

ESTÉTICA E INDÚSTRIA CULTURAL EM ADORNO

Dilmar Santos de Miranda¹

RESUMO

O artigo analisa um dos aspectos mais relevantes da Teoria Crítica (desenvolvida por integrantes da chamada Escola de Frankfurt) procurando estabelecer uma estreita ligação entre a estética de Theodor Adorno e sua acirrada crítica 'a indústria cultural, termo por ele criado, juntamente com Max Horkheimer, na obra *Dialética do Esclarecimento*.

RESUMÉE

L'auteur établit une étroite liaison entre la théorie esthétique de Theodor Adorno, essentiellement auprès de la catégorie de médiation, très précieuse pour lui, et sa critique radicale par rapport aux produits de l'industrie culturelle, expression créée par Adorno et Max Horkheimer, dans leur livre "*Dialektik der Aufklärung*".

¹ Professor Assistente do Departamento de Ciências Sociais e Filosofia da UFC cursando, atualmente, o doutorado em Sociologia da USP, na área de concentração de Sociologia da música.

O texto-resumo sobre a indústria cultural (Adorno, 1986, *Grandes Cientistas Sociais*, organizada por Gabriel Cohn), base deste artigo, é fruto das conferências radiofonizadas, proferidas por Adorno na Alemanha, em 1962. Muitas de suas concepções críticas, que seriam posteriormente tematizadas de forma mais aprofundada na *Dialética do Esclarecimento*, já se encontravam antecipadas em ensaios sobre o panorama musical de sua época, escritos na década de 30, sobretudo no "Über Jazz" (*Sobre o Jazz*) de 1936/37 e o famoso *Fetichismo na Música e a Regressão na Audição*, de 1938, em resposta ao não menos famoso ensaio *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução*, de Walter Benjamin.

INTRODUÇÃO

A reflexão feita pela Teoria Crítica sobre a indústria cultural¹, especialmente a de Adorno, inscreve-se no solo da análise da decadência da cultura da sociedade burguesa, na era do capitalismo monopolista tardio, conforme a formulação dos próprios frankfurtianos. A concepção de arte autêntica, tão valiosa para os frankfurtianos, como *promesse de bonheur*², num mundo administrado pela racionalidade instrumental, constitui-se num contraponto inseparável para a análise realizada por Adorno sobre a indústria cultural, com vistas a uma compreensão mais adequada deste fenômeno.

A expressão *indústria cultural* foi cunhada por Adorno e Horkheimer em *A Dialética do Esclarecimento*, de 1947. Recusando estabelecer um sinal de igualdade entre *cultura de massa*, expressão já em voga, e democratização da cultura, Adorno expressa decididamente sua descrença no aspecto *popular* e espontâneo que a expressão *cultura de massa* poderia aludir. No limite, não é cultura, nem vem das massas. Para Adorno, a noção de massa, por múltiplas razões, é ideologia. A indústria cultural nos provê de uma cultura reificada, sem espontaneidade. "A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores" (ADORNO, 1986:92). A tra-

² Para os frankfurtianos, a arte autêntica representa a derradeira trincheira das aspirações humanas por um novo tipo de sociedade. "A arte, desde que se tornou autônoma, conservou a utopia que a religião não mais portava" (Horkheimer, *apud* Jay, 1977:211). "A arte, para utilizar uma fórmula de Stendhal que o Instituto gostava especialmente de citar, oferece *une promesse de bonheur*". (Jay, 1977:211). A expressão também era do agrado de Nietzsche, para se opor à gratuidade da concepção kantiana de arte, que via o belo objeto de um desejo desinteressado (Cfr. Jay, op. cit.: 368, nota n° 33).

dicional distinção entre arte superior e inferior se dissolve num novo estilo unificado, para atender a um possível gosto médio, um sistema de “não-cultura”, uma espécie de “barbárie estilizada”, na expressão de Nietzsche, à qual os autores da *Dialética do Esclarecimento* aderem (ADORNO/HORKHEIMER, 1991:121).

Essa nova estilização compulsória, ao desejar a integração vertical, obedece à racionalidade tecnológica da concentração econômica e administrativa do grande capital. A indústria cultural traz no seu bojo as marcas típicas do mundo industrial moderno.

“[...] o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação [...]. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo.. Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença [alteridade negativa] entre a lógica da obra [código interno da obra de arte] e a do sistema social [lógica externa]” (ADORNO/HORKHEIMER, 1991:114).

