

CULTURA, DOMINAÇÃO E EMANCIPAÇÃO: DOIS PONTOS DE VISTA

*Rafael Cordeiro Silva**

RESUMO

O artigo pretende delimitar as duas posições sobre a cultura surgidas na Teoria Crítica da Escola de Frankfurt. Por um lado, Walter Benjamin sustenta ser a arte reproduzida tecnicamente um veículo que pode levar à transformação social e, por outro, Theodor Adorno e Max Horkheimer entendem a associação entre arte e técnica como dominação e não como emancipação. Ao final, faz-se uma pequena digressão, não conclusiva, para focar a atualidade do debate fundado nesse duplo viés da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Escola de Frankfurt. Cultura. Dominação. Emancipação. Indústria Cultural.

ABSTRACT

This paper aims to circumscribe two positions concerning culture which were elaborated in Frankfurt School's Critical Theory. On one side, Walter Benjamin sustains that technically reproduced art can lead to social transformation. Theodor Adorno and Max Horkheimer, by their turn, considered that art associated with technical means could only mean domination and not, emancipation. A short non conclusive digression is held at the end of this text to focus on how this double foundation that biased modern culture is important for nowadays debate.

KEYWORDS: Frankfurt School. Culture. Domination. Emancipation. Cultural Industry.

Há pouco mais de sessenta anos, mais precisamente em 1941, empregou-se pela primeira vez o termo indústria cultural¹. Desde então, seu uso amplo pelos meios de comunicação designa tacitamente todo produto cultural com vistas ao entretenimento. A criação do termo deveu-se às análises dos filósofos da chamada Teoria Crítica ou Escola de Frankfurt, que pretendiam

* Professor Doutor do Departamento de Filosofia da UFU.

¹ O emprego do termo deveu-se a Max Horkheimer no ensaio "Arte nova e cultura de massas".

relacionar o papel da cultura em geral e da arte em específico com a nova situação social imposta pela consolidação do aspecto monopolista do capitalismo. Essa nova fase caracteriza-se pela mercantilização de amplos domínios da vida anteriormente deixados à margem, cuja conseqüência é a instauração e corroboração de novas formas de sociabilidade. Isso se aplicaria inclusive aos temas da cultura, que, portanto, mereceriam um tratamento sob novo horizonte. Assim, as formulações teóricas sobre a relação entre arte e sociedade, que gravitam em torno dessa análise do capitalismo avançado, serão objeto de discussão neste artigo. Inicialmente, pretende-se explicitar as duas posições antagônicas surgidas no interior da Escola de Frankfurt, que deram origem a pontos de vista opostos no tocante ao papel da cultura. Um a entende como emancipação e o outro propõe a perspectiva oposta de dominação. O primeiro ponto de vista foi defendido por Walter Benjamin e o segundo por Adorno e Horkheimer, que, além de cunharem o termo indústria cultural, lhe deram um sentido específico, associando-o a um projeto voltado para o ofuscamento da consciência e para a continuidade dos processos de dominação. Em seguida, faz-se uma breve avaliação sobre a atualidade desse debate e a pertinência do conceito de indústria cultural, com o objetivo de mostrar o quanto uma discussão teórica da primeira metade do século passado pode ter férteis desdobramentos nos dias de hoje.

Em sua fase liberal, o capitalismo caracterizara-se pelo livre empreendimento e por condições de livre concorrência garantidas pelo Estado. Os tipos sociais predominantes eram o burguês, que detinha o capital e os meios de produção, e o trabalhador, que só dispunha da força de trabalho de seu corpo, vendida ao empresário capitalista. Dadas as relações de produção, Karl Marx detectou a luta de classes entre burguesia e proletariado como a contradição principal dessa sociedade. O capitalismo avançado², por sua vez, flexibilizou a luta de classes e criou grupos intermediários, que, se não extinguíram, pelo menos minimizaram o antagonismo entre o empresário e o proletário, a ponto de fazer com que esse aspecto não pudesse mais ser considerado decisivo para a compreensão e análise do capitalismo.

