

Crítica cultural e sociedade unidimensional

Robespierre de Oliveira

Resumo: A crítica cultural da “Escola de Frankfurt” não se resume apenas à questão cultural ou artística, tampouco pode ser considerada “pessimista” ou “elitista”. A crítica cultural relaciona tanto a crítica à cultura quanto à sociedade, do mesmo modo que Marx mostrou a relação entre a produção material e a reprodução espiritual da sociedade. É desta maneira que Benjamin elaborou sua crítica ao cinema, Adorno cunhou a expressão “indústria cultural” e Marcuse a “dessublimação repressiva”. Benjamin constatou a afecção da experiência pelas novas tecnologias de reprodução cultural. Adorno apontou a regressão da audição no fenômeno da distribuição musical, mas poder-se-ia estender a noção para a regressão dos sentidos. Marcuse também elaborou a “perda” com o conceito de “dessublimação repressiva” apontando para a sociedade unidimensional. As mudanças na sociedade contemporânea mostram os limites da crítica cultural frankfurtiana, mas, ao mesmo tempo, revelam sua atualidade.

Palavras-chave: crítica cultural, sociedade unidimensional, teoria crítica, Adorno, Marcuse, Benjamin.

Abstract: The cultural critique of “Frankfurt School” is not summed up to the cultural or artistic question neither can be considered as “pessimist” or “elitist”. Cultural critique concerns to the critique of culture as much as of society, in the same way Marx showed the relation between material production and spiritual reproduction of society. In this way, Benjamin developed his criticism to the cinema, Adorno coined an expression “culture industry” and Marcuse “repressive de-sublimation”. Benjamin noted the affection of experience by new technologies of cultural reproduction. Adorno pointed out the regression of hearing in the phenomenon of music distribution, but this could be extended to the regression of the senses. Marcuse also developed the “loss” with the concept of “repressive de-sublimation” pointing to the one-dimensional society. The changes in contemporary society show the limits of Frankfurt School cultural criticism, but at the same time, show its relevance.

Key Words: cultural critique, one-dimensional society, critical theory, Adorno, Marcuse, Benjamin.

Nos nossos dias, tudo parece prenhe de seu contrário. Observamos que maquinaria dotada do maravilhoso poder de encurtar e de fazer frutificar o trabalho humano o leva à fome e a um excesso de trabalho. As novas fontes de riqueza transformam-se, por estranho e misterioso encantamento, em fontes de carência. Os triunfos da arte parecem ser comprados à custa da perda do caráter. Ao mesmo ritmo que a humanidade domina a natureza, o homem parece tornar-se escravo de outros homens ou da sua própria infâmia. Mesmo a luz pura da ciência parece incapaz de brilhar a não ser sobre o fundo escuro da ignorância. Todo o nosso engenho e progresso parecem resultar na dotação das forças materiais

com vida intelectual e na redução embrutecedora da vida humana a uma força material. (Karl Marx, Discurso no Aniversário de “The People’s Paper”.)

A crítica da cultura efetuada pelos frankfurtianos visa estabelecer a relação com a consciência e o sistema de dominação. A relação entre arte e realidade social tem de ser crítica, visando apontar os mecanismos de dominação e as possibilidades de transformação. Não se trata de uma crítica para salvar a cultura da nostalgia, isto é, no sentido de qualificar a arte, nem de se conformar com a estrutura vigente. A crítica da cultura como “crítica ideológica” não é meramente cultural.

Segundo Marx, a produção material dos homens desde logo implicou a necessidade da reprodução espiritual, como meio de justificar a existência e o modo de produção. Tal reprodução espiritual não significa necessariamente uma compreensão do modo de produção, ao contrário, a cultura, em geral, desenvolveu-se mais lentamente do que a produção material. A escravidão contemporânea nas Américas, por exemplo, surgiu na contramão da Revolução Industrial do século XVII e só terminou, oficialmente, em fins do século XIX.

A burguesia, em seu processo de ascensão, pretendeu ser a classe universal. Ao mesmo tempo em que conformou sua consciência mediante a noção de indivíduo, fazia de suas reivindicações palavras de ordem universais (como, por exemplo, a Declaração dos Direitos Universais dos Homens) e não as de uma classe singular. O desenvolvimento do liberalismo mostrou os limites desta pretensão de universalidade na medida em que se colocava em choque a realidade da desigualdade material com as reivindicações universais de liberdade, igualdade e fraternidade. Do ponto de vista da cultura, a burguesia, em suas origens, lutou contra a cultura religiosa, financiando o espírito renascentista. Assim, colocando-se como a humanidade esclarecida, a burguesia pretendeu produzir uma cultura superior¹. A desigualdade material na sociedade revelou aos poucos o fosso entre a cultura superior e a cultura popular, refletindo a situação da divisão social em classes.

A grande cultura é aquela que para sua produção exige elaboração, conhecimento, reflexão, articulação, educação, material adequado ao suporte da arte (por exemplo, telas e tintas, instrumentos musicais, e outros), tempo livre para sua execução, e para sua recepção exige paciência, contemplação, reflexão e compreensão. Isto significou a necessidade de condições materiais para poder desfrutá-la. A grande cultura opera com os sentimentos mais elevados e os pensamentos mais elaborados. É elevada por despertar e propiciar bons sentimentos e elevação da alma. Entretanto, também foi utilizada como emblema e ostentação de uma classe poderosa, marcada pela aparência de erudição, em franca oposição às camadas mais populares.