Ao adaptar seus produtos “culturais” ao consumo das massas, determinada pela lógica do mercado, a indústria provoca perdas, tanto nas formas culturais superiores quanto inferiores. Na arte superior, perde-se a seriedade, na inferior sua rudeza espontânea que resiste ao controle social. Na sociedade administrada, a mensagem implícita de uma arte autônoma autêntica, outrora protesto, nada mais é do que conformismo e resignação. A arte, como expressão da negatividade do existente, como *promesse de bonheur*, espécie de utopia estética, a ser realizada numa sociedade “outra”, torna-se consolo. A música popular, expressão da autenticidade do *Volkgeist* (espírito de um povo), é destruída por um processo que faz dela, como de resto de toda arte popular, objeto de manipulação e difusão impostas por cima. Em certa medida, elementos culturais autênticos e espontâneos do *Volkgeist*, travestem-se em cultura *völkisch*, muito comum nas sociedades totalitárias, onde velhas formas e hábitos culturais são reacionariamente recuperados e reciclados para atender novas necessidades da racionalidade instrumentalizadora.

Ao eleger o primado do efeito, como característica fundamental e imediata das mercadorias culturais,

isto é, o princípio de seu valor de troca e não o do seu próprio conteúdo e de sua figuração adequada, os promotores da indústria cultural abolem um atributo essencial da arte autêntica - sua *autonomia*. Na verdade, uma autonomia pura na arte, nem o próprio Adorno admitia.

No “milagre estético” da Grécia antiga, predominava um princípio utilitário na concepção da arte entre os clássicos. A teoria geral da arte na filosofia da época, encontrava subordinada à sua teoria sobre a técnica enquanto manufatura. Segundo Sócrates, *es bello lo que es útil y no lo es más que en cuanto útil*. (apud BAYER, 1993:32). Platão, no *Hippias Maior*, propõe a definição de beleza como “eficácia para algum bom propósito” (apud OSBORNE, 1993:31). A tragédia desempenhava função social fundamental, na educação do cidadão livre *da e para* a pólis. Na verdade, o ideal grego do *kalon kai agathon*, belo e bom, apontava para a primazia do belo da *bios theoretikos*, da vida contemplativa e da práxis, do fazer ético. Num plano derradeiro, encontrava-se o belo utilitário, inferior por estar preso ao mundo sensível das coisas. “Para os gregos do 5º século, a fórmula *l’art pour l’art* teria sido monstruosa ou simplesmente ininteligível” (SIKES, apud OSBORNE, 1993:31). A idéia contemporânea de arte como “expressão” sensível da pulsão criativa do artista seria igualmente estranha à mentalidade clássica grega.

Na idade média, a grosso modo, a manifestação artística expressa na música, pintura e escultura, além de sua subsunção total à religião romana, enquanto forma e fundo, desempenhou papel crucial na propagação e educação da fé cristã.

É na modernidade renascentista que a arte enceta sua trajetória rumo à autonomia e que terá seu apogeu no século XVIII, com a concepção de *Beaux Arts*, ao se consumir o divórcio entre o artista e os artífices e oficiais, nos campos utilitários. Aliada à concepção de belas artes, desenvolveu-se a concepção de prazer estético, ou seja, a sensação de gozo estético na fruição da obra de arte, num clima de interioridade contemplativa.

Para ADORNO, é na fase do capitalismo liberal que a arte, no horizonte do projeto civilizatório da Ilustração visando ao processo de autonomização dos homens, aí também incluindo a *Aufklärung* estética, constitui-se como promessa de autonomia, o que lhe é frustrado com o advento da racionalidade do mundo instrumentalizado. Antes, até a perda total de sua autonomia, a arte poderia ser secundariamente mercadoria, ao preservar o primado do seu valor-de-uso. Agora, os produtos da indústria cultural são integralmente mercadorias - é o império do seu valor-de-troca.

Adorno faz um julgamento mais nuançado sobre a indústria cultural, ao alertar que “não se deve tomar literalmente o termo indústria” (ADORNO, 1986:94). O termo, de preferência, deve ser aplicado à estandarização do produto (característica por diversas vezes reiterada em outros ensaios) e à racionalização das técnicas de distribuição. Quanto ao processo de produção, por exemplo, no cinema, ao mesmo tempo que se presencia procedimentos avançados de uma divisão técnica do trabalho, da introdução de máquinas e da separação dos trabalhadores dos meios de produção (configurando assim conflitos de classe típicos da sociedade burguesa moderna), conservam-se também formas de produção artesanal, característica do período pré-burguês ou burguês liberal da produção artística autônoma. Com isso configura-se uma falsa idéia da existência de uma subjetividade individual criadora e mediatizadora na confecção do produto cultural, refúgio do imediatismo da vida. Essa ambivalência presente na indústria cultural - estandarização x individuação (de preferência pseudo-indivuação, segundo ADORNO), desempenha, portanto, importante jogo ideológico, onde o estandardizado e o coisificado aparenta ser produto de uma criatividade individualizada. Tal mecanismo é reforçado pelo uso constante do *star system*. “Essa ideologia apela sobretudo para o sistema de ‘estrelas’ emprestado da arte individualista e da sua exploração comercial” (ADORNO, 1986:94). Essa ambivalência é também tematizada por MORIN (1984), no seu livro *A Cultura de Massa no Século XX - o espírito do tempo*.