Em vez da luta de classes, a nova fase do capitalismo é caracterizada pela constituição das massas. A Teoria Crítica não nega a luta de classes, mas

² Empregam-se aqui como sinônimos os termos capitalismo monopolista e capitalismo avançado, sem estabelecer diferenças entre ambos, aspecto, muitas vezes, considerado por outras abordagens, mas que, no entanto, não seria pertinente ao propósito deste escrito.

ressalta a existência de outras formas mais visíveis de sociabilidade. As massas são o ajuntamento dos diversos grupos intermediários, compostos por funcionários das burocracias privada e estatal, por trabalhadores do setor terciário e de prestação de serviços, os do setor industrial, os proletários de outrora, cuja condição social e financeira prosperou de modo significativo e jamais imaginado por Marx. O empregado e o executivo são elevados a tipos sociais predominantes.

Outro traço do capitalismo avançado é a invejável produção de riqueza, responsável pela ascensão econômica do antigo proletariado. Hoje, essa riqueza ultrapassa enormemente as épocas históricas anteriores, impulsionada por novos métodos e meios de produção, treinamento especializado dos trabalhadores, descoberta de novas matérias-primas e desenvolvimento tecnológico. Atualmente, a técnica responde de maneira decisiva pelas conquistas da humanidade.

O capitalismo avançado também acarretou mudanças significativas na produção da arte e em sua recepção. Desde as origens, o homem faz arte, ainda que não a tenha feito conscientemente. Entre os antigos, o que se convencionou posteriormente chamar de arte era imitação da natureza. Os ritos mágicos surgiram inicialmente como forma de dominar as potestades naturais, cuja força aterrorizava os homens; depois essa dominação tomou forma, por exemplo, na pintura rupestre. Não havia a intenção de se fazer arte, mas a necessidade de destacar do mundo profano as situações da vida que requeriam a proteção dos deuses. Assim, uma cena de caça era uma súplica para que a caça fosse bem sucedida. Dessa forma, arte e culto nasceram sob o mesmo signo. Por isso, afirmam Adorno e Horkheimer, “a obra de arte ainda tem em comum com a magia o fato de estabelecer um domínio próprio, fechado em si mesmo e arrebatoado ao contexto da vida profana.” (1985, p.32).

Quanto mais ligada ao sagrado, menos a obra é feita para ser apreciada. Tal como as pinturas rupestres, os afrescos nas igrejas da Europa renascentista também estão em harmonia com o ambiente e se destinam a causar a sensação de um encontro com o sagrado. A paz e o conforto, indispensáveis à experiência de fé, são reforçados pelas cenas bíblicas retratadas nos afrescos. Por isso, os motivos bíblicos têm um valor de culto. Estão ali, porque compõem o ambiente. Poder-se-ia dizer que a obra possui *aura*. O conceito de *aura* foi cunhado por Walter Benjamin para explicar a relação entre a obra e seu ad-

mirador. Quanto mais próxima da esfera sagrada, mais aurática é uma obra e mais valor de culto possui. Assim, ela é compreendida em termos de distância e unidade: “é a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja.” (BENJAMIN, 1983, p.9). O modo de percepção aurático indica, portanto, a autenticidade e a unicidade da obra. Não faz sentido falar em reprodução, pois só existe a presença unitária da obra, o seu aqui e agora. Ainda que o *hic et nunc* sugira uma proximidade da obra com quem a admira, o que se tem, na verdade, é a distância: só naquele lugar encontramos aquela obra e estar diante dela é um evento único.

Walter Benjamin, no ensaio “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”³, mostrou que a transição do Renascimento ao capitalismo liberal e deste ao capitalismo avançado foi responsável pela mudança do estatuto da obra de arte: antes estava ligada ao sagrado, hoje ela existe para ser exposta e perde progressivamente seu valor aurático. Os conceitos de valor de culto e valor de exibição, propostos por ele, permitiram avaliar o significado da obra de arte ao longo da história. Quanto mais uma obra perde o valor de culto, mais aumenta seu valor de exibição. Isso significa que ela vai ganhando autonomia. Sob esse aspecto, o artista não é mais o protegido do rei ou dos papas, para os quais ele produz, mas depende agora da aceitação de sua arte. Ele tem diante de si o imperativo da sobrevivência por meio da arte. Surge, então, uma situação paradoxal: por um lado, constitui-se a autonomia da arte, que diz respeito à liberdade criadora do artista; por outro, surge o mercado, enquanto elemento regulador da autonomia estética, que impõe a necessidade de o artista vender suas obras para sobreviver e isso depende da aceitação pública de seu trabalho. O gosto coletivo pode interferir na liberdade criadora.