Ao contrário, a cultura popular seria aquela expressão direta e simples do próprio povo. Uma cultura sem muita exigência de conhecimento e material para

¹ HOBBSAWM, em *A era do capital* (1848-1875), observa: “Esta era, de alguma forma, uma situação tragicômica. Poucas sociedades valorizaram tanto as obras dos gênios criadores (em si mesmo virtualmente uma invenção burguesa como fenômeno social) — (...) do que a burguesa do século XIX. Poucas estavam prontas a gastar dinheiro tão livremente com as artes e, em termos puramente quantitativos, nenhuma sociedade precedente comprou tanto como a quantidade de livros velhos e novos, objetos materiais, quadros, esculturas, estruturas decoradas de madeira e bilhetes para representações teatrais e materiais. (...) Sobretudo, e paradoxalmente, poucas sociedades tinham estado tão convencidas de que viviam numa era dourada das artes criadoras.” (p. 290)

produzi-la. Sua elaboração é mais simples, não oferece dificuldade para a recepção, o que, no entanto, não implica necessariamente em má qualidade. Até o século XIX, era barata, de fácil disseminação, principalmente por ser facilmente incorporada, apropriada e reelaborada. Embora ainda presente no século XIX, esta demarcação estava em processo de mudança.

A Revolução Francesa pôs o povo em cena no teatro da história, de tal maneira que as tradições do passado pareciam estar em xeque. A grande produção cultural ainda estava nas mãos de uma minoria social. “Mas mesmo as artes de uma pequena minoria social ainda podem fazer ecoar o trovão dos terrenos que abalam toda a humanidade. Assim ocorreu com a literatura e as artes de nosso período [1789-1848], e o resultado foi o ‘romantismo’.”² O romantismo surgiu em oposição ao rigor do classicismo, supostamente para libertar a alma dos indivíduos da rigidez imposta pela etiqueta do *Ancien Regime*. Deste modo, segundo a observação de Hobsbawm, é necessário salientar que a expressão da arte burguesa não visava refletir apenas os sentimentos desta classe, mas sim o da própria humanidade. Assim, do século XVIII ao século XIX, a produtividade e a criatividade artísticas foram sem par na história humana. As preocupações, que mostravam os impasses da realidade burguesa, foram retratadas de Balzac a Emile Zola, passando por Dickens e Victor Hugo. As revoluções europeias de 1848 revelaram uma cisão no seio da sociedade entre as classes que juntas fizeram a Grande Revolução de 1789. A guerra civil entre proletários e burgueses (1848) iniciou um processo de debates na sociedade, refletido pelas artes, sem uma aparente solução.

De fato, com as convulsões sociais, o romantismo, que parecia integrar todas as classes num ideal superior guiado pela alma e paixão do indivíduo, entrava em choque com a exigência de realismo. Parte dessa exigência estava no aparecimento de novas técnicas de reprodução, como a fotografia surgida em 1820. O olhar voltou-se para objetos pouco percebidos antes. Mas o grande feito das novas técnicas de reprodução foi a abertura do mercado cultural a um público consumidor maior, de fato foi a criação de um mercado consumidor. Os trabalhadores poderiam integrar-se à sociedade, adquirindo bens para seu uso e diversão.

Walter Benjamin, em seu famoso opúsculo *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936), mostra como as técnicas de reprodução contribuíram decisivamente para transformar a arte em mercadoria. O processo de reificação, observado por Georg Lukács, estende-se para o todo da sociedade. Segundo Lukács, “A universalização da forma mercantil condiciona, pois, no plano subjetivo como no plano objetivo, uma abstração do trabalho humano que se objetiva nas mercadorias.”³ Mais ainda:

A metamorfose da relação mercantil em coisa dotada de uma “objetividade fantástica” não pode, pois, limitar-se à transformação em mercadorias de todos os objetos destinados à satisfação de necessidades. Imprime a sua estrutura a toda consciência do homem; as propriedades e faculdades desta consciência não estão ligadas somente à unidade orgânica da pessoa, aparecem como “coisas” que o homem “possui” e, “exterioriza”, tal como os diversos objetos do mundo exterior.⁴

A transformação da arte em mercadoria teria ocorrido em meados do século XIX. Certo, a arte sempre foi comercializada, porém o desenvolvimento das técnicas de reprodução propiciou um comércio em larga escala. Tais técnicas baratearam os custos

² HOBBSAWM, *A era das revoluções (1789-1848)*, p. 280.

³ LUKÁCS, *História e consciência de classe*, p. 101.

⁴ Idem, p. 115.

da maioria dos bens culturais, possibilitando o acesso dos trabalhadores a eles. Isto ocorreu da mesma forma e ao mesmo tempo em que a produção de outros bens, como roupas, utensílios domésticos e outros. A burguesia teve de afastar-se de suas pretensões aristocráticas para ser cada vez mais mercantil. Do ponto de vista da cultura, isto se desenvolveu bem mais lentamente. A burguesia teve de ceder às pressões e assumir seu pretensível caráter democrático, integrando os trabalhadores na sociedade de consumo⁵. O processo de dominação social não poderia ser exercido mediante a coerção, mas sim mediante mecanismos ideológicos, como a religião, a educação e a cultura.