A compreensão mais adequada das críticas mais radicais que ADORNO dirige aos produtos da indústria cultural, exige uma reflexão mais acurada do seu conceito de *mediação*, categoria-chave na sua teoria estética.

“O que eu, na Introdução à Sociologia da Música chamei de ‘mediação’ não é, como Silbermann³ supõe, o mesmo que ‘comunicação’. ... De acordo com [o sentido hegeliano do conceito], a mediação está na própria coisa [grifo nosso], não sendo algo que seja acrescentado entre a coisa e aquelas às quais ela é aproximada ... algo que não se limita a perguntar como a arte se situa na sociedade, como nela atua, mas que

queira reconhecer como a sociedade se objetiva nas obras de arte” (ADORNO, 1986:114).

Na introdução do livro da coletânea *Grandes Cientistas Sociais* dedicada a ADORNO, Gabriel COHN (1986:20) reafirma a centralidade que o conceito de mediação desfruta na estética adorniana: “Há mediação da sociedade na obra de arte. Vale dizer, componentes fundamentais do processo histórico-social no interior do qual a obra é produzida estão incorporados nela, na *forma da obra*”.

Numa passagem da *Teoria Estética*, ADORNO é bastante enfático:

Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade. As relações de tensão nas obras de arte cristalizam-se unicamente nestas e através da sua emancipação a respeito da fachada fática do exterior, atingem a essência real (ADORNO, 1988:16).

Esta é a chave-mestra para a compreensão do núcleo central da estética adorniana e de sua crítica cultural. Adorno estabelece uma relação mediata entre a arte e a realidade histórico-social onde foi engendrada. Como forma sensível particular, a arte autêntica e autônoma não é mero reflexo reiterativo das condições extra-estéticas inscritas na realidade social que a possibilitou. Enquanto *forma* particular, diferencia do todo, para negá-lo. Não negação formal, mas *determinada*, segundo expressão do próprio autor (Cfr. ADORNO, 1988:51).

A alteridade negativa da obra de arte se caracteriza pela sua figuração como objeto sensível que, para ser percebido esteticamente, tem que negar uma realidade anterior. Essa alteridade também caracteriza a obra de arte no processo histórico de sua constituição e de sua apreciação, na medida em que, ao superar os limites da expectativa de uma tradição, ela rompe com as normas sociais existentes. A arte, segundo ADORNO, na sua trajetória rumo à autonomia, tomou parte no processo de emancipação social, configurado pela sua negatividade, sob um duplo ponto de vista: tanto em relação à sua realidade social que a condiciona, como em relação à sua origem, que a tradição histórica lhe atri-

³ Alfons Silbermann, com quem polemizou sobre questões teórico-metodológicas que, a seu ver, devem orientar pesquisas da Sociologia da arte e da música.

bui. Somente quando a arte renuncia a todo servilismo, quando entra em conflito com o poder social e seu prolongamento na cultura e nos “mores”, quando se descola do mundo fático, considerando como o seu outro, e manifestando que o mero existente deveria ser de outra forma, uma sociedade “outra”, realizando assim sua utopia estética de *promesse de bonheur*, encontramos o verdadeiro sentido social da arte⁴.

“A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta” (ADORNO, 1988:19). A arte *põe*, enquanto momento sensível (dimensão de sua positividade) e *expõe* a realidade, ao mesmo tempo, a nega pela transfiguração recriadora do real. Condicionada pelo seu tempo, e por ser sua forma sensível de expressão, objetivada em obra artística, a arte internaliza as contradições sociais externas, negando e rompendo os limites que a constroem.

