

ADORNO: A CRÍTICA DA INDÚSTRIA DA CULTURA DE MASSA E A ALIENAÇÃO IMPOSTA PELA MÍDIA

ADORNO: THE CRITICISM OF THE MASS CULTURE INDUSTRY AND THE DISPOSAL IMPOSED BY THE MEDIA

Genivaldo de Souza Lima¹

Resumo: O presente trabalho delinea as reflexões de opressão e domínio em uma sociedade que vive a ideologia e os bens culturais de consumo impostas pela mídia aos seus receptores. Estes, por sua vez, tornam-se passivos e entram num estado de submissão como escravos de uma estrutura psicológica maliciosa dos opressores, daqueles que possuem o poder de inverter os valores culturais em bens de consumo. Diante desse desafio serão analisados conceitos relacionados à crítica da indústria da cultura e à crítica da arte abordada por Theodor W. Adorno no intuito de provar que existe uma estrutura hegemônica totalitária não na violência física e, sim em uma opressão arraigada num domínio psicológico. Isso implica no desmoronamento da subjetividade e exclui, por um todo, qualquer possibilidade de um pensar crítico. Ora, não importa o sujeito livre em sua totalidade no pensar, mas o lucro a ser extraído dele.

Palavras-chave: Ideologia. Indústria da Cultura. Opressão.

ABSTRACT: The present work outlines the reflections of oppression and dominance in a society that lives the ideology and cultural consumer goods imposed by the media on its recipients. These, in turn, become passive and enter a state of submission as slaves to a malicious psychological structure of oppressors, those who have the power to invert cultural values into consumer goods. Faced with this challenge, concepts related to the criticism of the culture industry and the criticism of art addressed by Theodor W. Adorno will be analyzed in order to prove that there is a totalitarian hegemonic structure, not in physical violence, but in an oppression rooted in a psychological domain. This implies the collapse of subjectivity and excludes, on the whole, any possibility of critical thinking. Now, it does not matter the free subject in his totality in thinking, but the profit to be extracted from him.

Keywords: Ideology. Culture. Industry. Oppression.

Introdução

Adorno faz a crítica da indústria da cultura através da crítica da arte, a expressão da obra de arte não deve consistir em comunicar o sujeito, mas sim no tremor perante a originalidade da história da subjetividade da alma. Para Adorno a arte completa o conhecimento em volta do que não está disponível, e a partir desse impulso, que é a

¹Graduado em Teologia e História; pós-graduado em Metodologia do Ensino da Filosofia e Sociologia - Centro Universitário Barão de Mauá, Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil. Graduando em Engenharia Civil. Professor das disciplinas de Filosofia, Sociologia e História. E-mail: gsouzalima@professor.educacao.sp.gov.br.

imitação, é que o ser humano tende a render-se à natureza, enfraquecendo os limites do eu. Todavia, a indústria da cultura, que é indústria de diversão, envolve a expropriação da consciência dos homens e substitui a experiência artística genuína pela arte inferior, testemunha do fracasso da cultura.

Nesse sentido, o artigo apresenta cinco tópicos, a saber, primeiro, a substituição da relação social entre o sujeito e a obra de arte imposta pela indústria da cultura a linguagem da arte e o sujeito social. Segundo, reflexões filosóficas acerca da experiência artística e o limite da informação. Terceiro, a indústria da cultura e a relação com a obra de arte. Quarto, a obra de arte transformada pela indústria cultural. Quinto, uma reflexão sobre a crítica da cultura de Adorno e sua análise do Iluminismo.

Diante dos passos indicados, busca-se uma retomada do pensamento crítico de Adorno para fornecer maior clareza ao sujeito do mundo hodierno. A situação da Pandemia leva o sujeito a se deparar com a sua fragilidade e, também, com as consequências impostas pela alienação midiática. A “sociedade da informação”, carregada do excesso da linguagem imediata, torna o sujeito passivo na sua relação com o mundo. Com isso, o artigo almeja extrair nas ideias de Adorno a relevância da crítica para que o sujeito possa ver luzes na sua vivência da Pandemia, bem como na passagem ao mundo pós-pandêmico.

