria a aproximação dos espectadores com o que ali aparece, pois em muitos casos estes últimos percebem paralelos das situações mostradas nas telas com a que eles mesmos vivenciam na realidade empírica. Alguns dos processos habituais da vida cotidiana, como relacionamentos profissionais ou amorosos, são reduplicados na indústria cultural como complicadas situações de risco que requerem decisões complexas. Isso se manifesta de modo mais evidente nas numerosas e diferenciadas ofertas de resoluções e conselhos que são oferecidas (direta ou indiretamente) na conduta dos personagens em solucionar esses conflitos.

Na reduplicação do cotidiano, os pontos de vista dos personagens, as situações que eles enfrentam e o contexto geral da trama são inseridos de uma maneira cuidadosamente controlada, por diretores, executivos ou produtores, para conferir uma maior sensação de naturalidade por parte do público. Conforme Adorno, um dos elementos que contribuiriam para a regressão do indivíduo com a difusão dos produtos audiovisuais seria a preponderância do elemento imagético desvinculado do conceitual verdadeiramente crítico, que transforma o que é dito pelos personagens e todos os elementos que os cercam em “um mero apêndice das imagens, não a expressão de uma intenção, de algo espiritual, mas o esclarecimento de gestos, um comentário dos slogans que as imagens dão”³¹⁹.

A reduplicação do cotidiano torna a mercadoria cultural e seu conteúdo familiares aos espectadores na medida em que expõe personalidades estandardizadas em situações calculadamente construídas para serem atrativas ao público (e garantir sua rentabilidade), que acabam sendo tomadas como comuns às mais variadas pessoas e que esses vão identificar em alguma medida suas próprias experiências. As figuras simbólicas

³¹⁸ Cf. RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural*. p. 176; Cf. ADORNO, Theodor. *As estrelas descem à terra*. p. 71.

³¹⁹ ADORNO, Theodor. *Prólogo a la televisión*. p. 449.

dos *mass media* estabelecem essa proximidade imaginária, pois ao se familiarizarem com as situações apresentadas nas telas o olhar com que os espectadores passariam a ver e valorizar suas vidas, esperanças, conquistas, relacionamentos e outras situações diversas seriam feitos a partir do prisma dos modelos de vida que são continuamente expostos e exaltados pela indústria cultural.

Os indivíduos estão em contato contínuo com valores, condutas, modelos e padrões de comportamento que se personificam nos personagens que a indústria cultural oferece aos seus clientes nos momentos de ócio, e mediante essa exibição ininterrupta se configuraria uma espécie de integração sistêmica em torno do consumo e do modo de vida que ele suscita. Para Adorno, a indústria cultural “seguramente contribui para divulgar ideologias e dirigir de maneira equivocada a consciência dos espectadores”, e a reduplicação do cotidiano permite a ela, além de realizar uma tentativa de “incutir nas pessoas uma falsa consciência e um ocultamento da realidade”, também possibilita que as pessoas aceitem “um conjunto de valores como se fossem dogmaticamente positivos”³²⁰.

Ao espectador se transmite lições de como têm que amar (sem se preocupar se isto pode ser ensinado) e que não deve pensar de maneira materialista. (...) Na verdade, no espectador se incuti algo completamente diferente dessas ideias banais e problemáticas, mas em grande medida inofensivas. Este guia leva à execração da individualidade e da autonomia. Deve-se ‘se entregar’; porém não ao amor, mas ao respeito por aquilo que a sociedade, de acordo com suas regras do jogo, espera.³²¹

As onipresentes figuras midiáticas representam “o mais geral, a média, o modelo padrão como único e particular em cada caso e assim deles escarnecem”, pois conforme a indústria cultural realiza uma particularização do padrão na reduplicação do mundo, ela sedimenta uma padronização do particular³²². Dito de outro modo, tanto os personagens como as circunstâncias que os cercam são estruturadas conforme modelos pré-estabelecidos, mas são apresentados como algo inspirado nas particularidades dos consumidores, conferindo certa familiaridade e até um caráter de exclusividade do que se vê nas telas, e com isso a indústria cultural consolida o particular como uniforme, na medida em que esses modelos estandardizados são tomados como espelho do que as

³²⁰ ADORNO, Theodor. *Educação e emancipação*. p. 77, 80.

³²¹ ADORNO, Theodor. *Prólogo a la televisión*. p. 464.

³²² ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. p. 137.

peças são e dos momentos que vivem. “Com malícia se faz o particular a partir da eliminação do particular”³²³.

Como vimos, de um modo geral, as pessoas são levadas à exaustão pelo mundo do trabalho e são constantemente bombardeadas pelos sons e imagens que a indústria cultural lhe oferece frequentemente nos intervalos entre as jornadas diárias, ou seja, nos horários de descanso, em que as pessoas se “preparam” para uma nova jornada. Adorno considera que em certos casos, o entorpecimento provocado por essa rotina dividida entre o trabalho extenuante e a diversão acrítica chegaria ao ponto de se considerar como um favor prestado pela indústria cultural o fato de que ela evite que a maior parte de seus produtos exija dos consumidores um esforço intelectual, e, por conseguinte, de “individuação”, isto é, ter a si mesmo como instância de decisões na esfera particular. O “esforço de individuação”, que pode ser por vezes penoso, mas sempre compensador, é então substituído pelo “esforço de imitação”, uma inspiração ou até uma pura e simples reprodução dos estereótipos fabricados pela indústria cultural, que são expostos nas telas, no rádio ou nas revistas, e que são cultuados como modelos a serem imitados. O indivíduo, ao copiar em suas decisões estes modelos fabricados, estaria dispensado do esforço de pensar e decidir por conta própria, por isso seria de alguma forma grato à indústria cultural³²⁴.

Nos rostos dos heróis do cinema ou das pessoas privadas, confeccionados segundo o modelo das capas de revistas, dissipa-se uma aparência na qual, de resto, ninguém mais acredita, e o amor por esses modelos de heróis nutre-se da secreta satisfação de estar afinal dispensado de esforço da individuação pelo esforço (mais penoso, é verdade) da imitação.³²⁵

No cinema e na televisão, atores e atrizes interpretam personagens que representariam as pessoas comuns em situações com os quais os espectadores deveriam em alguma medida espelhar suas próprias experiências. A indústria cultural usa a rotina diária como modelo para reproduzi-la em seus produtos audiovisuais, e o que as imagens mostram acabariam por se tornar o modelo a ser seguido na cotidianidade e conforme a realidade passa a ser vista sob a perspectiva daquilo que é mostrado nos filmes e programas televisivos, o cotidiano reduplicado acaba por refletir no cotidiano vivido. Além de perceber uma familiaridade das situações mostradas na realidade reduplicada

³²³ *Ibidem.* p. 137.

³²⁴ DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural.* p. 65

³²⁵ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento.* p. 129.

com o seu próprio dia-a-dia, os espectadores também se identificam com as imagens e ideais que os astros e heróis midiáticos representam, “como se todos eles dissessem respeito a alguma coisa que o indivíduo pode perceber em si mesmo, seja em seus desejos e fantasias mais onipotentes, seja em suas idiossincrasias menos nobres”³²⁶. Conforme Adorno:

Os sonhos não têm sonho. Assim como os heróis technicoloridos não deixam esquecer por um segundo que não passam de pessoas normais, de figuras proeminentes tipificadas e de investimentos, assim se delinea inequivocamente sob a fina lantejola do fantástico esquematicamente produzido o esqueleto da ontologia do cinema, toda a hierarquia de valores imposta, o cânone do indesejável e daquilo a ser imitado.³²⁷

As imagens são carregadas de estereótipos e clichês que fomentam uma identificação com personalidades, seja as previamente construídas nos filmes como heróis, homens viris e mulheres sensuais, ou com outros astros que emergem do meio televisivo e que igualmente funcionam como modelos da adaptação à sociedade industrial, além de alimentar uma repulsa com aqueles que não se adequam, fogem ou contrariam esses modelos mostrados sempre como vilões ou párias. A conformidade ao *status quo* é tornado um imperativo nas mercadorias culturais, reforçando ainda mais a exclusão radical dos que não se adaptam, à medida que “todos os heróis e ideais são sempre preenchidos por valores de adequação à realidade capitalista”³²⁸. Os produtos audiovisuais da indústria cultural evocam momentos da vida das pessoas e estimulam seus espectadores a um ajuste ou acomodação de suas atitudes e modo de pensar frente às condições existentes na sociedade, de modo que a simulação da realidade fornece aos indivíduos “critérios de orientação” para que eles possam se guiar em um mundo supostamente mais conturbado e caótico³²⁹.