A concepção de MARCUSE guarda estreita afinidade com a estética adorniana:

Podemos tentar definir a ‘forma estética’ como o resultado da transformação de um dado conteúdo (fato atual ou histórico, pessoal ou social) num todo independente: um poema, peça, romance, etc. A obra é assim ‘extraída’ do processo constante da realidade e assume um significado e uma verdade autônoma. [...] A obra de arte re-presenta assim a realidade, ao mesmo tempo que a denuncia. [...] A forma estética constitui a autonomia da arte relativamente ao ‘dado’ [...] Forma estética, autonomia e verdade encontram-se interligadas. Constituem fenômenos sociohistóricos, transcendendo cada um a arena sociohistórica. Embora esta última limite a autonomia da arte, fá-lo sem invalidar as verdades trans-históricas expressas na obra. A verdade da arte reside no seu poder de cindir o monopólio da realidade estabelecida (i. é, dos que a estabeleceram para definir o que é real). Nesta ruptura, que é a realização da forma estética, o mundo fictício da arte aparece como a verdadeira realidade” (MARCUSE, 1986:21s)⁵.

⁴ É no livro póstumo *Teoria Estética* (1970) onde o conceito de negatividade e sua importância ganham sua mais decidida expressão no interior da obra adorniana.

⁵ Os grifos são do próprio autor.

Em síntese, na concepção frankfurteana, a arte parece provocar um processo de *interversão*, onde, a realidade fática que aparenta ser verdadeira, é falsa; a arte que a nega, é a verdadeira realidade. À vida falsa ou “prejudicada” de que fala ADORNO na *Minima Moralia*, se opõe a arte com sua *promesse de bonheur*, de verdade e liberdade a ser realizada numa sociedade “outra”.

Reside aqui, a distinção fundamental entre a *lógica interna da obra de arte* - a mediação da negatividade constituidora da arte autônoma - e a *lógica interna da indústria cultural*, totalmente subsumida à lógica externa do sistema social que a engendra. Os produtos da indústria cultural possuem uma relação imediata e de dependência com suas condições de produção e as exigências da lógica do mercado. Ao duplicar seu conteúdo social imediato, torna-se pura ideologia. Na obra de arte existe mediação negadora; na indústria cultural, não. Tal imediatez presentifica uma espécie de saturação do social nos produtos culturais, hiperreificando-os “[...] as injunções sociais [...] estão presentes demais, aderidos a ela [indústria cultural] diretamente, sem passarem pelo trabalho de sua conversão para a forma da obra” (COHN, op. cit.:20). A imediatez da indústria cultural é o império da positividade. Nada é negado. Tudo é reiterado. Ao analisar o efeito da imediatez provocado pelo cinema, ADORNO profere que

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 [...] o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade (ADORNO, 1991:118s).

A indústria cultural é parasitária, tanto no aproveitamento das técnicas extra-artísticas, fruto do desenvolvimento das forças produtivas, sem negá-las no seu código intra-artístico, bem como pela incapacidade de apresentar um substitutivo da aura, aquela “presença de um não-presente” único de que falava Walter BENJAMIM, dela servindo-se oportunisticamente, como uma bruma em decomposição.

Qualquer motivo, seja proveniente da arte superior auratizada, como uma sonata de Beethoven, seja da arte inferior, como um conto do imaginário popular, sofre a lógica da estética da “fórmula substituindo a for-

ma”, ou mesmo da “fórmula antecedendo a forma”, antecedendo a invenção ou mesmo a própria criação do autor. Estandarização, pseudo-indivuação, repetição de fórmulas exitosas, eis os ingredientes da receita da lógica mercantil. Um sucesso sucede a um outro, um *hit* substitui a um outro, uma novela copia a outra, em cadeia, numa ética de consumo que absolve o plágio, visto não mais como delito, mas como unidade estilística exigida pela lógica do mercado. Na verdade, a receita só alcança êxito repetindo os clichês estereotipados. Uma das características do produto de consumo é sua serventia menos para esclarecer do que para divertir, menos para nos revelar algo de novo do que “repetir-nos o que já sabíamos, o que esperávamos ouvir e repetir e que é a única coisa que nos diverte” (ECO, 1993:298).