1. A substituição da relação social entre o sujeito e a obra de arte imposta pela indústria da cultura

Segundo Lukács (2009) a estética é como uma atividade diferenciada, uma fase distinta da atividade prática e da atividade mágico-religiosa, que se desenvolve a margem da busca de satisfações e necessidades, e que também não se relaciona com as crenças, uma atividade que cria imagens autorreferidas, fechadas, reais em si mesmas, que não se referem a um universo diferente a elas mesmas, como acontece no caso da atividade mágico-religiosa (LUKÁCS, 2009). Adorno aponta que a maneira tradicional de estabelecer uma relação com os produtos nascidos dessa atividade diferenciada - as obras de arte - era a admiração, o que equivale a reconhecer que as obras de arte são admiráveis em si mesmas, e não só para o sujeito que as contempla.

O que transmitia a obra de arte ao sujeito que se expunha a ela, arrebatando-lhe, era a sua verdade. E a relação com a arte não representava nenhuma posse, mas, pelo contrário, o sujeito não possuía a obra de arte, porém desaparecia nela. Antes da total

manipulação da mercadoria artística, o sujeito tinha que se esquecer de si mesmo e perder-se. A identificação a qual tendia como ideal não consistia em igualar a obra de arte com ele, no entanto em igualar-se ele à obra de arte, em esticar-se num esforço que lhe fizesse merecedor da obra contemplada (ADORNO, 1982).

Porém, a indústria da cultura trabalha de outro jeito. Ela exige ou impõe outra relação. A obra de arte será considerada um mero veículo da psicologia de quem a contempla. E tudo aquilo que a obra de arte já não pode dizer, substitui o sujeito pelo eco estereotipado de si mesmo aquilo que acredita perceber nela. A indústria da cultura faz a arte parecer algo que é próximo do homem, algo que o obedece. Adorno soube entender como ninguém a modernidade cultural em todas as suas ambiguidades, tanto as que se anunciam como possibilidades de desencadear potenciais estéticos e comunicativos como as possibilidades de morte da cultura.

Antes de abordar a situação da cultura, a pergunta de partida é outra: o que é, na arte, aquilo que fala? Adorno embasa a pergunta partindo do carácter linguístico da arte e afirma que o que fala na obra de arte não é um *que*, mas um *quem*; não é uma mensagem, é um sujeito; não sendo esse sujeito nem quem a cria nem quem a recebe; na situação de comunicação da qual emerge a obra de arte, o sujeito não é o emissor nem o receptor. E o *que*, impulsionado e objetivado pelo *quem*, remete a outra realidade: é o sujeito, não o sujeito empírico, não o emissor e nem o receptor, entretanto é uma realidade mais inclusiva, que abrange a um e a outro, e que os funde. De acordo com Adorno (1982), nem mesmo a produção factual da obra é decidida pelo seu criador. Ao indivíduo criador lhe foi imposta uma tarefa: criar a obra que objetiva. E embora ela se produza através da individuação singular, termina em algo universal:

A força deste esvaziamento do eu imutável na coisa que radica na sua essência coletiva, constitui o carácter linguístico das obras. Assim, a produção artística é coletiva através do indivíduo mesmo sem que este tenha consciência da sociedade; talvez tanto mais coletivo e menos consciente seja isso. O sujeito individual que penetra na obra pelo seu trabalho, o faz até um limite, um mínimo necessário para que o eu da obra de arte cristalize (ADORNO, 1982, p.221).

Assim, a obra de arte fala de um “nós”, e não de um “eu”. A subjetividade, condição necessária da obra de arte, não é, como tal, qualidade estética: chega a sê-lo por meio da objetivação, na qual a subjetivação se esvazia de si mesma e fica oculta na obra. E para decidir e determinar a categoria das obras de arte, não se deve procurar um critério exógeno, alheio à arte, pois ela mesma é a sua própria medida, ela tem o seu próprio

fundamento verídico. E é frequente que o artista não compreenda o que tem criado. O artista não tem obrigação de entender sua própria obra (ADORNO, 2001).