Sendo um encantamento desencantado, as imagens não contam nenhum segredo, mas são modelos de comportamento que corresponde tanto à gravitação do sistema como a vontade de seus controladores. Que conexão maldita, que fomenta a crença errônea de que o espírito dos senhores é o espírito da época, consiste em que também as manipulações que organizam o público segundo as exigências de um comportamento adaptado ao existente podem apelar a momentos da

³²⁶ FREITAS, Verlain. *Indústria cultural: o empobrecimento narcísico da subjetividade*. p. 341.

³²⁷ ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. p. 198.

³²⁸ FREITAS, Verlain. *O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno*. p. 55.

³²⁹ ADORNO. Theodor. *Resumen sobre la industria cultural*. p. 300.

vida consciente e inconsciente dos consumidores, aos que culpam a culpa com certa aparência de justiça.³³⁰

Na sociedade industrial as agruras que o indivíduo vivencia seriam a princípio quase insuportáveis, e na perspectiva da indústria cultural ela oferece um escape e auxílio em suportá-los ao reproduzi-los, mas conforme seus objetivos mais imediatos, a reduplicação da realidade empírica não se faria apenas de forma explicitamente direta e crua na mercadoria cultural, podendo ser também revestida de um caráter tanto espetacular quanto perfeito. Por isso, nem só de tristezas e dificuldades se faz o cotidiano reduplicado pela indústria cultural, que muitas vezes reproduz outra realidade diferente daquela que vive a maioria de seus consumidores, exibindo-a como rica e materialmente farta, inspirada ou até centrada exclusivamente em seus astros e estrelas. A indústria cultural não se limitaria a mostrar o cotidiano como opressor, entretanto suportável, mas também apresentaria um outro lado da realidade, norteado por personalidades que personificam o modelo de vida capitalista e pela oferta de bens a serem consumidos.

Se, por um lado, para instigar a aceitação do *status quo* a indústria cultural reproduziria as agruras da realidade como inescapáveis e imutáveis, mas mostraria pela representação de figuras (fictícias ou reais) que exemplificam a superação das dificuldades e que ela é de alguma forma suportável, por outro lado ela apresentaria um mundo colorido e perfeito, em parte para manter e alimentar o consumo, além de criar outras formas de identificação com exemplos de personalidades que, embora sejam inalcançáveis, também servem como modelos de sucesso na sociedade moderna, expondo sob outro viés os mesmos valores e visões de mundo consonantes ao *status quo*.

Mediante essa estetização da realidade, a indústria cultural promete ao espectador transformar a cotidianidade acinzentada do mundo que ele vivencia em algo superior, um paraíso que é mostrado nas telas pelo modo como vivem os heróis midiáticos nos programas e filmes, e que é ainda mais exaltado pela exposição e culto ao estilo de vida de seus astros, até em seus mais íntimos e triviais momentos. “Hollywood criou um novo herói de massas, o compósito individualizado do ‘astro’³³¹, com personalidades que muitas vezes eram apenas extensões dos personagens que interpretavam e que os espectadores encontravam frequentemente nos filmes ou nas novelas. A exposição da vida dos famosos e seus hobbies como algo de encantador se constitui em uma atividade comum na indústria cultural, trazendo novamente a sugestão de que os indivíduos

³³⁰ ADORNO, Theodor. *Prólogo a la televisión*. p. 451.

³³¹ BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. p. 23.

deveriam adotar um dos hobbies oferecidos pela “indústria do tempo livre” para compartilhar algo em comum com seus ídolos, sob a pena de ser taxado como um excêntrico à margem, antiquado e avesso à modernidade³³². Ao expor o modo como vivem suas celebridades, a indústria cultural faz com que a vida privada dos indivíduos seja um espetáculo e se torne sucesso junto ao seu público, e os astros da indústria cultural são vendidos como artigos de massa, “cuja imagem multiplicadora garantia a infinita reprodução do mesmo”³³³.

Além de funcionar como descanso da rotina de labor, esses modelos de vida são apresentados como contraponto ao cotidiano cinzento e monótono das pessoas, um ambiente ensolarado, próspero e feliz, funcionando como guia para um modelo de vida no capitalismo tardio, pois os imperativos de sucesso ali expostos e que seriam assumidos cada vez mais facilmente pelas pessoas através do consumo supérfluo e pelo estilo de vida que o consumo sugere através da convivência, canalizaria o desejo de participação nesse mundo de sucesso, produzindo uma atração que prende os indivíduos, tomados como meros consumidores, à totalidade social. A reduplicação do cotidiano não se limitaria a ser uma produção de “devaneios sintéticos” pela indústria cultural como meio de as pessoas escaparem à rotina, mas além disso proporciona a exposição contínua de “produtos benevolentes, que encorajam a conduta social correta e oferecem uma ‘mensagem’”, no sentido de funcionar como um guia para auxiliar os indivíduos a se encontrarem na sociedade e se adequarem a ela³³⁴.

A identificação do público com as personalidades midiáticas é também uma identificação das pessoas com as individualidades produzidas pela indústria cultural e toda representatividade favorável a um determinado modelo de vida que elas carregam. Close-ups nos astros midiáticos preenchem as telas de cinema e televisão em proporções grandiosas e à medida que são expostos e cada vez mais cultuados e espelhados, se tornam um “impressionante espetáculo estético, como um ícone eclesiástico de massa, rodeado pelo amontoado simbólico dos objetos de consumo conspícuo”³³⁵. Essa identificação não é pura e simplesmente com os personagens mostrados nas telas, mas com todo universo representativo que gravita em torno deles, uma vez que “os estímulos socialmente manipulados almejam a reprodução daquele modo de pensar que é espontaneamente

³³² ADORNO, Theodor. *Tiempo libre*. p. 574 – 576.

³³³ BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. p. 23.

³³⁴ ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. p. 198.

³³⁵ BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. p. 23.

engendrado pelo próprio *status quo*³³⁶. Nas atitudes dos personagens em determinadas situações corriqueiras, nos modos de vestir, falar ou se comportar, nos produtos que consomem e utilizam, enfim nos estilos de vida que são mostrados nas mercadorias culturais, se evidenciam segundo Adorno como a indústria cultural “seguramente contribui para divulgar ideologias e dirigir de maneira equivocada a consciência dos espectadores” pois mediante a simulação da realidade fabricada, ela ajudaria a dar continuidade ao estado em que os homens ficaram reduzidos pela ordem vigente, como se esse fosse o modelo de vida verdadeiro e inescapável³³⁷.

A realidade que é fabricada na reduplicação do cotidiano se pauta com grande intensidade pela exposição de personagens e estrelas midiáticas que representam tanto uma afirmação do modelo de sociedade ali exposto, como ao mesmo tempo mostrariam o modo correto e seguro de se viver e prosperar nela. Ao reduplicar o cotidiano a indústria cultural fabrica um mundo que já de antemão se apresentaria como plenamente dotado de sentido; nos filmes e programas televisivos todos agem e falam segundo uma determinada visão de mundo que corresponde ao modo de vida que predomina na sociedade (pautada pelos interesses capitalistas), e tal visão de mundo é apresentada como comumente aceita por todos e apropriada em todas as faces sociais.

Adorno adverte que essa identificação entre o público e seus ídolos não ocorreria de modo simples e direto, pois apesar dos vários programas que vendem a ideia de que qualquer pessoa pode pertencer a esse mundo dos astros, os consumidores sabem em alguma medida que este universo colorido da indústria cultural não lhes é acessível, que sua chance de adentrar nele é tão ínfima que seria melhor “riscá-la de vez e regozijar-se com a felicidade do outro”³³⁸. Nos filmes e programas televisivos ao mesmo tempo em que se reproduz um cotidiano cinzento e opressor para o cidadão comum, a indústria cultural contrasta-o com o mundo fantástico, colorido e perfeito de suas estrelas e que por essa razão não estaria ao alcance das pessoas comuns, que deveriam eliminar qualquer esperança de participar diretamente desse mundo e se contentar apenas com o prazer de uma participação imaginária.

Para Adorno, mesmo sendo logradas por esse universo midiático, as massas “obstinadamente insistem na ideologia que as escraviza” aderindo cada vez mais

³³⁶ ADORNO, Theodor. *As estrelas descem a terra*. p. 77.

³³⁷ ADORNO, Theodor. *Televisão e formação*. p. 77.