O desenvolvimento tecnológico crescente é transferido para a obra. Se antes a técnica dizia respeito tão somente ao domínio de uma habilidade, apresenta-se agora a possibilidade de sua transformação em arte. Não se consideram apenas as manifestações clássicas, como a escultura ou a pintura, mas se perfilam ao lado delas outros tantos modos de fazer arte, como a litografia, a fotografia, o cinema e o desenho digital. Essas inovações reivindicam um estatuto próprio, ao mesmo tempo em que revolucionam a noção tradicional do que seja arte.

³ Utiliza-se a segunda versão escrita em 1936 e publicada originalmente em 1955, cuja tradução para o português encontra-se na coleção Os Pensadores. A primeira versão, também de 1936, foi traduzida para o português e publicada pela Editora Brasiliense.

As obras reproduzidas tecnicamente estão espacialmente mais próximas. Elas aproximam o que só se dava uma vez. Pode-se pensar em uma foto tomada ao acaso ou numa seqüência de imagens cinematográficas, que são vistas ou exibidas inúmeras vezes e trazem à lembrança um acontecimento único no passado. Com isso perdem-se as noções de unicidade e distância, típicas da arte liberal. Não faz mais sentido falar em originalidade de uma obra em relação a uma cópia. Isso foi comum ao longo da história da arte, quando a cópia significava ou um exercício de aprendizado, em que os iniciantes reproduziam a obra do mestre, ou a tentativa de falsificar a obra de algum artista conhecido para fins escusos. Hoje, diante de uma foto, por exemplo, não cabe semelhante reflexão, pois original e cópia não são definíveis, segundo princípios da tradição estética. “Da chapa fotográfica pode-se retirar um grande número de provas.” (BENJAMIN, 1983, p.11). Por isso, as novas formas estéticas indicam uma nova dinâmica da recepção. Elas estão mais afeitas à sociedade de massas.

Multiplicando as cópias, elas transformam o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente... Estão em estreita correlação com os movimentos de massa hoje produzidos. Seu agente mais eficaz é o cinema. (BENJAMIN, 1983, p.8).

Benjamin analisa o cinema sob outros aspectos. Além de considerá-lo uma forma que subverte a função clássica da obra de arte, porquanto ancorado na reprodução técnica, sustenta que o ideal das formas belas fica comprometido com o dinamismo desse novo tipo de arte. As sucessivas tomadas, quando da montagem de um filme, as cenas repetidas, os cortes na sucessão do tempo, etc. confirmam o abandono da noção tradicional da bela aparência, da obra como forma constituída. O cinema também visaria, pelo menos em sua origem, explicitamente ao entretenimento. Com isso, o autor revoluciona uma vez mais as noções estéticas tradicionais, pois o entretenimento sempre foi considerado como inferior ao esclarecimento. Enquanto este se relacionava à arte superior burguesa, aquele sempre foi mais afeito à ingenuidade das manifestações populares e, por conseguinte, totalmente destituído de funções esclarecedoras.

Adorno e Horkheimer interpretam a arte tradicional como porta-voz do esclarecimento. Uma obra verdadeira apresenta-se como crítica social e o faz pela forma e não pelo conteúdo. Nisso residiria sua função política. Benjamin, ao contrário, sustenta que também o entretenimento cumpre a mesma função esclarecedora e o faz mais diretamente do que a obra tradicional. Esse é um aspecto que o separa radicalmente de Adorno e Horkheimer. No escrito “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, o argumento, que reúne entretenimento e formação do espírito crítico, é assim apresentado:

As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa com relação à arte. Muito retrógrada face a (sic) um Picasso, essa massa torna-se bastante progressista diante de um Chaplin, por exemplo. O caráter de um comportamento progressista cinge-se a que o prazer do espectador e a correspondente experiência vivida ligam-se, de maneira direta e íntima, à atitude do aficionado... Na medida em que diminui a significação social de uma arte, assiste-se, no público, a um divórcio crescente entre o espírito crítico e o sentimento de fruição. Desfruta-se do que é convencional sem criticá-lo; o que é verdadeiramente novo critica-se a contragosto. No cinema, o público não separa a crítica da fruição. (BENJAMIN, 1983, p.21).