Adorno recorda que a expressão é um momento essencial na arte e reconhece que seu conceito resiste às teorias que quiseram nomeá-la de modo que dificilmente pudessem se integrar a ele (ADORNO, 1982). E, observando esse limite, nos diz que a expressão é algo transobjetivo, e que é a figura desse conhecimento que, diferente à polaridade sujeito-objeto, não a reconhece como definitiva. A expressão estética seria a objetivação do inobjetável. E essa objetivação precisa da expressão do sujeito que a tem produzido que tem impulsionado sua objetivação.

Segundo Adorno (1982), a arte é expressiva quando nela se fala algo objetivo pela mediação do sujeito: através deste, emerge na obra a tristeza, a energia, o desejo, que é a expressão do rosto pranteado das obras, que mostram a quem sabe responder a sua aparência. Mas essa expressão que a obra oferece, através da sua objetivação, impulsionada pelo sujeito, não é o sujeito mesmo, não é o seu sentir nem a sua dor: se a expressão fosse nada mais que uma cópia do sentimento do sujeito, não seria uma obra de arte. O modelo não são os sentimentos, e sim a expressão de coisas ou situações extra estéticas. O artista se submete às exigências da obra de arte, a sua necessidade, e elimina dela tudo o que só pode ser causado pelas circunstâncias do que ele é e do que a objetiva. “O artista portador da obra de arte não é o indivíduo que em cada caso a produz, mas é aquele que, pelo seu trabalho e pela sua passiva atividade, se torna tenente do sujeito social e total.”.(ADORNO, 2001, p. 219).

Para Adorno a conduta imitativa é o ideal da arte. A imitação vai do artista à expressão, e desencadeia o expressado nela. E quando o expressado na obra de arte é só o conteúdo do humor do artista, e a obra não é mais que sua imitação, então se degenera e se transforma em uma arte ruim (ADORNO, 1982).

Em paradoxo, o que na comunicação interindividual é um valor - a presença do sujeito, sua expressão, sua intenção, e o isomorfismo dos significados na comunicação artística, ou seja, nessa mensagem que é a obra de arte, pode ser considerado o ruído do fundo do universo, contra o que o artista, que é sede desse ruído e produtor desse ruído, tem que lutar, para que sua obra de arte possa abrir caminho, e para que a expressão se libere das aderências que podem prejudicá-la, transformando-a numa arte ruim. Na obra artística, fica fora do jogo a linguagem discursiva, destinada a objetivar uma construção ininteligível, pois a arte trabalha na transformação da linguagem comunicativa em outro meio de imitação.

A afinidade da obra de arte com o sujeito fica assim delimitada. Se ele sobreviver é porque esta história original continua vivendo no sujeito. Somente o sujeito é instrumento da expressão (ADORNO, 1982).

2. Reflexões filosóficas acerca da experiência artística e o limite da informação

Adorno escreve que as obras de arte e a própria arte são enigmas. Esse caráter enigmático se manifesta quando elas executam um movimento duplo, no qual há alguma contradição: dizem algo e, ao mesmo tempo, ocultam, manifestam alguma coisa, mas não terminam de ensiná-la. E é esse caráter, que a indivíduos incapazes da experiência artística, parece impossível de explicar, porque estão instalados no princípio da realidade e acomodados nele. As obras de arte são enigmas, e mais ainda porque só em potencial contém a solução, não sendo isto um dado da sua objetividade. As obras de arte compartilham com os enigmas a ambiguidade tensa entre determinação e indeterminação: elas são signos de interrogação que são unívocas por sínteses.