³³⁸ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 120.

facilmente ao mito do sucesso³³⁹. Uma vez que a felicidade projetada nas telas é associada com a realização pessoal e profissional (tornando-se também um objeto de consumo), na sociedade reduplicada pela indústria cultural os que se destacam são aqueles que lhe aderem integralmente, e esse mal que é cometido às massas é exaltado e idolatrado por elas. A mensagem comumente transmitida nos filmes, seriados ou novelas é a promessa de felicidade para aqueles que seguem os ditames da sociedade capitalista. Mas as mercadorias culturais prometem felicidade e entregam somente diversão, fazendo ambas se confundirem à medida que a realização do indivíduo consiste apenas em usufruir do entretenimento que lhe é ofertado e nele contemplar a possibilidade de ser um desses felizardos, um dos vencedores e ser reconhecido como tal.

A indústria cultural vende a possibilidade, a esperança de adentrar esse universo fantástico e a participação do indivíduo no mundo colorido das estrelas midiáticas consistira no máximo no prazer em ver alguns felizardos que saem do anonimato e alcançam o sucesso, “que poderia ser ele próprio e que, no entanto, jamais é”, e se imaginar pertencente a esse mundo, mas ciente de que não pode ocupar esse lugar de destaque³⁴⁰. Verlaine Freitas nos auxilia a compreender como o consumo e a adesão a um estilo de vida voltado para ele, que são ininterruptamente estimulados pelas mercadorias culturais, possibilita a conciliação entre o indivíduo, preso em sua rotina entediante e imerso numa imensidão de produtos ofertados ao consumo, com essa outra universalidade magnífica mostrada sem cessar nas telas como superior em alguma medida, mas cuja participação seria impossível. Conforme Freitas:

Essa ponte entre a particularidade desejosa e impotente e a universalidade rica e inacessível é estabelecida precisamente pelo que nós conhecemos como consumo. Não existe muita diferença, no âmbito da indústria cultural, entre ver um programa e comprar os produtos anunciados nos intervalos comerciais, pois a lógica do processo é a mesma para as duas atitudes: estabelecer um vínculo entre aquelas duas esferas do particular e do universal.³⁴¹

Adorno aponta que, no contexto histórico moderno, desde cedo o indivíduo já se encontra inserido num sistema de controle social que teria como instrumentos igrejas, clubes, associações profissionais, etc., que imbuiriam nas pessoas a ideia de que as melhores oportunidades na sociedade são conferidas àqueles que melhor se enquadram

³³⁹ *Ibidem.* p. 110.

³⁴⁰ *Idem.* p. 120.

³⁴¹ FREITAS, Verlaine. *Indústria cultural: o empobrecimento narcísico da subjetividade.* p. 342.

no sistema social, cujo fundamento último é a exploração do trabalho alheio. As mensagens propagadas pela indústria cultural, que reforçam um conformismo sob a máscara de otimismo e individualismo, têm na verdade sua origem no *status quo* social, adotando como um modo de operação levar os indivíduos a aceitar as exigências que a sociedade moderna coloca ou mesmo impõe a eles, e que permitem tanto seu funcionamento como sua conservação. A sociedade funcionaria bem quando os indivíduos funcionam bem, isto é, de acordo com regras de conformidade social, “com o modo de vida estabelecido e com os hábitos e instituições circunscritos por nossa época”³⁴². A indústria cultural nesse contexto desempenha o papel de enfatizar valores comumente aceitos na sociedade capitalista, reiterando que no seu interior tanto a competitividade como o sucesso profissional e financeiro são indubitáveis por se imporem com tal evidencia que não caberia sua contestação, difundindo assim a ideia de que apenas a especialização técnica, o conhecimento especializado voltado para fins práticos possui valor, não havendo espaço para um conhecimento teórico e reflexivo.

Ademais, as contrapartes de tais modelos de sucesso também são exploradas pela indústria cultural mediante a exposição depreciativa daqueles que não participam ou vão contra essa configuração social, mostrados como os *outsiders*, os vilões, os derrotados no mundo capitalista. A miséria e a marginalidade, que podem ser consideradas consequências necessárias do capitalismo, não são apresentadas dessa forma, mas como uma excentricidade imperdoável, algo a ser combatido. Ao reduplicar o cotidiano, essas figuras sociais tidas como párias derrotadas ou vilanescas são utilizadas pela indústria cultural justamente para mostrar o triunfo da sociedade capitalista e seus valores sobre eles.

Quem tem frio e fome, sobretudo quando já teve boas perspectivas, está marcado. Ele é um *outsider* e, abstração feita de certos crimes capitais, a culpa mais grave é a de ser um outsider. Nos filmes, ele será no melhor dos casos um indivíduo original, objeto de um humorismo maldosamente indulgente. Na maioria dos casos, será o vilão, identificado como tal desde sua primeira aparição, muito antes que a ação tenha se desenvolvido o suficiente para não dar margem ao erro de acreditar, ainda que por um instante apenas, que a sociedade se volta contra as pessoas de boa vontade.³⁴³

³⁴² ADORNO, Theodor. *As estrelas descem a terra*. p. 77.

³⁴³ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 124.

As mercadorias audiovisuais bombardeiam incessantemente os indivíduos com esses símbolos estereotipados que representam tanto o sucesso daqueles que aceitam o sistema social vigente quanto a derrota de quem vive fora do âmbito da sociedade capitalista, causando uma saturação nauseante que levaria os indivíduos a absorver e desejar aquele universo de prestígio e popularidade dos heróis, ao mesmo tempo em que devem evitar a todo custo ser como os párias e vilões, rejeitando-as. O mundo reduplicado pela indústria cultural propaga a ideia de que do mesmo modo que o indivíduo deveria aceitar e seguir os modelos de vida condizentes com a sociedade capitalista, buscaria também repudiar e combater formas de pensar contrárias a ela. É através da repetição contínua da realidade social que a indústria cultural ratifica a “divindade do real”, à qual os indivíduos teriam de se submeter e adotar sob pena de sua exclusão social. “A indústria cultural derruba a objeção ao mundo que ela duplica com imparcialidade. Só há duas opções: participar ou omitir-se”³⁴⁴.

Em geral, as mercadorias audiovisuais apresentam um esquema narrativo que, podendo se coadunar em maior ou menor grau com a realidade empírica conforme a mensagem a ser enfatizada, ao mesmo tempo em que vendem o cotidiano como cinzento colorem-no mediante as estrelas que o suportam (não raramente com bom humor), realçando um final feliz para os heróis, que são recompensados pelo seu esforço ou resignação, e punitivo para os vilões, que são castigados por suas condutas desviantes do padrão social considerado aceitável.

Nas palavras de Adorno:

Os filmes têm força regressiva: seu horror otimista demonstra no conto aquilo que sempre serviu à injustiça, e deixa transparecer nos malvados bem regrados o semblante daqueles que a sociedade integral condena e cuja condenação sempre foi o sonho da socialização.³⁴⁵

O que subjaz na reduplicação do cotidiano não é apenas a identificação do espectador com os personagens e as situações estruturadas nos modelos de sucesso da indústria cultural, mas sobretudo como todo esse universo fabricado é tomando como espelho do que se vivencia, de modo que os símbolos de sucesso social são adotados e reproduzidos como se fossem naturais à sociedade. A indústria cultural explora ao máximo a ideia de que o indivíduo, ao pensar e agir em conformidade como a maioria faz dentro do meio em que está inserido, participa de um todo mais poderoso, e apesar de tal

³⁴⁴ *Ibidem.* p. 122.

³⁴⁵ ADORNO, Theodor. *Minima Moralia.* p. 201.

essa ideia ser reproduzida constantemente, se revelaria “um erro que engana sobre a impotência do real, mas sob o qual todos sucumbem e que, portanto, permanece em grande parte oculto”, uma vez que o indivíduo acredita estar vendo nas telas um reflexo de sua própria cotidianidade e não um produto deliberadamente produzido para se parecer com o real e estabelecer essa identificação³⁴⁶.

Adorno entende que o fato de as mercadorias culturais serem consumidas por uma gama enorme de pessoas se encontra dentro do sistema da própria indústria cultural, devendo ser explicada pela mesma lógica que a rege, cujo principal objetivo é a geração massiva de lucro. Nesse sentido “a atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa”³⁴⁷. Na reduplicação do cotidiano a indústria cultural faria conciliar uma realidade opressora e imutável, mas à qual é possível se adaptar e nela viver, conforme mostrariam os personagens-modelos que superam dificuldades e vencem nesse mundo, com um mundo abundante e colorido dos astros midiáticos e outros que são verdadeiros arquétipos (inalcançáveis) de sucesso, tudo permeado por uma imensidão de oferta de consumo.