Pode-se pensar em dois filmes de Chaplin – “O grande ditador” e “Tempos modernos”. Segundo a percepção de Benjamin, no entretenimento proporcionado por filmes como esses o esclarecimento estaria presente. No primeiro, assiste-se a uma crítica a Hitler, especialmente na cena em que o personagem brinca com o globo terrestre, como se possuísse o mundo e pudesse dispor dele a seu bel-prazer, aparecendo aí o questionamento da política bélico-expansionista do ditador alemão. No segundo filme, Carlitos interpreta um trabalhador que, condicionado pelo processo resultante da divisão social do trabalho, só saberia apertar parafusos e teria uma imagem do mundo configurada de acordo com a função que desempenha. Assim, fora do trabalho, ao ver algo que lembrasse parafusos, ele espontaneamente tenderia a apertá-los, como se estivesse em sua jornada laboral. Verifica-se, nesse segundo exemplo, uma crítica à situação alienada do trabalho.

Benjamin também enfatiza o caráter pedagógico e emancipatório da

obra reproduzida tecnicamente. É com certeza o argumento que mais causou estranheza a Adorno e Horkheimer. Resulta de sua relação com Brecht, que defendia a necessidade de criar um efeito de estranhamento entre a obra e o público, com a intenção de levá-lo a refletir sobre sua condição. Benjamin considerou que o cinema, por causa do movimento ininterrupto das imagens, poderia despertar um efeito de choque.

A pintura convida à contemplação; em sua presença, as pessoas se entregam à associação de idéias. Nada disso ocorre no cinema; mal o olho capta uma imagem, esta já cede lugar a outra e o olho jamais consegue se fixar... De fato, a sucessão de imagens impede qualquer associação no espírito do espectador. Daí é que vem a sua influência traumatizante; como tudo que choca, o filme somente pode ser apreendido mediante um esforço maior de atenção. (BENJAMIN, 1983, p.25)⁴.

A obra de arte reproduzida tecnicamente cria a sensibilidade para a transformação social. Por isso ele viu, baseado nas reações do público, que uma estética da recepção coletiva poderia fundar a possibilidade de transformação social. O contexto político em que Benjamin escreveu, ou seja, a intenção de lutar contra o fascismo, se não o levou à perspectiva de uma arte engajada, pelo menos foi responsável pelo conceito de arte politizada. A politização da arte deveria ser o contraponto ao fascismo, que fez do universo estético um veículo ideológico para difundir a ideologia da dominação⁵.

⁴ Alguns movimentos de arte contemporânea tinham a intenção de chocar a opinião pública, como, por exemplo, o dadaísmo. Porém, esse movimento estético não se encaixa no conceito de reprodução técnica, bem como nunca atingiu as massas. Sobre o dadaísmo Benjamin afirma: "... com o dadaísmo, a diversão tornou-se um exercício de comportamento social. O intento era antes de tudo chocar a opinião pública. De espetáculo atraente para o olho e de sonoridade sedutora para o ouvido, a obra de arte, mediante o dadaísmo, transformou-se em choque. Ela feria o espectador ou o ouvinte; adquiriu poder traumatizante. E, dentro disso, favoreceu o gosto pelo cinema, que também possui um caráter de diversionismo pelos choques provocados no espectador devido às mudanças de lugares e de ambientes" (*Ibid.*, p.24).

⁵ Benjamin contrapõe a "politização da arte" à "estetização da política", utilizada pelo nacional-socialismo. Pelo menos dois documentários ajudam a compreender o que significa a "estetização da política": "Arquitetura da destruição", de Peter Cohen, e "O triunfo da vontade", de Leni Riefenstahl, cineasta oficial do partido nazista.

Nesse ponto as considerações de Adorno e Horkheimer separam-se radicalmente das de Benjamin. Ambos têm em comum a repulsa à concepção de arte reproduzida tecnicamente e voltada para as massas. O ensaio benjaminiano “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” motivou as reflexões contrárias de Adorno, expressas inicialmente em alguns textos. Um dos mais conhecidos do público de língua portuguesa é “O fetichismo na música e a regressão da audição”, de 1937. Nesse texto, constrói-se a linha mestra da reflexão adorniana que desembocará, anos mais tarde, na crítica da indústria cultural. A filiação musical de Adorno o leva à crítica da noção de arte como entretenimento, defendida por Benjamin.