Segundo Herbert Marcuse, a grande cultura da era burguesa poderia ser caracterizada como “cultura afirmativa”, por afirmar valores sem correspondência material. Um dos objetivos da cultura afirmativa, em fins do XIX e início do XX, era garantir a reposição de energia espiritual necessária para voltar à labuta. Trata-se de uma cultura ainda voltada para a superioridade, para os grandes valores. A mirada de Marcuse é a Alemanha do início do século XX até o nacional-socialismo. Entretanto as observações de Marcuse parecem antecipar o texto sobre a indústria cultural de Adorno e Horkheimer. Para Marcuse, a separação entre teoria e prática, entre a esfera material e espiritual, no âmbito da cultura possibilitou o uso ideológico de dominação da cultura. Mediante a fruição da cultura o indivíduo pode experimentar a libertação, a qual, por um lado, é falsa na medida em que se trata de sentimentos externos, por outro lado, produz sentimentos verdadeiros que podem apontar para uma libertação real. O próprio sentimento de felicidade aparece desvinculado de uma base real, material. Na medida em que atividades como o teatro, o circo (poderíamos acrescentar os esportes), promovem felicidade, há um processo de controle social sobre a felicidade. O nacional-socialismo pretendeu construir uma sociedade mobilizada e coordenada, impondo o que considerava como “cultura superior” contra a “cultura decadente”, aquela mais vinculada ao romantismo e movimentos derivados, como o impressionismo, expressionismo, cubismo, futurismo, etc.⁶

Enquanto a cultura afirmativa valorizava a cultura superior e a genialidade dos grandes homens, inseria os indivíduos em falsas comunidades hipostasiadas (como raça, sangue e solo), por outro lado, a cultura “mercantilizada” desvalorizava a grande cultura por um apelo excessivo ao “popular”. A cultura tornada mercadoria necessita ser comercializada. Em larga escala, significa prover o mercado de bens culturais que interessem ao gosto da maioria. Isto foi feito mediante o rebaixamento do nível da cultura ou mesmo pela “expropriação” da cultura popular,⁷ com a utilização de artistas populares. Deste modo, a cultura contribuiu para o processo de integração e democratização.⁸

⁵ Apesar dos baixos salários, os trabalhadores eram o público preferencial para o consumo de mercadorias produzidas em série e de baixa qualidade.

⁶ Benjamin, em seu texto sobre a obra de arte e sua reprodutibilidade técnica, critica a estetização da política, mediante desfiles e paradas militares, efetuada pelo fascismo, como meio de manipulação das massas.

⁷ Iná Camargo Costa, em comunicação na ANPOF em 2006 sobre Brecht e Hollywood, mostrou como a cultura popular foi efetivamente expropriada. Ela mencionou como capangas da indústria cinematográfica destruíam filmadoras de grupos amadores para garantir o monopólio dos grandes estúdios.

⁸ Marcuse mostra que a cultura democrática não resolve os problemas da cultura feudo-aristocrática presente no século XIX. “Indiscutivelmente, a nova arquitetura é melhor, isto é mais bonita e mais prática do que as monstruosidades da era vitoriana. Mas é também mais ‘integrada’ — o centro cultural se está tornando uma parte apropriada do ‘shopping center’, do centro municipal ou do centro governamental. A dominação tem sua própria estética, e a dominação democrática tem sua estética democrática. É bom o fato de quase todos poderem ter atualmente as belas-artes ao seu alcance, simplesmente ligando o seu

O artista da grande cultura necessitava de uma grande erudição sobre o seu *métier*, além da habilidade e da criatividade de exercer sua arte. Enquanto isso, o artista popular deveria possuir o dom do entretenimento. Do ponto de vista dos consumidores culturais também se observam mudanças. Para se ouvir música no século XIX, era necessário comprar partituras para que alguém, conhecedor da teoria musical, pudesse traduzi-las em sons junto ao instrumento. No século XX, com o advento do fonógrafo, bastava comprar o disco para ouvi-lo. O aparecimento do rádio favoreceu a mudança do consumo musical, ao transmitir peças musicais selecionadas pela emissora de rádio. Adorno observou nisso um processo de regressão da audição ao mesmo tempo em que se fetichizava (no sentido marxiano) a música. Isto se desenvolveu de tal modo que não era mais necessário um grande conhecimento musical para produzir música, tanto do ponto de vista da execução quanto da composição. Adorno criticou largamente métodos de ensino de música, como o de violão ou guitarra, o qual dispensa a teoria musical a favor de gráficos, diagramas que representam trastes do instrumento, indicando a posição dos dedos, também com a indicação dos nomes dos acordes com letras ao invés de notas. Para Adorno, é importante usufruir a música por meio da reflexão. No âmbito da indústria cultural, não há reflexão, atenção e percepção dos sentimentos; a música pode ser ouvida sem ser fruída, como ocorre com a chamada música ambiente. Assim Adorno caracteriza a “decadência do gosto”:

O próprio conceito de gosto está ultrapassado. A arte responsável orienta-se por critérios que se aproximam muito dos do conhecimento: o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso. De resto, já não há campo para escolha; nem sequer se coloca mais o problema, e ninguém exige que os cânones da convenção sejam subjetivamente justificados: a existência do próprio do indivíduo, que poderia fundamentar tal gosto, tornou-se tão problemática quanto, no polo oposto, o direito à liberdade de uma escolha, que o indivíduo simplesmente não consegue mais viver empiricamente. Se perguntarmos a alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase completamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas.⁹

A decadência do gosto ocorre de acordo com o processo de distribuição de mercadorias culturais. Na medida em que essa distribuição visa o lucro e não a formação e elevação do nível cultural, procurou-se veicular cada vez mais aquilo que facilitasse o acesso ao conhecimento de qualquer um que pudesse gastar seus vinténs.

Num sentido geral, o processo educacional padece com todo esse processo. O indivíduo está cada vez mais dissolvido numa cultura que não lhe possibilita uma reflexão crítica sobre si mesmo e a realidade. De fato, o interesse dos governos na educação tem sido o de reduzi-la à mera habilitação de técnicos (mesmo em nível superior) para o mercado de trabalho. Horkheimer caracterizou, a partir de Max Weber, o modo de pensar dominante na sociedade industrial como “razão instrumental”. No

receptor ou entrando numa loja. Contudo, elas se tornam, nessa difusão, dentes de engrenagem de uma máquina de cultura que refaz seu conteúdo.” (MARCUSE, *A ideologia da sociedade industrial - O homem unidimensional*, p. 77.)

⁹ ADORNO, O fetichismo na música e a regressão da audição, p. 165.

mesmo sentido, Marcuse a chamou de “razão tecnológica”. Trata-se de uma racionalidade que não visa a razão como fim, mas como meio, de uma racionalidade que faz o cálculo entre custo e benefício, que visa produtividade, eficiência e lucro. A partir de uma apropriação da história da filosofia, como o positivismo, utilitarismo e pragmatismo, o conceito de razão foi compreendido como organização, coordenação, análise lógica, formalização, de tal modo que se poderiam ter situações extremamente irracionais a partir de um modelo altamente racional, como Auschwitz.

A utilização de meios culturais para propaganda, tanto de produtos quanto de ideias, encontrou seu padrão mais cruel em Goebbels e Leni Riefensthal. Tal padrão pode ter sido modificado, mas não extinto. A propaganda subliminar, que grava seus dados no inconsciente, não é utilizada apenas para a venda de mercadorias, como também para a confiança no sistema de produção de mercadorias. O modelo “leia o livro, veja o filme, compre o disco” teria surgido já no século XIX com a *Dama das Camélias* (1848) de Alexandre Dumas Filho, cujo livro inspirou uma peça de teatro de mesmo nome (1852) e uma ópera (*La Traviata* (1852) , de G. Verdi) realizada pouco tempo depois. Com o desenvolvimento da tecnologia, fotografia, cinema, rádio e fonógrafo, este processo foi cada vez mais intensificado. O incentivo à cultura dos fãs (fanáticos pelas celebridades), como *star system* hollywoodiano, contribuiu para o aparecimento de um grande circuito comercial vinculado ao entretenimento. Se antes se vendia balas no teatro, agora se vende qualquer coisa como souvenir e não mais apenas o próprio produto cultural (o livro, o disco, o filme). As recordações podem ser desde revistas de fofocas, brinquedos, camisetas, até bens do próprio artista.¹⁰ Assim, além da própria indústria de entretenimento surgiram outras, oficiais ou não, parasitas do entretenimento, vivendo do comércio de tais souvenirs.

Esse procedimento criou uma espécie de “aura artificial”, em que a *starlet* ou a diva aparecia cercada no filme de um halo de luz de modo a ressaltar sua pseudo-divindade.¹¹ É neste sentido de superioridade que os artistas do entretenimento receberam, na medida em que subiam no gosto do público, a denominação de astros e estrelas. A aura artificial e o incentivo aos fãs com seus fãs-clubes passaram a influenciar o comportamento não só dos fãs como da própria sociedade. A mimese repressiva ocorre, aqui, como imitação do comportamento, do modo de vestir, do penteado, da própria fala (em termos de gírias e gestos), do ídolo. O caráter repressivo de tal imitação está na perda da própria identidade do indivíduo. Faz parte da temática da teoria crítica da sociedade o problema do desaparecimento do indivíduo, enquanto um conceito real. Benjamin, Adorno, Marcuse e Horkheimer constataram em diferentes textos tal questão. O indivíduo aparece como uma exigência da filosofia moderna, desde Descartes. A filosofia liberal, desde Locke, centra-se na existência do indivíduo, o qual deve se fazer por si mesmo, independente de outros e, até, contra a sociedade. Entretanto a existência do indivíduo isolado entrou cada vez mais em contradição com a construção da sociedade de massas. A situação do indivíduo isolado que busca sozinho sua autopreservação enfrenta a disparidade entre o discurso e a prática social. A pretexto de dar condições iguais para todos, a sociedade “democrática” buscou ausentar-se,

¹⁰ Hoje, vendem reproduções de partes do corpo de atores e atrizes pornôns, e também seus próprios pelos pubianos, pela internet.