Pela realidade tecnicamente replicada em seus produtos audiovisuais a indústria cultural apresenta aos indivíduos as categorias com as quais eles passariam a interpretar as contradições, conflitos e desigualdades da realidade social. As facetas do mundo social, que são cuidadosamente escolhidas e reproduzidas como reflexo da realidade em sua inteireza, conferem as diretrizes com o qual os espectadores passariam a decifrar ou interpretar tanto os detalhes singulares da vida cotidiana como as questões sociais de maior relevância. Assim, ao consumir compulsoriamente o que é oferecido pela indústria cultural, as pessoas são estimuladas a evitar ou minimizar o esforço de um pensamento crítico e reflexivo, sendo impelidas apenas a reproduzir e copiar os comportamentos e valores que são deliberadamente veiculados nas telas do cinema e televisão pelas mercadorias culturais tecnicamente aprimoradas.

³⁴⁶ ZAMORA, José. *T. W. Adorno: pensar contra a barbárie*. p. 88.

³⁴⁷ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. p. 101.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomando como ponto de partida as análises de Adorno, seria possível observar que dentre as características e expedientes que configuravam a indústria cultural desde suas primeiras manifestações, com o passar do tempo algumas teriam sido superadas enquanto outras se aperfeiçoaram, devendo-se levar em conta as mudanças sócio-históricas do contexto que a cerca e o progresso tecnológico que lhe é inerente. Rodrigo Duarte, ao analisar o desenvolvimento desse segmento do capitalismo, pontua que, nas primeiras décadas da industrialização da cultura, em seu formato “tradicional”, prevaleciam os efeitos técnicos analógicos e uma dependência da indústria cultural em relação às indústrias siderúrgica, eletrônica, etc., e com seu desenvolvimento ela se configura progressivamente como uma indústria cultural “global”, no qual ela é mais independente em relação aos vários setores industriais e, em suas produções, o predomínio dos recursos digitais é cada vez maior³⁴⁸. Nesse sentido, ao contrário de críticos como Paulo Puterman para quem o conceito de indústria cultural conforme construído por Adorno, “de tão abrangente, resulta pouco preciso para o entendimento do desenvolvimento de produção simbólica numa situação de expansão dos meios de comunicação”, devendo ser utilizado apenas no que se refere ao contexto em que foi criado³⁴⁹, entendemos que crítica do filósofo permanece válida possuindo menor ou maior relevância conforme o aspecto que se analisa da indústria cultural, sendo possível, sob determinados enfoques, pontuar também sua atualidade. Entendemos ser esse o caso da reduplicação do mundo, que se encontra presente desde as primeiras produções da indústria cultural, mas adquire novos patamares com os avanços das técnicas audiovisuais, ganhando continuamente mais espaço, importância, predominância e influência no âmbito das mercadorias culturais.

Tornar o que é vivido na realidade empírica uma espécie de espetáculo mediado pela técnica passa a ser uma característica cada vez mais comum em muitos dos produtos da cultura de massa. Novelas, filmes e seriados buscam nos momentos comuns da rotina vivenciada pelas pessoas o conteúdo para suas tramas narrativas. Sucessos musicais são glorificados por um público que acredita que as composições são feitas para elas, funcionando como trilhas sonoras de momentos do dia e crônicas sonoras daquilo

³⁴⁸ DUARTE, Rodrigo. “*Indústria cultural hoje*”. p. 97 – 110.

³⁴⁹ PUTERMAN, Paulo. *Indústria cultural: a agonia e um conceito*. p. 40; p. 115

que as pessoas desejam vivenciar. Milhares de espectadores assistem nos reality-shows as atitudes “espontâneas” dos participantes em situações diversas, numa espécie de apologia daquilo que se mostra como sendo próprio do ser humano. Somos invadidos por uma miríade de representações em maior ou menor proximidade da realidade em produções que vendem a vida como um show cada vez mais midiático e espetacular. A reduplicação do cotidiano tem como uma de suas características acompanhar as transformações que ocorrem na sociedade ao longo dos anos, mas apresentando-as segundo pontos de vista convergentes aos interesses da indústria cultural. Por essa razão, compreendemos que a crítica de Adorno a esse aspecto da indústria cultural também adquire mais importância no universo da crítica que o filósofo tece à industrialização e mercantilização da cultura como também demonstra a atualidade e pertinência de suas colocações.

As mudanças e revoluções que os avanços técnicos causaram na sociedade em geral, também foram cruciais na história da transmissão cultural, modificando suas bases materiais, seus modos de produção, bem como a própria recepção cultural. Com o progresso das novas tecnologias visuais e sonoras no âmbito dos *mass media* nas primeiras décadas do século XX, os diversos segmentos envolvidos pela industrialização da cultura sofrem profundas alterações. Adorno observa bem que os meios tecnológicos são usados pela indústria cultural, não devendo ser confundidos com a causa direta de sua existência. Os meios de comunicação massiva são cada vez mais centrais e até primários, tanto na difusão das mercadorias quanto na transmissão cultural, servindo antes como instrumentos que permitem às empresas que comandam a produção de bens culturais colocar suas mensagens à disposição de públicos estendidos e dispersos no tempo e no espaço. A indústria cultural, utilizando com primor os meios de comunicação em massa e os avanços técnicos que lhes são subjacentes, os torna em ferramentas centrais na difusão e recepção de seus produtos e especialmente nas transmissão e fixação das mensagens que eles portam.

Os meios massivos de comunicação passam a intermediar o contato que as pessoas têm com acontecimentos que podem estar espacialmente e temporalmente distantes, como guerras, manifestações ou greves, mas também apresenta produtos que mostram ou reproduzem acontecimentos próximos e corriqueiros. Os diagnósticos de Adorno sobre a indústria cultural nos indicam como os meios técnicos literalmente transmitem e até fixam as mensagens e pontos de vista que predominam no capitalismo tardio, fazendo a mediação entre a produção e o público, e quando analisado sob o foco

da reduplicação do cotidiano, revelam a maneira como essa recepção e apropriação das mensagens tecnicamente mediadas se tornam também cada vez mais familiares e habituais.

Nosso objetivo nessa dissertação foi focalizar as análises de Adorno sobre a reduplicação do cotidiano na indústria cultural, visando esclarecer como aquilo que a indústria cultural vende em seus produtos é uma duplicata da própria cotidianidade que as pessoas vivem, mas em um falso sentido uma vez que a “pseudorealidade” realçada pelo aparato técnico utilizado pode ser tanto caótico e opressor, ou farto e inigualavelmente feliz. Apenas retomando brevemente o que tratamos; no primeiro capítulo abordamos o processo de completa mercantilização da cultura na origem da indústria cultural e os principais recursos dessa para atingir os seus objetivos, para então destacar a reduplicação do cotidiano como um dos principais expedientes no âmbito das mercadorias culturais, destacadamente as produções audiovisuais. No segundo capítulo, dedicamo-nos a analisar o papel dos avanços tecnológicos na reprodução da realidade, em termos de perfeição técnica e aproximação mimética das mercadorias culturais audiovisuais com o público. Para tanto, levantamos os principais pontos da compreensão adorniana sobre a técnica, tanto dentro do âmbito estético quanto fora dele, e em seguida apresentamos as posições de Walter Benjamin e Theodor Adorno sobre o uso tecnológico nas produções artístico-culturais e dos meios técnicos massivos, para analisar os elementos que foram discutidos nesse capítulo e apresentar o pano de fundo que guia o último capítulo. Por fim, no terceiro capítulo, para tratarmos das implicações que a reduplicação do cotidiano teria no comportamento dos consumidores, iniciamos a discussão apresentando a análise que Adorno faz da distinção entre tempo de trabalho e tempo de lazer, que é imposta aos indivíduos nas sociedades modernas. Isso nos possibilita, então, destacar como os meios técnicos causam uma aproximação e uma familiaridade entre o público e aquilo que as imagens tecnicamente aperfeiçoadas mostram como sendo natural e comum na sociedade, e como, por fim, essa proximidade implica, por um lado, numa aceitação do *status quo* como imutável e ao indivíduo resta adaptar-se a ele, tal como os fazem os modelos de superação expostos (e com isso ainda se reduziria ímpetus críticos e revolucionários), e por outro permite que os astros midiáticos também sejam espelhados como modelos de sucesso e apresentam uma realidade tecnicamente perfeita que é ao mesmo tempo próxima e inacessível aos indivíduos, cuja participação se daria sobretudo no consumo e na adesão ao estilo de vida propagado pela indústria cultural.