Adorno começa por discutir o conceito de gosto, entendido aqui como algo que requer um esforço cognitivo. Gostar de uma obra significa entendê-la e isso só é possível pelo conhecimento que se tem da arte. A noção clássica de apreciação estética – o juízo do gosto – envolveria, portanto, um esforço cognitivo e a capacidade racional de discussão de preferências estéticas. Foi justamente essa noção que se perdeu com o tempo. O conhecimento musical foi substituído pelo reconhecimento. Não há esforço cognitivo em relação a uma peça musical, já que o reconhecimento significa identificação. Hoje, o gosto refere-se à identidade entre o ouvinte e a obra, uma identidade construída como reconhecimento de determinadas partes ou detalhes da obra. Assim, o ouvinte gosta de uma determinada música, por um lado, porque ela contém elementos que o prendem de tal forma que ele se põe a cantarolar ou assobiar algumas de suas partes mais harmoniosas. Por outro lado, a frequência com que tais músicas são veiculadas pelos meios de comunicação de massa acabam por inculcar no ouvinte as músicas mais executadas, de tal forma que ela se repete, impulsivamente ou, às vezes, compulsivamente, por processos inconscientes ou semiconscientes. Nessa deformação do gosto Adorno enxerga as circunstâncias que caracterizam a incapacidade auditiva.

O que regrediu e permaneceu num estado infantil foi a audição moderna. Os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música [...] mas negam com pertinácia a própria possibilidade de chegar a tal conhecimento. Flutuam entre o amplo esquecimento e o repentino reconhecimento, que logo desaparece de novo no

esquecimento. Ouvem de maneira atomística e dissociam o que ouviram, porém desenvolvem, precisamente na dissociação, certas capacidades que são mais compreensíveis em termos de futebol e automobilismo do que com os conceitos da estética tradicional. (ADORNO, 1983, p.180).

A audição regressiva é estimulada pela publicidade. Esta serve para criar necessidades, quando elas não existem ou não são sentidas enquanto tais. Ela é um poderoso tentáculo do mercantilismo generalizado, que caracteriza a economia hodierna. A necessidade é criada pela superexposição ou pela superimposição. Chega-se, assim, a uma situação em que necessidades são criadas constantemente como forma de alimentar o capitalismo⁶. Semelhante situação vale para a música. A necessidade de consumo musical é reiterada incessantemente pela publicidade a serviço da indústria fonográfica. A imposição de determinados estilos ou ritmos em escala massiva provoca no ouvinte um sentimento de impotência, que o leva a baixar a resistência. “A audição regressiva ocorre tão logo a propaganda faça ouvir a sua voz de terror, ou seja: no próprio momento em que, ante o poderio da mercadoria anunciada, já não resta à consciência do comprador e do ouvinte senão capitular e comprar a sua paz de espírito...” (ADORNO, 1983, p.181).

A incapacidade de audição é reforçada pela mercantilização da arte. A produção monopolista cria mercadorias musicais de todo tipo e para todos os gostos. Adorno enxerga nessa situação a prevalência do valor de troca sobre o valor de uso. Com esses conceitos tomados de empréstimo do vocabulário marxista e aplicados à estética, elucida-se não apenas a posição do filósofo como também sua crítica a Benjamin. Ora, se o que só termina no exato momento da aquisição do bem. Ao procederem assim, os consumidores musicais reforçam a infantilidade auditiva.

⁶ Sob esse aspecto, é correta a distinção estabelecida por Marcuse entre necessidades verdadeiras e falsas necessidades. Em *A ideologia da sociedade industrial* afirma: “Podemos distinguir tanto as necessidades verdadeiras como as falsas necessidades. ‘Falsas’ são aquelas superimpostas ao indivíduo por interesses sociais particulares para reprimi-lo... Sua satisfação pode ser assaz agradável ao indivíduo, mas (...) o resultado é a euforia na infelicidade. A maioria das necessidades comuns de descansar, distrair-se, comportar-se e consumir de acordo com os anúncios, amar e odiar o que os outros amam ou odeiam, pertence a essa categoria de falsas necessidades... As únicas necessidades que têm direito indiscutível à satisfação são as necessidades vitais — de alimento, roupa e teto ao nível alcançável de cultura” (MARCUSE, 1968, p.26-7).

A mercantilização da cultura tem outro agravante. Posto que a arte é tratada como mercadoria, ela perde um componente essencial: sua autonomia é colocada em xeque. A arte, que precisou de séculos para se emancipar da esfera sagrada e política, acaba por tornar-se refém do mercado. Adorno entende que essa situação fragiliza a forma estética, pois, para ser amplamente aceita por um público de gosto mediano e homogeneizado, a obra deve ter sua forma adequada aos padrões populares. Sua forma, que, outrora servira como crítica social, serve agora ao entretenimento.