ADORNO não nega importância à indústria cultural, como fenômeno de peso na cultura contemporânea dominante, desde que a problematize com seriedade, questionando suas qualidades, seu conteúdo de verdade ou de ausência de verdade, a estética de suas mensagens reprimidas, etc. “A importância da indústria cultural na economia psíquica das massas não dispensa a reflexão sobre sua legitimação objetiva, sobre seu ser em si, mas, ao contrário, a isso obriga” (ADORNO, 1986:96). Ao analista não cabe qualquer indulgência irônica ou conformismo diante do fenômeno da indústria cultural. A relevância e seriedade dos estudos sobre o tema se revelam quando a análise se desloca para a esfera psicológica, para as motivações e o comportamento dos consumidores. Onde a indústria cultural se mostra mais eficaz nos seus propósitos evasistas, é no tempo livre dos consumidores. No capitalismo tardio, o tempo de não-trabalho é o prolongamento do mundo do trabalho, por outros meios. A diversão escapista oferecida às massas, por meios tecnológicos, para fugir do cotidiano do trabalho, as coloca novamente em condições de se submeterem a ele. O desenvolvimento técnico-científico conquistou tamanho poder sobre as massas, durante o seu tempo livre e sobre a sua felicidade, determinando tão completamente a fabricação dos produtos para o seu entretenimento, que elas não têm acesso senão a cópias e reprodução do seu próprio trabalho. Para escapar do tédio e do sofrimento do processo de trabalho, versão burguesa-tardia do destino trágico de Sísifo, “na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio” (ADORNO, 1991:128). Adeptos do princípio *me engana que eu gosto*, “os homens caem no logro [...], desde que isso lhes dê satisfação por mais fugaz que seja, como também desejam essa impostura que eles próprio entrevêm” (ADORNO, 1986:96).

A inclusão do autor nas fileiras dos apocalípticos, conforme a antinomia conceitual de UMBERTO ECO, é justificada pela crítica demolidora à indústria cultural, denunciando, univocamente, seu caráter ideológico conformista: “As idéias de ordem que ela inculca são sempre as do *status quo* ... Através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência; jamais a ordem por ela transmitida é confrontada com o que ela pretende ser ou com os reais interesses dos homens” (idem: 97).

A condição de possibilidade da existência da indústria cultural, deve-se, principalmente, ao encorajamento e a exploração da debilidade do eu, consubstanciada nos processos regressivos da consciência dos homens, expressos na infantilização dos consumidores. Para ADORNO, reside aí o sucesso maior de uma sociedade totalmente administrada, onde a indústria cultural desempenha um papel decisivo, onde a dessublimação repressiva, na expressão de Marcuse, substitui a sublimação da estética autêntica. A indústria cultural é a versão contemporânea do suplício de Tântalo. Prometer e, ao mesmo tempo, não cumprir; oferecer e, imediatamente, privar, são uma única e mesma intenção da indústria cultural.

Eis aí o segredo da sublimação estética: apresentar a satisfação como a promessa rompida. A indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto do desejo, [...], ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo... A produção em série do objeto sexual produz automaticamente seu recalca-mento (ADORNO, 1991, p.131).

A debilidade do eu imposta pela ideologia instrumental implica a renúncia do direito de julgar o mundo, da possibilidade de julgar o agir dos homens. A marca maior dessa debilidade implica a perda da subjetividade. O sujeito deixa de ser a sede da articulação daquela subjetividade, dos valores da cultura. A subjetividade, outrora autônoma, agora subsumida à racionalidade de uma sociedade instrumentalizada, torna-se heterodirigida. Nas palavras do próprio autor “ela [indústria cultural] impede a formação de indivíduos autônomos independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente” (ADORNO, 1986:99).

O projeto civilizatório da *Aufklärung*, que havia prometido uma razão emancipadora, libertando os ho-

mens do medo e da superstição, pelo desenvolvimento técnico-científico, se frustra. A desmitificação do próprio mito é o último dos mitos. O resultado daquele desenvolvimento provoca o uso pervertido da ciência e da técnica, com vistas à dominação e instrumentalização das massas. Progresso científico-tecnológico traveste-se em antiiluminismo e antidesmitificação, ou seja, "... a dominação técnica progressiva, se transforma em engodo das massas, em meio de tolher a sua consciência" (idem: 99), impossibilitando assim, a construção de uma sociedade democrática, pois é sua condição de possibilidade iniludível, a existência de sujeitos não tutelados, enfim, de sujeitos autônomos.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. (1986), "Indústria Cultural". In: (Cohn, org.) *Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática.
- _____. (1988), *Teoria Estética*. Lisboa: Martins Fontes.
- HORKHEIMER, Max. (1991), *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BAYER, Raymond, (1993). *História de la Estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, Walter et alii. (1980) in: O. Matos (org.) *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.
- COHN, Gabriel. (1986), "Introdução a Adorno", in: Cohn (org.) *Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática.
- ECO, Umberto. (1993). *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo: Perspectiva.
- JAY, Martin. (1977), *L'imagination Dialectique - L'école de Francfort, 1923-1950*. Paris: Éditions Payot.
- MARCUSE, Herbert. (1986). *A Dimensão Estética*, Lisboa: Martins Fontes.
- MORIN, Edgar. (1984). *Cultura de Massa no Século XX - o espírito do tempo I*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- OSBORNE, Harold. (1993). *Estética e Teoria da Arte*, São Paulo: Cultrix.