Cientes de que nossas observações devem ser circunscritas dentro de uma perspectiva majoritariamente estética, e afim de evitar adentrar o terreno da sociologia da cultura ou da teoria da comunicação social, optamos por circunscrever nosso estudo dentro das análises de Adorno sobre os meios de comunicação em massa, mais especificamente produtos fílmicos e televisivos. Contudo, nessas considerações finais, entendemos necessárias algumas palavras sobre o cinema e a percepção adorniana sobre sua expressão enquanto arte.

Primeiramente devemos levar em conta as limitações teóricas do filósofo sobre as representações fílmicas como arte, pois, especialmente por ter como objeto o cinema comercial norte americano, e argumentando sob a ótica da crítica à indústria cultural, Adorno compreendia o cinema como a principal ferramenta da cultura de massa, não o concebendo como uma expressão artística autêntica. O filósofo “tende a generalizar para o cinema aquilo que está vendo e discutindo no caso particular do cinema hollywoodiano”³⁵⁰. É a partir dessa perspectiva que muitos autores, ao tecerem críticas ao pensamento adorniano sobre o cinema, o colocam como “pessimista”, polarizando-o com Benjamin, tomado como “otimista”, como por exemplo Martin Barreto, ao afirmar que “o cinema constitua para Adorno o expoente máximo da degradação cultural”³⁵¹.

Todavia, entendemos que as interpretações das posições adornianas referente ao cinema não devem se limitar a tomá-las como pura condenação implacável e unilateral, desconsiderando aquilo que o filósofo escreveu sobre o cinema como força crítica e artística, e sempre admitindo nas análises as insuficiências das suas considerações. Embora as críticas de Adorno versem bastante sobre a produção cinematográfica e sua utilização regressiva no âmbito da indústria cultural, mas pouco no que se refere aos filmes como uma forma artística legítima, entendemos que sua condenação ao cinema não deve ser tomada como inapelável ou absolutamente errônea.

Em alguns textos é possível perceber que Adorno demonstra certa esperança quanto ao uso crítico do cinema, como no livro escrito em parceria com Eisler *Composição para o filme*, onde sua atenção voltava-se majoritariamente aos efeitos sonoros e musicais, deixando em segundo plano as análises de seus aspectos visuais³⁵².

³⁵⁰ SILVA, Mateus. *Adorno e o cinema: um início de conversa*. p. 118.

³⁵¹ MARTIN BARRETO, Jesus. *Dos meios às mediações*. p. 75.

³⁵² Acerca da abertura de Adorno às novas possibilidades do cinema como manifestação artística genuína e crítica, Martin Jay ressalta que no livro *Composição para o filme* a insistência ativista “frente ao potencial crítico do filme, na realidade, pode ser atribuída mais a Eisler que a Adorno, que se recusou a reconhecer a co-autoria quando da publicação. Mas é interessante que Adorno, no final da vida, tenha buscado algum alívio dos incansáveis efeitos sufocantes da indústria cultural voltando-se para o cinema. Em

Já no ensaio *Transparências do filme* (1966) - em que o filósofo reflete sobre Novo Cinema Alemão - encontramos uma reconsideração de Adorno sobre suas colocações quanto ao cinema se limitar a um produto da indústria cultural, reconhecendo a existência de um potencial crítico e emancipador dentro da tendência dominante da indústria cultural. Adorno continua entendendo que o cinema produzido dentro do âmbito da indústria cultural permaneceria irreconciliável com a arte, mas nesse texto, conceberia a possibilidade do cinema como expressão artística. Para isso não bastaria os filmes serem produzidos fora da lógica comercial no modelo hollywoodiano, pois “a estética do cinema terá que recorrer, antes, a uma forma subjetiva de experiência, com a qual o filme se assemelha (independentemente de seu surgimento tecnológico), e que constitui aquilo que ele tem de artístico”³⁵³.

Ao admitir que o cinema pode ser usado como expressão artística, tratando de certos detalhes da linguagem e estética cinematográfica, Adorno afirma que “o filme emancipado teria que retirar a sua coletividade apriorística do nexo de efeitos inconsciente e irracional, colocando-o a serviço da intenção iluminista”³⁵⁴. Isso significa que a tentativa de produzir um cinema alternativo ao modelo dominante em Hollywood deveria, por um lado, buscar um “elo que liga as imagens fotografadas em movimento com o próprio movimento da consciência, com a interioridade de si-mesma”³⁵⁵, mas ao mesmo tempo deve evitar derivar as normas que a norteiam diretamente das técnicas cinematográficas enquanto tal. Para Adorno, “a produção filmica emancipada não deveria seguir confiando irrefletidamente na tecnologia, no *métier*”, mas explorar os recursos técnicos de forma autônoma e crítica, escapando aos ditames predominantes na indústria cultural³⁵⁶. “Seria bom poder afirmar, na situação atual, que os filmes são obras de arte na medida em que não se apresentam como obras de arte”³⁵⁷.

Devemos levar em conta que essa possibilidade artística do cinema levantada por Adorno continua ligada “ao modo como o cinema desfaz-se de sua capacidade mimética, particularmente por meio do princípio da montagem, que tende a romper a

Transparencias on Film, ensaio que refletia sobre o Novo Cinema Alemão – lançado em 1966, com apoio governamental, por jovens cineastas radicais como Alexander Kluge e Volker Schlöndorff -, Adorno reconsiderou sua opinião de que o filme não passava de produto da indústria cultural”. (Cf. JAY, Martin. *As ideias de Adorno*. p. 115).

³⁵³ ADORNO. Theodor. *Carteles de cine*. p. 311.

³⁵⁴ *Ibidem*. p. 314.

³⁵⁵ DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. p. 141.

³⁵⁶ ADORNO. Theodor. *Carteles de cine*. p. 314.

³⁵⁷ *Ibidem*. p. 316.

continuidade temporal narrativa”³⁵⁸. Ao contrastar arte e cultura de massa, Adorno aponta a existência de certa rigidez no suporte material da arte, mas mediante o modo como seus elementos constituintes se perfazem, ela ultrapassa “esta inércia assumindo uma historicidade imanente”³⁵⁹. Já na indústria cultural, as produções são feitas aproveitando ao máximo e os aspectos materiais dos produtos, reforçando-os em diversos casos como o principal aspecto a ser desfrutado pelos consumidores.

Apesar dessas tentativas, a nosso ver legítimas, de observar e analisar o cinema como expressão artística genuína, as críticas de Adorno possuem limitações, destacadamente a sua percepção sobre formas artísticas oriundas dos meios tecnológicos. Sem adentrar aquilo que o filósofo negligenciou ou ignorou em termos das produções filmicas de seu período, como “os filmes europeus ligados às vanguardas históricas e o rico panorama do cinema soviético dos anos 1920”³⁶⁰, devemos pontuar que o período de exílio nos Estados Unidos não se constitui a única justificativa para que suas colocações sobre o filme comercial se direcionassem a totalidades das produções cinematográficas. Aqui, concordamos com Verlaine Freitas, ao afirmar que uma das falhas de Adorno seria não ter extrapolado a compreensão pautada pela crítica à indústria cultural e com isso não ter desenvolvido uma reflexão mais elaborada sobre as produções filmicas, “mantendo-se cativo do quanto a materialidade do meio cinematográfico o impactou como por demais imperialista, totalitário e sem saída”³⁶¹.

Acreditamos que outros fatores também possuem importante relevância para compreender as críticas de Adorno sobre o cinema, a começar pelo elemento imagético, sempre visto com desconfiança pelo filósofo. Freitas nos aponta de forma mais elaborada como as limitações críticas de Adorno sobre o cinema tem relação com um juízo anterior (poderíamos dizer um pré-juízo) acerca da proibição religiosa de imagens, remetendo para a origem judaica do filósofo:

O grande problema é que Adorno coloca um tipo de exigência de “verdade” para o filme que é incompatível com o gozo e o prazer próprios à representação ficcional. Ele parte de uma concepção de verdade filosoficamente já estabelecida e condena o cinema em virtude de sua capacidade material, ou seja, por sua potência figurativa. É impossível negligenciar a influência ofuscante da proibição judaica de construir imagens sobre o mundo, que é muito referida por Adorno

³⁵⁸ FREITAS, Verlaine. *O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno*. p. 56.

³⁵⁹ FREITAS, Verlaine. *O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno*. p. 58.

³⁶⁰ SILVA, Mateus. *Adorno e o cinema: um início de conversa*. p. 118.