Benjamin acreditava que a reprodução técnica da obra implicava um novo estatuto para a arte. Em contrapartida, Adorno avalia essa situação como consequência da mercantilização e da prevalência do valor de troca sobre o de uso. Ocorreria, assim, algo mais profundo do que a modificação de seu estatuto, conforme afirmara Benjamin. Tratar-se-ia da liquidação do próprio estatuto da arte, por conta da perda de seus elementos definidores. Um desses elementos é a função de crítica social, que aparece não no conteúdo de uma obra, mas na sua forma estética. Por isso, Adorno concede grande valor a artistas como Gustav Mahler e Arnold Schönberg, que pela forma estética musical criticaram a bancarrota da sociedade burguesa. A forma estética cede lugar ao “gosto culinário”, ou seja, à tendência ao consumo não mediatizado da arte, ao seu consumo como algo palatável. Pode-se prescindir de qualquer mediação cognitiva; o importante é sentir-se bem com o que se ouve. O reforço do entretenimento leva, portanto, ao empobrecimento e destruição da lógica interna da obra. Ela é desfigurada para adequar-se a esse gosto pasteurizado das massas. Esse itinerário constrói a arquitetura da dominação e não da emancipação, como pensava Benjamin.

Ao lado de Adorno, Horkheimer também apresenta uma crítica à cultura de massas. Embora menos presentes no conjunto de sua obra, se comparada ao volume da produção de Adorno, seus argumentos relacionam mais diretamente a arte e a sociedade. O desenvolvimento capitalista gera uma dinâmica social diferente e novas formas de sociabilidade, que resultam inclusive da relação entre cultura, técnica e dominação. Por isso seu interesse mais definido por estas relações. Não por acaso, o subtítulo dado ao capítulo sobre a indústria cultural da obra *Dialética do esclarecimento* traz a estampa da filosofia social de Max Horkheimer⁷.

Benjamin sustenta a tese de que a reprodução técnica da obra de arte

poderia ter um caráter pedagógico-emancipatório. Já Horkheimer enxerga na associação entre técnica e cultura o pilar da indústria cultural. Ela é um dos múltiplos reflexos do capitalismo avançado que, ao transformar tudo em mercadoria, penetra na esfera das relações interpessoais. Por isso Horkheimer não hesita ao afirmar que se trata de um modo atualizado de perpetuar a dominação, exercida hoje sob formas menos cruéis do que em tempos passados: a tirania não usa mais o corpo, vai direto à alma. A história da humanidade registra a diminuição do castigo físico, o alívio da penúria e da violência exercida sobre o indivíduo com vista à dominação dos corpos. Com o passar do tempo, percebeu-se que o domínio da alma, dos afetos e emoções poderia ser mais eficaz à medida que dispensasse o uso da força. Dominar pelo entretenimento — eis o mote da indústria cultural.

No capitalismo avançado, a diversão transformou-se em extensão do trabalho. O tempo livre, ou seja, o tempo vivido fora do trabalho precisa ser administrado em função do trabalho. Horkheimer comenta:

Fora da oficina e da fábrica, a vida se destinou à renovação das forças para a oficina e para a fábrica. Esta se converteu, assim, em um simples prolongamento (...) do trabalho, medida pelo tempo do mesmo modo que este e chamado “tempo livre”... Se este transcende os limites do repouso, da recuperação das energias gastas, é considerado antieconômico, a menos que se empregue no aperfeiçoamento para o próprio trabalho. (HORKHEIMER, 1973, p.118).

O entretenimento destina-se, assim, à reposição de energias para a jornada de trabalho do dia seguinte. Divertindo-se, as pessoas não se sentem motivadas a questionar as relações de dominação impostas pela divisão social do trabalho. Da mesma forma que Adorno, Horkheimer não aceita a simbiose entre diversão e esclarecimento. Por isso, ele é irredutível ao afirmar que a indústria cultural serve para minar a consciência da dominação e enfraquecer as formas de resistência. Ela assegura a coesão social. Como isso ocorre?

⁷ A edição brasileira traduziu o capítulo de Dialética do esclarecimento referente à cultura por “Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. Não obstante o termo mistificação signifique engano, de acordo com o dicionário Aurélio, talvez ficasse mais próximo da intenção de Horkheimer traduzir o termo alemão Massenbetrug por “engano das massas”.