¹¹ “Na medida em que restringe o papel da *aura*, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a ‘personalidade do ator’; o culto do astro, que favorece ao capitalismo dos produtores e cuja magia é garantida pela personalidade que, já de há muito, reduziu-se ao encanto corrompido de seu valor de mercadoria.” (BENJAMIN, A obra de arte..., p. 18.)

administrativamente, das relações sociais, isolando mais ainda os indivíduos. O aumento de produtos industrializados, uniformemente padronizados, visa um público consumidor também uniforme. Assim, à produção em massa corresponde uma massa de consumidores. Benjamin, em seu opúsculo sobre o cinema, refere-se às massas como sendo o público homogêneo alvo da produção cinematográfica. O público que vai ao cinema é considerado, tanto pelos produtores quanto pelos exibidores, como uma média de pagantes. Os indivíduos são agrupados na sala de exibição sem nenhum propósito formador ou crítico, propósito este que seria possível pelo cinema para Benjamin. Marcuse viu na cultura afirmativa, em sua face totalitária, a coordenação e organização das massas num nível mais elevado. É certo que aí os indivíduos se dissolvem, porém tal dissolução também ocorre nas sociedades “democráticas”, as quais aparentemente não coordenariam as massas. O indivíduo também se dissolve nas instituições impessoais, por meio da igualdade que abstrai todo tipo de desigualdade de condições e que promove não só o caráter substituível como também o descartável do indivíduo. Segundo Horkheimer:

Todos os meios da cultura de massas servem para reforçar as pressões sociais sobre a individualidade, evitando todas as possibilidades de que o indivíduo se preserve de algum modo em face dos mecanismos pulverizadores da sociedade. A acentuação do heroísmo individual e do *self-made man* nas biografias e nos romances e filmes pseudo-românticos não invalidam essa observação.¹²

A “cultura de massas”, ou melhor, para as massas, promove a distribuição aos consumidores de bens, por meio da reprodutibilidade técnica, os quais não são significativamente diferentes. Segundo Adorno e Horkheimer, “A diferença entre a série Chrysler e a série General Motors é no fundo uma distinção ilusória, como já sabe toda criança interessada em modelos de automóveis.”¹³ A luta para se destacar entre a multidão é condizente com o espírito da sociedade competitiva, levando aqueles que se destacam a gerar mais lucros, seja por sua própria produtividade, seja pela compra de mercadorias mais visíveis, seja pelo incentivo que podem promover em outros:

Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção dispersa condicionaria a organização e o planejamento pela direção. Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que explica é o círculo de manipulação e necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação.¹⁴

Concordando com essa posição de Adorno e Horkheimer, Marcuse menciona a existência de falsas necessidades. É certo que as necessidades humanas são condicionadas historicamente, disso Marcuse não duvida, o que afirma, porém, é que há necessidades no contexto atual para além das necessidades básicas dos indivíduos. Tais necessidades seriam falsas por atarem mais os indivíduos a um sistema que os oprime.

¹² HORKHEIMER, *O eclipse da razão*, p. 169.

¹³ HORKHEIMER e ADORNO, *Dialética do esclarecimento*, p. 116.

¹⁴ Idem, p. 114.

A racionalidade técnica (ou tecnológica) domina os indivíduos prendendo-os no círculo vicioso de aquisição de mercadorias ao mesmo tempo em que sua identidade é dissolvida por esse processo. Isto é, a ilusão que possuem de escolher seus próprios bens, incluindo os da cultura. Marcuse já havia constatado na cultura afirmativa que os indivíduos são receptivos, de tal modo que sua felicidade vem de fora e não deles mesmos. Para Adorno e Horkheimer, na indústria cultural, os indivíduos esforçam-se ativamente para serem passivos.

O indivíduo, nesse novo contexto social, não pode ser mais considerado indivisível, está de fato cindido entre a tentativa de sua auto-afirmação e autoconservação e a imposição exterior de valores e identidade. Em *A obsolescência da psicanálise* (1963), Marcuse afirma que o processo de formação do ego (Ich) está prejudicado na sociedade industrial avançada, por não mais se estruturar segundo o modelo clássico de família, na medida em que a figura do pai se enfraqueceu. O modelo de constituição do ego baseia-se muito mais em padrões sociais exteriores, como as gangues de rua, líderes esportivos e de partidos, *starlets* do cinema, podendo acrescentar-se os ídolos da música e outros. A mimese repressiva está no cerne dessa formação prejudicada.