³⁶¹ FREITAS, Verlaine. *O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno*. p. 58.

quando insiste na necessidade de evitar uma figuração positiva da utopia.³⁶²

A crítica de Adorno aponta para uma dimensão física das produções cinematográficas (e que são exploradas ao máximo pela indústria cultural), onde se “conjuga a velocidade da projeção das cenas, seu potencial mimético e a carga de emotividade a elas associada”³⁶³. Isso não pode ser fator para desconsiderarmos as possibilidades artísticas que as tecnologias utilizadas nas produções fílmicas possuem. A nosso ver, as tecnologias disponíveis para a confecção de produtos cinematográficos e televisivos, que como mostramos seriam usadas para a reificação e alienação das massas, também poderiam ser utilizadas tanto artisticamente como para um esclarecimento verdadeiro dos indivíduos, tornando-os mais críticos em relação do estado de coisas na sociedade.

De fato, acreditamos que o cinema apresentou ao longo de sua história produções verdadeiramente artísticas (filmes como de Heiseisntin, Godard, Glauber Rocha ou Ingmar Bergman dificilmente seriam classificados como pertencentes à indústria cultural ou produzidos conforme a exigência de rentabilidade massiva) e que continham teor crítico ao *status quo*, por conseguinte permitindo um espaço reflexivo para o espectador. O cinema produzido artisticamente e aquele produzido nos parâmetros da cultura de massa não devem ser pensados como “uma exclusão recíproca, mas como uma tensão constitutiva”, uma vez que, por um lado, mesmo o filme mais artístico continuará a fazer parte, em alguma medida, da indústria cultural, mas por outro não deve deixar de “tencioná-la e de forçar os seus limites”³⁶⁴. De forma similar, acreditamos que as produções televisivas podem conferir um espaço reflexivo e de compreensão sobre a validade das categorias com as quais os indivíduos interpretam o mundo, como por exemplo os filmes documentários.

No que tange aos recursos técnicos, os filmes produzidos com tecnologia 3D, que no âmbito da indústria cultural basicamente se limitam em “atirar” efeitos especiais no público, fazendo disso algo a mais a ser consumido e fator “diferencial” de determinados filmes, possuem várias possibilidades narrativas fora desse esquema, podendo funcionar como uma ferramenta criativa capaz de extrapolar a estética cinematográfica hollywoodiana. É indiscutível o fato de que os altos custos para a

³⁶² FREITAS, Verlaine. *O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno*. p. 56.

³⁶³ *Ibidem*. p. 58.

³⁶⁴ SILVA, Mateus. *Adorno e o cinema: um início de conversa*. p. 126.

produção dos filmes que utilizam essa tecnologia limitam as produções quase que exclusivamente a filmes que não fujam de fórmulas de sucesso, com cenas de ação e explosões projetadas para os espectadores, sem, contudo, possuir profundidade artística ou conteúdo crítico. Todavia, é plenamente aceitável que tal tecnologia poderia acrescentar novos elementos à experiência visual do espectador, ou mesmo conferir novos parâmetros para a estética artística cinematográfica. “O estético ou artístico de uma obra não pode ser concebido de forma pretensamente pura, isolada do impacto subjetivo oriundo de todas as dimensões extraestéticas”³⁶⁵.

Outro tipo de produção fílmica que rapidamente ganhou espaço na televisão e que possuem grande potencial na formação de um público crítico e esclarecido seria os filmes e seriados documentários³⁶⁶. A nosso ver, o gênero documental quando produzido de forma independente dos interesses da mercadológicos da indústria cultural, abordando suas temáticas com profundidade e clareza na linguagem, pode se constituir uma importante ferramenta na formação cultural dos indivíduos, sendo tanto um elemento de difusão de informação, como um instrumento de mobilização social. Os documentários possuem significativa importância como veículo de informação audiovisual nos mais variados campos de estudos, como a História, a Biologia, a Física ou a Sociologia, auxiliando os indivíduos a um melhor discernimento e compreensão dos seus problemas e objetivos, aprofundando o conhecimento e reflexão sobre o mundo que os rodeia.

Dito isto, devemos ter sempre em mente que no quadro geral da sociedade, os avanços técnicos são tomados sob muitos aspectos como o denominador comum de várias áreas da vida, além de nutrir a ideia de que eles podem solucionar os problemas que nela predominam, e, no âmbito da indústria cultural, eles possibilitam o surgimento e a execução de muitos dos artifícios por ela utilizada para atingir as massas e leva-las a aderir às suas mensagens. De fato, com o surgimento dos meios de comunicação em massa, não apenas a experiência cultural dos indivíduos passa a ser cada vez mais mediada por sistemas técnicos de produção e transmissão simbólica, como também passa a sê-lo por meio das mercadorias audiovisuais, no qual muitas pessoas, em diversas etapas da vida, entram em contato com algumas das normas sociais, adotando-as como próprias do ser humano.

³⁶⁵ FREITAS, Verlaine. *O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno*. p. 50.

³⁶⁶ Os documentários expandem em importância e quantidade a partir da década de 1940, e as redes televisivas são plataformas importantes para o vastíssimo desenvolvimento desse gênero, que passam a se diversificar mais, tanto nos assuntos que são abordados, como em seus formatos de apresentação. (Cf. RÓMAN, Gubern. *Historia del cine*. p. 454).

A vida das pessoas nas sociedades modernas seria marcada por hábitos que se repetem de forma rotineira e constante, possuindo certa previsibilidade no seu trabalho, nas interações sociais, estendendo-se ao lazer que elas desfrutam. A estandardização dos produtos da indústria cultural, que são cuidadosamente controlados pelas fórmulas de sucesso quase sempre garantido, vai ao encontro dessa previsibilidade cotidiana que é explorada na reprodução da realidade. O fluxo cotidiano de acontecimentos das grandes cidades é reduplicado imagetivamente de uma forma cuidadosamente controlada para ser atrativa e em alguma medida familiar aos espectadores. As imagens que reproduzem a vida em sociedade e as relações entre seus pertencentes seguem uma cadência e repetibilidade em sua produção, mas com contornos de naturalidade para que o público considere como algo íntimo os cenários, personagens e contextos produzidos padronizadamente.

As mensagens transmitidas pela indústria cultural através dos *mass media* são recebidas por indivíduos específicos, situados em contextos histórico e social particulares. Contudo, ainda que levemos em conta as condições sociais e os contextos de recepção em que as pessoas estão inseridas, e que os graus de concentração e interpretação em relação às mercadorias culturais possam ser variados, a forma como a reduplicação do cotidiano é produzida deixa pouco espaço para um posicionamento mais crítico do público em relação à mercadoria cultural, levando-o a relacionar o que é mostrado nas telas com aspectos de suas vidas, dando-lhe um sentido.

Nas mercadorias culturais audiovisuais a reflexão necessária para se estabelecer conexões conceituais e compreender os contextos, que são simplificados nessa “pseudorealidade” fabricada, é minimizada pela necessidade de atenção que o consumidor deve se ater majoritariamente ou até exclusivamente para não perder o fluxo contínuo de imagens, sons e cores. No âmbito da indústria cultural, quanto mais a percepção sensível é invadida pela representação tecnicamente fiel da realidade, menor seria a necessidade do indivíduo de pensar a respeito do que ele vê e ouve para compreender aquilo que assiste.

Conforme a realidade empírica é reconstruída com perfeição na indústria cultural graças ao emprego de recursos técnicos audiovisuais, além de reproduzir o mundo em sua inteireza de detalhes, ela também regula o que é mostrado para parecer que a realidade ali mostrada é aquela de fato. As reações mais íntimas e espontâneas das personagens seriam na verdade pré-estabelecidas pela indústria cultural, introduzidas dentro de um horizonte daquilo que é tolerado pelo *status quo*, para em alguma medida

promover uma adesão à ideologia dominante que é norteadada pelo poderio econômico. Controlando a realidade que é reduplicada imagetivamente é que a indústria cultural buscaria exercer seu domínio sobre o real.

Os discursos, mensagens e ideologias contidos nas mercadorias culturais audiovisuais estão, direta ou indiretamente, relacionados com o contexto histórico e político de suas produções. O cinema e a televisão, com seus discursos e representações simbólicas podem influenciar sua audiência e fornecer material ideológico (nem sempre explícito) como forma de legitimar a configuração do tecido social. Eles se organizam com outras representações da indústria cultural, mas operam como os principais portavozes da máquina de produção cultural no que tange à propagação e naturalização de supostas verdades absolutas, maniqueísmos sociais personificados nas figuras dos heróis e vilões, e padrões de comportamento que corroborem a situação social vigente.