Vivemos na sociedade de massas, cuja característica é o desempenho de tarefas quase sempre repetitivas e mecânicas. Sob essas condições, a existência é marcada pela monotonia. Por outro lado, nas grandes cidades cresce a frieza e a indiferença dos homens entre si. Definham a olhos vistos o vigor e o brilho da vida, que deveriam ser mais intensos nos dias de hoje, já que dispomos de mais recursos para reduzir a penúria e aumentar o nosso conforto. Desde a época de Schopenhauer a filosofia vem denunciando o tédio em que se transformou a existência. Comprova esse tédio o significativo aumento do número de suicídios, principalmente nos países mais industrializados. Então, para abrihilar a existência opaca de uma vida destinada ao desempenho de tarefas que levam ao desgaste mental, a indústria cultural e sua principal aliada – a publicidade – oferecem não só uma infinidade de produtos destinados ao entretenimento como também creditam o sucesso pessoal e a alegria de viver ao acúmulo desenfreado de bens de consumo.

A indústria cultural constrói modelos estereotipados de conduta, que ditam a moda, os acessórios, o jeito de andar e de falar e os produtos a serem consumidos. As estrelas de filmes comerciais são alçadas ao sucesso e adquirem capacidade de influenciar as massas. Os indivíduos, que, por causa da dinâmica social, não têm vida própria, assimilam esses modelos, sob pena de se sentirem excluídos dos grupos dos quais participam. A forma mais eficaz de realizar esse processo de transferência de valores e condutas é o entretenimento. Com esse argumento, cairia por terra a suposição de Benjamin de que entretenimento e esclarecimento poderiam conduzir a transformação social. *A Dialética do esclarecimento* acusa essa dificuldade.

Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos [...] paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos

⁸ Vale, a título de registro, mencionar algumas manifestações do “hip hop” como exemplo de arte reproduzida tecnicamente e que cumpre funções tanto de entretenimento quanto de conscientização de grupos que lutam por melhores condições de vida.

que desfilam velozmente diante de seus olhos... Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até os mais distraídos vão consumi-los alertamente. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.119).

A discussão até aqui proposta revelou a incompatibilidade de dois pontos de vista surgidos dentro da mesma tradição com respeito ao debate em torno dos conceitos de cultura e emancipação. Apesar das divergências entre Benjamin, de um lado, e Adorno e Horkheimer, de outro, parece existir alguns pontos em comum entre ambos.

Uma idéia comum a eles é a de que a arte tem um caráter cognitivo. Ela se apresenta, dentre outros aspectos, como porta-voz de possibilidades históricas ainda não concretizadas. Na modernidade, quando a arte ganhou autonomia, ela passou a resguardar as promessas não cumpridas pelas revoluções burguesas. Sob esse aspecto, o caráter cognitivo da arte pode ser compreendido como uma espécie de protesto contra o existente. Adorno e Horkheimer acreditaram que esse ideal continuava nas formas tradicionais da arte e assim negaram o estatuto de arte àquilo que é reproduzido tecnicamente. Por formas tradicionais devem-se entender as artes consolidadas que têm história. É o caso da pintura, literatura e música erudita. Apesar de tradicionais, essas manifestações artísticas continuam a renovar sua forma e, por assim procederem, persistem criticando a ordem estabelecida. Daí o interesse de Adorno, Horkheimer e também Marcuse por algumas tendências de vanguarda artística, como o expressionismo, a música atonal e o surrealismo. Este último foi considerado por muitos anos uma referência estética importante para Marcuse.

Benjamin, ao contrário dos demais, acreditou que as formas de arte reproduzidas tecnicamente se tornaram herdeiras do potencial histórico de transformação social. Por estarem voltadas para o entretenimento, elas permitiam mais fácil apreensão e conseqüentemente formação da consciência crítica e a politização dos espectadores e aficionados. As formas tradicionais permaneceram fechadas nas galerias de arte, cujo acesso sempre foi mais restrito.