Tal mimese é reforçada pela exposição exaustiva, repetição, dos bens culturais. Para Adorno, o sistema de *pluggin'*, em que se repete à exaustão determinada música no rádio, faz parte da lógica da indústria cultural. A reprodutibilidade técnica permite reapresentar a mesma música, a mesma foto, o mesmo filme, o mesmo livro, inúmeras vezes, sem variações. Com o *pluggin'*, pretende-se que o ouvinte “goste” de tal música, tornando-a uma música de sucesso.¹⁵ As propagandas de mercadorias, culturais ou não, também são repetitivas, para gravar no inconsciente dos consumidores a necessidade dessas mercadorias. A repetição não ocorre só por meio de bordões, nem por meio da exposição do mesmo, mas também quando esse mesmo é aparentemente diferente. As variações também são repetitivas, como nos clichês, nos modelos padrões, nos refrões, entre outras. Assim, nos filmes e na TV é possível observar atores fazendo sempre o mesmo papel em histórias cuja essência não se modifica. O padrão é o mesmo, o que se faz é jogar com variações, de clima e cores, aparecendo diferente.¹⁶ Tais fórmulas seguem ciclos que realimentam as diversas estruturas da indústria cultural, como a moda que segue o figurino apresentado nas telas. Assim, o comportamento, vestimenta, educação, cultura, alimentação, é moldado pelo aparato e apropriado de maneira mais ou menos “livre” pelos indivíduos. A liberdade dos indivíduos é limitada entre escolhas possíveis, dadas as condições em que se encontram. Entretanto a autonomia deles está cada vez mais reduzida assim como seu poder crítico. A capacidade formativa da cultura, em meio ao processo de reposição e repetição, não visa a autonomia e poder crítico dos indivíduos, mas principalmente sua adaptação à vida social existente, sua manutenção e reprodução, bem como sua integração ao processo produtivo.

A mimese repressiva tem estimulado o processo de estetização da vida social. Benjamin havia oposto a politização da arte, enquanto resposta do comunismo, à estetização da política, enquanto prática do fascismo. Os regimes autoritários dos anos 1930 promoviam grandes paradas, nas quais as massas eram absolutamente coordenadas e organizadas, exibindo símbolos, estandartes, ao som de marchas. Na sociedade industrial avançada, a estetização passou a ser objeto de consumo, desde uma

¹⁵ Por sucesso, entenda-se o que é mais vendável.

¹⁶ A rede McDonalds criou uma “faculdade” nos Estados Unidos cujo objetivo é ensinar seus estudantes a repetirem o mesmo sanduíche, a perfeição é a reprodução.

preocupação com o seu próprio corpo, até a exploração dos espaços públicos das cidades que organizam a vida de seus cidadãos. A preocupação com o corpo na atualidade, principalmente enquanto demarcação de identidades, aparece como um falso processo de individuação. Na medida em que essa preocupação surge da comparação e na medida em que a fotografia e o filme permitem comparações para além do que é próximo, a individuação está mais vinculada à mimese.

A indústria cultural como *mass media* preenche cada vez mais o todo. Os recursos tecnológicos têm permitido uma invasão maior da privacidade dos indivíduos, tanto do seu comportamento por meio de câmeras de vídeo quanto de sua mente por meio da mídia em geral, o rádio, a televisão, a internet, o celular. A chamada era da informação tem produzido muito mais desinformação. Os indivíduos têm seu espaço preenchido por informações o tempo todo de tal modo que eles não conseguem mais processar criticamente tais informações. Assim tem se tornado difícil distinguir o verdadeiro do falso, do simples ponto de vista de entender as informações que se recebe. Adorno considera que nesse universo estabelecido da educação no máximo atingir-se-ia a semiformação (*Halbbildung*). Isto é, do ponto de vista estrutural a capacidade de formação autônoma do indivíduo está completamente comprometida, justamente na medida em que o próprio indivíduo está comprometido com o sistema estabelecido. A partir de Freud, Marcuse, em *Eros e civilização* (1955), mostra como princípio de realidade nas condições do chamado capitalismo tardio, da sociedade industrial avançada, seria melhor designado por princípio de desempenho (*performance*). O princípio de realidade opõe-se ao princípio de prazer, devendo o indivíduo a ele adaptar-se negando suas pulsões primárias. Trata-se de uma adaptação às convenções sociais, como a moral e as leis. Ora, no atual quadro social, o princípio de desempenho pretende indicar o caráter competitivo da sociedade, em que cada um se põe como mais produtivo que o outro. O indivíduo, assim, desenvolve, como foi dito, uma pseudo-individualidade, a partir da falsa mimese, adaptando-se ao meio ambiente social. O desenvolvimento tecnológico, facilitando o agir no cotidiano, como locomoção, acesso à informação, produção, entre outros, tem se articulado num todo que preenche o tempo dos homens. A ausência de tempo efetivamente livre, na medida em que os homens têm de dedicar-se a atividades não escolhidas por eles, principalmente os trabalhadores, impede-os de reflexão crítica e pensamento próprio. O rádio, a televisão e os meios de comunicação preenchem o todo da vida dos indivíduos, dando-lhes opiniões prontas. À pseudo-individualidade acompanha a pseudo-privacidade e a pseudo-identidade. Assim como podem os homens se individuar e romper com esse processo de dominação ideológica? A resposta não é fácil e nem está acessível.