Nas telas, a regularidade de gestos, comportamentos, falas e condutas dos personagens são, na verdade, modelos estruturados para serem tomados como espontâneos, naturais tal qual se encontram na realidade. Tornam-se com isso referenciais que guiam os indivíduos em suas vidas, em suas interações sociais ou mesmo no modo como eles refletem suas conquistas e derrotas. Através do uso de fórmulas que possuem atrativo previsível para o público, tornar-se-ia ainda mais fácil que esse se identifique com as situações mostradas, que ele se veja nas telas ocupando o mesmo lugar que os protagonistas que enfrentam dificuldades, esperando alcançar no futuro as mesmas vitórias que eles, ou permaneçam no desejo de possuir a fama e sucesso das estrelas midiáticas que admiram.

Com um apertar de botão, o espectador não muda apenas de canal, mas de representações do mundo que podem ser harmoniosas ou antagônicas entre si. Contudo, seja na imagem da família sorridente reunida à mesa no ensolarado ambiente do comercial de margarina, ou da violência urbana brutal e irrefreável dos programas policiais, seja na imagem do desconhecido que alcança o estrelato efêmero *nos reality shows* ou na história novelesca do herói diário que sofre com resignação e bom humor diversas provações, mas alcança o sucesso financeiro e encontra o reconhecimento social, o curso unidirecional de mensagens que passam do produtor para o receptor não apenas faz de um recorte da realidade a sua totalidade, como também indica e norteia a compreensão cotidiana dos fenômenos conforme os interesses dominantes na sociedade capitalista.

Na “pseudorealidade” o mundo é organizado de uma forma superficial e o espaço para ação dos indivíduos é mostrado como limitado pela imposição de poderes

políticos e econômicos, restando às pessoas comuns seguir os modelos administrados pela indústria da cultura. Nas mercadorias culturais que reduplicam a cotidianidade, as estruturas de poder e as relações de produção que predominam e regem a sociedade moderna (e a própria indústria cultural) são expostas como aparentemente naturais e essa exposição ininterrupta funcionaria concomitantemente como uma propaganda em favor do mundo tal como ele se configura, reproduzindo a divisão de classes na sociedade dentro de um esquema de percepção estandardizado sob diferentes modelos de personalidades padronizadas e suas funções dentro do todo social.

Nossa pesquisa girou em torno da ideia de que a reduplicação do cotidiano representa como o uso dos recursos tecnológicos audiovisuais que surgem e se aperfeiçoam no âmbito da indústria cultural atendem aos objetivos de aumentar a lucratividade das empresas envolvidas e fazer perdurar a situação social predominante. Através das argumentações de Adorno, compreendemos como os desenvolvimentos tecnológicos resultantes do processo de industrialização na Modernidade tiveram grande impacto na formação da subjetividade das pessoas, pois o próprio desenvolvimento da indústria cultural é identificado como parte intrínseca do processo de racionalização e reificação a que os indivíduos são submetidos nesse período. A partir das análises adornianas podemos, então, compreender que a reduplicação do cotidiano representa uma das faces do entrelaçamento entre a racionalidade técnica que impera na indústria cultural e na sociedade como um todo, com uma realidade social que, no capitalismo tardio, ganha contornos de ser cada vez mais administrada segundo modelos industriais, na medida em que a produção midiática e a espetacularização da realidade nos meios massivos de comunicação resultou num profundo impacto na experiência cotidiana dos indivíduos e nas suas interações sociais, no modo como eles passam a observar e compreender fenômenos cotidianos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Primária:

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Correspondência: 1928-1940*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. *El cine y la musica*. Traducción Fernando Montes. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *La sociedad: lecciones de sociologia*. Traducción Floreal Mazía e Irene Cusien. Buenos Aires: Proteo, 1969.

ADORNO, Theodor. *As estrelas descem à terra: a coluna de astrologia do Los Angeles Times: um estudo sobre superstição secundária*. Tradução Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

_____. “Antissemitismo e propaganda fascista”. In: *Ensaaios sobre psicologia social e psicanálise*. Tradução Verlaine Freitas. São Paulo: Editora UNESP, 2015. p. 137 – 152.

_____. “Carteles de cine”. In: *Sin imagen directriz. Parva aethetica*. Traducción Jorge Navarro Pérez. *Obra completa*. Madrid: Akal, 2008. v. 10/1. p. 309 – 316.

_____. “Capitalismo tardio ou sociedade industrial”. In: ADORNO, Theodor; COHN, Gabriel. *Theodor W. Adorno: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. Coleção *Grandes Cientistas Sociais*. p. 62 – 75.

_____. “Crítica de la cultura y sociedade”. In: *Prismas*. Traducción Jorge Navarro Pérez. *Obra completa*. Madrid: Akal, 2008. v. 10/1. p. 9 – 26.

_____. *Educação e emancipação*. Tradução Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

_____. “El ataque de Veblen a la cultura”. In: *Prismas*. Traducción Jorge Navarro Pérez. *Obra completa*. Madrid: Akal, 2008. v.10/1. p. 63 – 84.

_____. “Experiencias científicas en América”. In: *Entradas. Modelos críticos 2*. Traducción Jorge Navarro Pérez. *Obra completa*. Madrid: Akal, 2008. v. 10/2. p. 625 – 655.

_____. “La televisión como ideologia”. In: *Intervenciones. Nueve modelos críticos*. Traducción Jorge Navarro Pérez. *Obra completa*. Madrid: Akal, 2008. v. 10/2. p. 455 – 468.

- _____. *Introdução à sociologia*: (1968). Tradução Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- _____. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- _____. *O fetichismo na música e a regressão da audição* In: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultura 1991. (Os pensadores; 16). p. 79 – 105.
- _____. *On jazz*. In: *Essays on music: Theodor W. Adorno*. Translations by Susan H. Gillespie. Berkeley, Calif.: University of California Press, 2002. p. 470 – 495.
- _____. “Progresso”. In: *Entradas. Modelos Críticos 2*. Traducción Jorge Navarro Pérez. *Obra completa*. Madrid: Akal, 2008. v. 10/2. p. 547 – 566.
- _____. “Prólogo a la televisión”. In: *Intervenciones. Nueve modelos críticos*. Traducción Jorge Navarro Pérez. *Obra completa*. Madrid: Akal, 2008. v. 10/2. p. 445 – 454.
- _____. “Resumen sobre la industria cultural”. In: *Sin imagen directriz. Parva aesthetica*. Traducción Jorge Navarro Pérez. *Obra completa*. Madrid: Akal, 2008. v. 10/1. p. 295 – 302.
- _____. “Sobre a música popular”. In: ADORNO, Theodor; COHN, Gabriel. *Theodor W. Adorno: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. Coleção *Grandes Cientistas Sociais*. p. 115 – 146.
- _____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____. “Teoria da Semiformação”. In: *Educação e Sociedade*, ano XVII, nº 56. Tradução Newton Ramos-de-Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia B. Moura de Abreu. Campinas: Papirus, dezembro de 1996, pág. 388 – 411. Versão revisada e modificada por Verlaine Freitas, disponível em duas partes em: <<http://www.verlaine.pro.br/txt/pp5/adorno-semicultura-rev-1.pdf>>; <<http://www.verlaine.pro.br/txt/pp5/adorno-semicultura-rev-2.pdf>>.
- _____. *Tiempo libre*. In: *Entradas. Modelos críticos 2*. Traducción Jorge Navarro Pérez. *Obra completa*. Madrid: Akal, 2008. v. 10/2. p. 573 – 582.

Bibliografia secundária:

ARAÚJO SILVA, Mateus. “Adorno e o cinema: um início de conversa”. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 54, p. 114-126, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7.ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.

AYLLÓN, María. “Cine e indústria cultural. Alexander Kluge”. In: *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3 (2011). p. 244 – 256.

BAHIA, Ricardo. *Das luzes à desilusão: o conceito de indústria cultural em Adorno e Horkheimer*. Belo Horizonte: Autêntica; FHC-FUMEC, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991. (Antropos)

BECK, Ulrich. *O que é globalização?: equívocos do globalismo, respostas à globalização*. Tradução de André Carone. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

BEHRENS, Roger; MAISO, Jordi. “¿Qué significa hoy teoría crítica de la industria cultural? Entrevista a Roger Behrens”. In: *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3 (2011). p. 291 – 314.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter; ROUANET, Sergio Paulo. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165 – 196.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *The Social Construction of Reality*. New York: Penguin Books, 1991.

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Tradução Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

_____. *Origen de la dialectica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Mexico: Siglo Veintiuno, 1981.

CARONE, Iray. “A face histórica de ‘On popular music’”. In: *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3 (2011). p. 148 – 178.

CASHMORE, Ellis. *...e a televisão se fez*. São Paulo: Summus, 1998.

COLLIN, Denis. *Compreender Marx*. Petrópolis: Vozes, 2008.

COOK, Deborah. *The culture industry revisited: Theodor W. Adorno on mass culture*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers, c1996.