O contexto em que eles escreveram foi o da expectativa de transformação social. No entanto, a via pela qual se daria a transformação social não foi ponto comum entre eles. Benjamin não escondeu sua preferência pelo comunismo e defendeu que a arte deveria estar comprometida com essa causa,

razão pela qual ele sustentou a necessidade de politização da arte, contra a estetização da política promovida pelo fascismo alemão. Adorno e Horkheimer, por sua vez, guardaram uma distância maior, em relação à revolução, e acreditaram que o comunismo não passava de uma coletivização política forçada, que fazia desaparecer o indivíduo. Sob o mesmo ponto de vista, a indústria cultural, resultante da fusão de entretenimento e técnica, foi concebida como forma de coletivização cultural forçada, que também eclipsava o indivíduo por trás de modelos estereotipados de conduta. A arte autônoma deveria denunciar essa situação e nisso também residia seu caráter transformador.

Depois de sessenta anos a análise dos teóricos da Escola de Frankfurt ainda teria alguma atualidade? A cultura contém perspectivas utópicas de transformação social ou ela é mero entretenimento? A clareza da resposta pode determinar com mais exatidão o estatuto da arte: ou ela está voltada para a emancipação ou ela reforça a dominação. Ou ainda, tais possibilidades não se aplicariam mais à arte e o que lhe resta é apenas o entretenimento. Existem tendências que criticam a obsolescência do conceito de indústria cultural. Preferem substituí-lo por segmentação cultural. Com isso sugerem que o conceito de Adorno e Horkheimer indicaria uma situação da cultura que não mais corresponderia à intenção e ao tipo de produção cultural vigente. Significaria dizer, então, que, ao lado de produtos de gosto popular ou duvidoso, haveria outros tantos também reproduzidos tecnicamente, mas que contemplam obras e estilos dirigidos para um público mais seletivo e culto. No entanto, argumentos desse tipo se encaixariam naquela tendência que vê a arte como fruição, quando se trata de seu lado erudito, ou entretenimento, quando se trata de aspectos artísticos considerados mais populares. Para argumentos desse nível talvez não fizesse mais sentido conceber a arte como dominação ou emancipação.

Há, contudo, outras tendências que pretendem ver nas manifestações artísticas um canal privilegiado para veicular a necessidade de transformação das relações vigentes ou para a expressão de anseios reprimidos. Os protagonistas de tais exigências são grupos que lutam pelo reconhecimento social e utilizam a arte para esse intento. O leque das manifestações artísticas ampliou-se consideravelmente e incorpora novas modalidades de linguagens e de reproduções técnicas. Sob esse aspecto, poder-se-ia considerar a atualidade das concepções de Benjamin⁸.

Talvez não caiba aqui um uso revolucionário da arte, tal como pensou Benjamin, porquanto o contexto político é outro. Assim, estaria em questão a difusão da cultura, notadamente aquela que brota das camadas populares e das comunidades periféricas, enquanto veículo de expressão do sofrimento e da dor, bem como de conscientização política e de construção da cidadania. Esse tipo de arte pouco comercial não poderia ser considerado indústria cultural. Talvez lhe fosse mais apropriado o termo cultura popular. Sobre tal tendência não se detiveram Adorno e Horkheimer⁹, que preferiram situar a crítica na produção em série da cultura de entretenimento. Sob esse aspecto, pode-se, pois, falar da atualidade de suas análises.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: *Theodor W. Adorno: sociologia*. 2. ed. Trad. Amélia Cohn. São Paulo: Ática, 1994, p.92-99.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Textos escolhidos*: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2. ed. Trad. José L. Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.165-191. (Coleção Os Pensadores)

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARQUITETURA da destruição. Direção: Peter Cohen. São Paulo: Playarte, 1989. 1 fita de vídeo (117 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: Architektur des Untergangs.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos*: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2. ed. Trad. José L. Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.3-28. (Coleção Os Pensadores)

⁹ Em artigo de 1963, intitulado “Resumo sobre a indústria cultural”, Adorno esclarece que o termo indústria cultural foi usado para designar o tipo de produção totalitária de arte em que o consumidor não é sujeito, mas objeto, ou seja, todo produto dito cultural lhe é impingido a partir dos interesses econômicos de quem os produziu. Empregou-se também o termo para distinguir de um tipo de cultura diferente, que brota das massas, a cultura popular.

HORKHEIMER, Max. Arte nuevo y cultura de masas. In: _____. *Teoría Crítica*. Trad. Juan J. del Solar B. Barcelona: Barral, 1973, p.115-137.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

O TRIUNFO da vontade. Direção: Leni Riefenstahl. São Paulo: Continental, 1934. 1 videodisco (110 min.), son., p&b, legendado. Tradução de: Triumph des Willens.