Para Adorno, não se trata de sobrevalorizar a “grande cultura”, seria um fetichismo¹⁷ cultural querer transformá-la em medida da crítica. Assim, a crítica aos produtos da indústria cultural não deve implicar em nostalgia da grande cultura, como se a comparação fosse possível. Na medida em que vivemos no período da indústria cultural, a grande cultura nos é dada mediante essa mesma indústria.¹⁸ A música de

¹⁷ “O fetichismo passa a gravitar na órbita da mitologia. Geralmente os críticos culturais se embriagam com ídolos, desde a Antiguidade até a duvidosa e entrementes já evaporada calidez da era liberal, que ao sucumbir exortava a origem.” (Adorno, *Crítica cultural e sociedade*, p. 81)

¹⁸ Os frankfurtianos foram formados no contexto cultural europeu em que ainda havia uma certa autonomia artística. “Enquanto os Estados Unidos praticamente não conheceram de perto o modelo de arte autônoma típico do século anterior, na Europa, um certo ‘atraso’ no desenvolvimento capitalista ocasionou a possibilidade de um tipo de expressão estética livre das pressões mais imediatas do mercado, o que permitiu a sedimentação de um modelo de autonomia da arte, o qual se choca frontalmente com da

Beethoven, a literatura de Dostoievsky, a pintura de Velásquez, aparecem hoje por meio de discos, livros e fotografias. Não há mais a experiência original do contraste entre a superioridade, às vezes forçada, da grande arte versus a simplicidade da arte popular. Ao falar sobre o cinema, Benjamin menciona a experiência de choque, a qual poderia ser exemplificada pela diferença entre o caminhar tranquilo pelo campo, sem preocupação, devaneando, olhando a paisagem e o caminhar apressado, preocupado, atento a todos os sinais, ao se atravessar a rua numa grande cidade. O cinema permite a experiência de choque ao ser possível transpor o espectador da sala escura, mediante o filme, para uma outra dimensão. Ao cessar o filme, os espectadores poderiam recompor sua experiência e, por meio do debate, transformar-se. Essa perspectiva emancipadora do cinema, à Brecht, foi severamente criticada por Adorno, pois a exigência do realismo vinculada à repetição de fórmulas e ao sistema de estrelas opera um processo catártico para inserir e manter os espectadores no universo estabelecido.

Mesmo os conteúdos críticos, na roupagem da forma distribuída pela indústria cultural, perdem sua força crítica. Por isso, a indústria cultural permite conteúdos que critiquem a sociedade e ela mesma, mostrando o mesmo caráter liberal da sociedade democrática, mas também anulando seus efeitos. Assim, a vendagem de livros marxistas aparece como inofensiva. Para Marcuse, a cultura foi dessublimada, não se apresentando mais, a não ser como ostentação, como forma e conteúdo superior do espiritual. Entretanto esse caráter dessublimado continua sendo repressivo na medida em que se afirmam os valores de uma sociedade que mantém a opressão social. A exploração da sexualidade por meio de mercadorias aboliu o tabu sobre o sexo, neutralizando quaisquer efeitos libertários. A aparente liberalidade sexual convive com uma grande repressão e opressão, como no caso do machismo, sexismo e homofobia. Assim, a dessublimação repressiva junto com a reificação garante o controle social, neutralizando os efeitos revolucionários. É possível conviver-se com a violência, tornada banal, com a rebeldia da juventude, com manifestações sociais, revoltar-se contra questões pontuais, sem alterar o essencial do sistema de coerção. Na medida em que o principal da ideologia, a confiança na compra e venda de mercadorias, se mantém, o sistema parece inabalável.¹⁹ Apesar de admitir a crítica à si mesma e à estrutura social, a indústria cultural não pode abandonar a ameaça de castração.

Em *Eros e civilização*, Marcuse descreve no capítulo “A dimensão estética” a trajetória do conceito de estética. Originalmente, esse conceito designava a sensibilidade e é assim que Kant o emprega na *Crítica da razão pura*. Baumgarten foi o primeiro a utilizar o termo “estético” para designar algo das belas artes. Marcuse discute, então, a arte como a relação entre o sujeito que a aprecia e o objeto, a própria obra. O papel ativo do sujeito foi sendo reduzido a ponto de tornar-se completamente passivo, apenas receptivo. A arte passou a figurar apenas no objeto. Esse sujeito passivo é o que sobrevive na indústria cultural, a qual, segundo Adorno e Horkheimer, se apropriou do esquematismo transcendental do sujeito.

Tanto Adorno quanto Marcuse reconheceram o controle social totalitário seja pelo termo sociedade unidimensional ou sociedade da total administração. Em Marcuse,

cultura industrializada” (DUARTE, *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 57.) Desse modo, os frankfurtianos possuíam uma medida crítica, a qual não mais existe.

¹⁹ Para Adorno, a ideologia não é parte, mas sim o todo: “A cultura tornou-se ideológica não só como supra-sumo das manifestações subjetivamente acalentadas do espírito objetivo, mas na mais ampla escala, também como esfera da vida privada. (...) A vida se converte em ideologia da reificação e, a rigor, em máscara mortuária.” (ADORNO, *Crítica cultural e sociedade*, p. 87)