DAVIS, Michael. *The poetry of philosophy: on Aristotle's Poetics*. Rowman & Littlefield, c1992, in series: Perspectives on classical political and social thought.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUARTE, Rodrigo. *Adornos - Nove Ensaios Sobre O Filósofo Frankfurtiano*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

_____. “A celebração da virtualidade real”. In: Revista da Fundação João Pinheiro. Belo Horizonte, n. 0, fev/2002. p. 99 – 107.

_____, “A discussão sobre a reprodutibilidade da obra de arte e o “novo Laocoonte”, de Arnheim”. In: OTTE, Georg.; SEDLMAYER-PINTO, Sabrina.; CORNELSEN, Elcio (orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 202 – 222.

_____. “A indústria cultural global e sua crítica”. In: DUARTE, R. *et al.* (org.). *Kátharsis: reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p. 251 – 264.

_____. “Esquematismo e semiformação”. In: Educ. Soc., Campinas, vol. 24, n. 83, p. 441 – 457, agosto 2003. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>.

_____, “Figuras de Chladni. Sobre o problema filosófico das relações entre som e imagem”. In: *O que nos faz pensar*. n. 18, 2004. p. 45 – 63.

_____, “Indústria cultural 2.0”. In: *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3 (2011). p. 90 – 117.

_____, *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

_____, *Indústria cultural e meios de comunicação*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

_____, “Indústria cultural hoje”. In: DURÃO, Fabio A. *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 97 – 110.

_____, “Liquidação do trágico como aspecto do fim da arte”. In: ALVES JÚNIOR, Douglas (Org.). *Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica: Universidade FUMEC, Faculdade de Ciências Humanas, 2007. p. 13 – 22.

_____, *Mímesis e racionalidade. A concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola 1993.

_____, “Mundo ‘globalizado’ e estetização da vida”. In: ZUIN, Antônio. ; RAMOS DE OLIVEIRA, Newton. ; PUCCI, Bruno. *Teoria Crítica, Estética e Educação*. Campinas/Piracicaba: UNIMEP, 2001. p. 27 – 42.

_____. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. “Seis nomes um só Adorno”. In NOVAES, Aduino (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 433 – 460.

- DUARTE, Rodrigo; TIBURI, Márcia. *Seis leituras sobre a Dialética do esclarecimento*. Ijuí: Unijuí, 2009.
- DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia de Araújo; KANGUSSU, Imaculada (organizadores). *Theoria Aesthetica. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. 1. ed. Porto Alegre: Escritos Editora, 2005.
- FABIANO, Luiz. “Bufonices culturais e degradação ética: Adorno na contramão da alegria”. In: ZUIN, A. ; RAMOS DE OLIVEIRA, Newton. ; PUCCI, Bruno. *Teoria Crítica, Estética e Educação*. Campinas/Piracicaba: UNIMEP, 2001. p. 135 – 146.
- _____. “Literatice e sedução autoritária”. In: DURÃO, Fabio A. *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 163 – 170.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FRANCO, Renato. “A televisão segundo Adorno: o planejamento industrial do ‘espírito objetivo’”. In: DURÃO, Fabio. *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 111 – 122.
- FREITAS, Verlaine. “A estética narcísica da sociedade de consumo”. In: Educação e filosofia. Vol.17, número 34. Uberlândia: UFU, 2003, p.51 – 64.
- _____. “Cotidiano e cultura de massa”. In: *Cronos. Revista de história*. Pedro Leopoldo, 2002, Número 5, pp.119 – 130.
- _____. “Indústria cultural: o empobrecimento narcísico da subjetividade”. In: *Kriterion*. Belo Horizonte. v. 46, n. 112. jul./dez.. 2005. p. 332 – 344.
- _____. “Matrix: a administração da catarse na cultural de massa a partir de Adorno”. In: DUARTE, R. *et al.* (org.). *Kátharsis: reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p. 274 – 280.
- _____. *Para uma dialética da alteridade: a constituição mimética do sujeito, da razão e do tempo em Th. Adorno*. 2001. 356 f., enc. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Filosofia.
- GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. 3. ed. Barcelona: Editorial Lumen, 2014. Editor digital: Titivilus. ePub.
- HENTZ, Marcele E. K. *A doutrina do esquematismo dos conceitos puros do entendimento*. CONTROVÉRSIA [on line] Vol 1. Julho-Dezembro 2005. Disponível em: <<http://www.controversia.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=44>>.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A era dos impérios: 1875-1914*. Trad. de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

_____. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HORKHEIMER, Max. *Teoria tradicional e teoria crítica*. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. p. 31 – 68.

HUHN, Tom. (Org.) *The Cambridge companion to Adorno*. Cambridge, UK; New York, USA: Cambridge University Press, 2004.

JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. São Paulo: Editora da UNESP, 1996.

JAY, Martin. *As ideias de Adorno*. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1988.

_____, *The dialectical imagination: a history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950*. Berkeley: University California Press, 1996.

KEHL, Maria. *O espetáculo como meio de subjetivação*. Disponível em: <<http://www.mariaritakehl.psc.br/PDF/oespetaculocomomeiodesubjetivacao.pdf>>.

LEO MAAR, Wolfgang. *Adorno, semiformação e educação*. In: Educ. Soc., Campinas, vol. 24, n. 83, agosto 2003, p. 459 – 476. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>.

LUCKMANN, Thomas; SCHUTZ, Alfred. *Las estructuras del mundo de la vida*. Traducción: Néstor Míguez. Buenos Aires: Amorrotu, 2003.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 3. ed. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____, *Crítica da razão pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo B. Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

MAISO, Jordi. “Continuar la crítica de la industria cultural”. In: *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3 (2011). p. 322 – 330.

MARTIN BARRETO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

- MUÑOZ, Blanca. "La industria cultural como industria de la consciência: El análisis crítico em las diferentes geraciones de la Teoría de la Escuela de Frankfurt". In: *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3 (2011). p. 61 – 89.
- PEREIRA, Wagner. "Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo". In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, 2003. Editora UFPR. p. 101 – 131.
- PUCCI, Bruno. *O riso e o trágico na Indústria Cultural: a catarse administrada*. Disponível em: <<http://www.unimep.br/~bpucci/o-riso-e-o-tragico.pdf>>.
- PUENTE Fernando Rey. "A kátharsis em Platão e Aristóteles". In DUARTE, Rodrigo (org. et al.) *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p. 10 – 27.
- PUTERMAN, Paulo. *Indústria cultural: a agonia e um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- REZENDE, Vani T. de. *Luzes e estrelas: T. W. Adorno e a astrologia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, FAPESP, 2006.
- ROHMER, Eric. *Sobre a condessa de Hong Kong*. In: BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. p. 99 – 114.
- RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica a indústria cultural-comunicação e teoria crítica da sociedade*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.
- RUSH, Fred. (Org.) *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge University Press, 2004.
- SÁNCHEZ-PALENCIA, Ángel. "Catársis en la "Poética" de Aristóteles". *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Norteamérica, 13, ene. 1996. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/ASHF9696120127A>>
- SILVA, Eduardo S. "Mímesis e forma: a crítica de Habermas a Adorno (e uma resposta) ". In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia de Araújo; KANGUSSU, Imaculada (organizadores). *Theoria Aesthetica. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. 1. ed. Porto Alegre: Escritos Editora, 2005, p. 323-345.
- SLATER, Phil. *Origem e significado da Escola de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. 221p.
- STEINERT, Heinz. *Culture Industry*. Translated by Sally-Ann Spencer. Cambridge: Polity Press, 2003.
- _____. "Industria cultural: conflicto en torno a los médios de producción de la clase culta". In: *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3 (2011). p. 24 – 60.

- THOMSON, Alex. *Comprender Adorno*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- THOMPSON, Jonh. *Ideologia y cultura moderna: teoria crítica social em la era de la comunicación de masas*. Traducción Gilda Fantinati Caviedes. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- _____. *Los medias y la modernidade: uma teoria de los médios de comunicación*. Traducción Jordi Colobrants Delgado. Barcelona: Paidós, 1998.
- WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Tradução Lilyane Deroche-Gurgel; Vera de Azambuja Harvey; Jorge Coelho Soares. Rio de Janeiro: DIEFEL, 2006.
- _____. *The Frankfurt School: its history, theories, and political significance*. Cambridge, Mass.: MIT, 1995.
- WILSON, Ross. *Theodor Adorno*. Nova York: Routledge, 2007.
- ZAMORA, José. *T. W. Adorno: pensar contra a barbárie*. Tradução Antônio Sidekum. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2008.