o caráter unidimensional reside na ausência da dimensão da liberdade, a qual é mera aparência, restando mesmo a dimensão da necessidade. A luta pela autonomia, pela individuação e pela libertação, no quadro social estabelecido, reside na crítica imanente.²⁰ Certo, a grande cultura produzida pela humanidade é importante material para a crítica, na medida em que preserva conteúdos de verdade que apontam para a transcendência da opressão social. Entretanto, não se pode tomá-la como ostentação, como medida crítica da cultura em geral.²¹ A cultura popular e mesmo a cultura produzida no âmbito da indústria cultural, principalmente hoje, dado que nada se faz fora dela, também podem possuir conteúdos críticos. Trata-se da relação entre forma e conteúdo e na afecção e no papel do sujeito que pode efetivamente potencializar ou não tais críticas. O realismo socialista não é suficiente para despertar a comoção social, do mesmo modo que a arte de protesto vendida no mercado. Escapar ao mecanismo de mercado seria o primeiro passo, mas não é suficiente. O processo de reificação, que transforma os homens em coisas, tem aprisionado mais os homens ao sistema opressivo em que vivem. O capitalismo com seu toque de Midas, em que tudo que toca transforma em mercadoria, transformou a relação entre homem e objeto em relação entre homem (coisa) e mercadoria. Benjamin já havia apontado perdas, como a da aura, da narração, como irrecuperáveis. A ideologia convertida como todo social e o processo de imbecilização vigente na cultura da mídia não conseguem impedir que frestas surjam. Tais frestas podem não ser suficientes para romper a estrutura, mas fornecem condições para tal. Horkheimer, mesmo, acreditava que homem é melhor do que a sociedade em que vive. É no sentido da possibilidade da libertação que se deve ler a crítica frankfurtiana da dualidade entre cultura e barbárie:

Nessa prisão ao ar livre em que o mundo vai se transformando, já nem sequer importa o que depende do que, pois tudo se tornou uno. (...) A crítica cultural defronta-se com o último degrau da dialética entre cultura e barbárie: é barbárie escrever um poema depois de Auschwitz, e isso também corrói o conhecimento que afirma por que hoje se tornou impossível escrever poemas.²²

Bibliografia:

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição (1936) In: BENJAMIN, W. et alii. *Textos Escolhidos*. Consultoria: P. Arantes. Trad. Luiz João Baraúna revista por João M. Coelho. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores) pp. 165-191.

_____. Crítica cultural e sociedade In: COHN, Gabriel (org.) Theodor W. Adorno. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo, Ática, 1986. pp. 76-91.

²⁰ “Cultura verdadeira é aquela implicitamente crítica, e o espírito que se esquece disso vinga-se em si mesmo através dos críticos que ele próprio cria. Crítica é um elemento inalienável da cultura em si mesma contraditória e, com toda a sua inveracidade, a crítica ainda é tão verdadeira quanto a cultura é inveraz. A crítica não é injusta na medida que obedece mediante o não obedecer.” (Adorno, idem, p. 79)

²¹ Adorno ridiculariza que faz tal procedimento. “Por força da dinâmica social, a cultura se torna crítica cultural, mantendo esta o conceito de cultura, mas demolindo as suas manifestações atuais como meras mercadorias e meios de idiotização. Uma tal consciência crítica permanece submissão cultura, na medida em que, ocupando-se desta, desvia-se do verdadeiro mal e horror, mas ao mesmo tempo a define como complemento do horror.” (Idem, p. 85)

²² Idem, p. 91.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte e sua reprodutibilidade técnica (1936) In: BENJAMIN, W. et alii. *Textos Escolhidos*. Consultoria: P. Arantes. Trad. José Lino Grünwald. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores) pp. 3-28.
- DUARTE, Rodrigo, *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.
- HOBBSAWM, Eric J. *A era do capital (1848-1875)*. Trad. Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- _____. *A era das revoluções (1789-1848)*. Trad. Maria tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 7ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
- HORKHEIMER, M. *O eclipse da razão*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro, Editorial Labor do Brasil, 1976.
- HORKHEIMER, M. e ADORNO, T. W. *Dialética do esclarecimento – Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. 3ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
- LUKÁCS, Georgy. *História e consciência de classe - estudos da dialética marxista (1923)*. Trad. T. Costa. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora Elfos, 1989.
- MARCUSE, Herbert. A obsolescência da psicanálise (1963) In: *Cultura e sociedade*. Wolfgang Leo Maar (org.) Trad. Isabel Maria Loureiro. São Paulo, Paz e Terra, 1998. pp. 91-111.
- _____. O caráter afirmativo da cultura (1936) In: *Cultura e sociedade*. Wolfgang Leo Maar (org.) Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo, Paz e Terra, 1997. pp. 89-136
- _____. *Eros e civilização - uma interpretação filosófica de Freud (1955)*. Trad. A. Cabral. São Paulo, Círculo do Livro, s/d. [*Eros and civilization - a philosophical inquiry into Freud (1955)*. New York, Vintage Books, 1963.]
- _____. *A Ideologia da Sociedade Industrial (One-Dimensional Man)*. Trad. G. Rebuá. Rio de Janeiro, Zahar, 1967. [*One-dimensional man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society (1964)*. Intro. Douglas Kellner. 2ª ed. Boston, Beacon Press, 1991.]
- _____. *Towards a critical theory of society*. edited by Douglas Kellner. London, Routledge, 2001. (Collected papers of Herbert Marcuse; v. 2)

Robespierre de Oliveira é Professor Associado da UEM e Professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UNESP
roliveira@uem.br; robspierre@pop.com.br