De acordo com Wellmer (1991), na obra de arte, a verdade aparece em forma sensível, sendo este seu privilégio frente ao conhecimento discursivo. Mas justamente por isso, a verdade volta a ficar oculta para a experiência estética. Como a obra de arte não pode dizer a verdade que transluz, a experiência estética não sabe o que está experimentando. A verdade que se mostra no relâmpago fugaz da experiência estética é, ao mesmo tempo, tanto concreta e presente, como impossível de captar. E para tornar mais clara essa interdependência entre evidência e impossibilidade de captação da verdade quando por via estética, é que Adorno compara as obras de arte como enigmas e criptografia (WELLMER, 1991).

Toda obra de arte é uma escritura, “uma escritura hieroglífica, cujo código se houvesse perdido, e cujo conteúdo está determinado em parte por essa perda.” (ADORNO, 1982, p. 167), o que faz com que o filósofo visualize as obras de arte como algo despedaçado. São enigmas porque, ao estarem despedaçadas, desmentem o que pretendem ser. A imagem enigmática da arte é a configuração que se dá entre imitação e racionalidade. É arte o que restou depois de se haver perdido dela o que primeiro teve função mágica e depois cultural. Cada obra de arte nos propõe a solução do seu insolúvel enigma, que nunca nos é entregue. Mas não há uma situação de comunicação imperfeita ou de déficit, ou ainda uma interpelação na qual o indivíduo não consegue atingir o que suspeita estar ali, mas não exatamente ali, mas além dali. Porque a obra de arte é

enigmática pelo seu conteúdo verdadeiro e não pela sua composição. Ela tem muito de descoberta arqueológica, de mensagem, que não traz apenas notícias de um passado no qual não se esteve, ou de um passado no qual já não se está.

Ficou estabelecido que a expressão da obra de arte consegue se através da mediação do sujeito que a objetiva, o qual supõe um equilíbrio instável entre a forma e a expressão. Ora predomina a expressão e ora esta depõe suas pretensões perante as exigências do aspecto da forma, que a obra não deve defraudar. E, entre esses eixos, forma e expressão, há mediações internas e recíprocas, sendo a expressão um fenômeno de interferência, de função da maneira de proceder e também do caráter mimético. A imitação é uma afinidade não conceitualizável entre o sujeito e o que é alheio; é uma característica da arte que é conhecimento, que é racionalidade, e na qual a conduta imitativa tende a aquilo que é objetivo do conhecimento, embora este bloqueie seu caminho: “a arte complementa ao conhecimento em torno daquilo que é inexecutável, mas é por isso mesmo que compromete seu próprio caráter cognoscitivo, sua univocidade.”. (ADORNO, 1982, p. 77).

Se a filosofia quer ir além do conceito através do conceito, uma vez que a arte é manifestação do conceitual, não se serve como meio discursivo, mas como meio mimético. Na obra de arte, razão e imitação não se opõem em forma incompatível, porém a obra é resultado da tensão destes dois eixos. A imitação é conjurada pelas exigências técnicas, cuja racionalidade parece se opor, ou, pelo menos, limitar-se à expressão. O fator racional consiste no domínio do material artístico, na obediência às leis da forma e na criação estética e, num outro eixo, atuam os impulsos miméticos.

E esse momento mimético, na arte, não é a imitação de objetos previamente dados. Entretanto, é através deles que ela expressa o que evita. Imitar é a natureza interna do ser humano e sua afinidade com a natureza exterior da qual origina-se. É um impulso espontâneo e anterior à razão, através do qual o indivíduo responde à natureza como um eco, e se identifica como parte dela. Segundo Tafalla²:

Mimesis nomeia a tendência inata de todo ser humano a entregar-se à natureza, a enfraquecer os limites do “eu” autônomo e racional, a derramar-se no meio, a renunciar à própria identidade diferenciada do ambiente para render-se a outro do que nele mesmo. Contra a força necessária para manter um “eu” firme e idêntico, a mimesis é um desapego, é recair no biológico, é dissolver-se no diferente. (TAFALLA, 2003, p. 132.)

²Nossa tradução, assim como em todas as outras citações em língua estrangeira.

Para Wellmer (1991), a imitação é um nome para essas formas de conduta do ser vivo sensorialmente receptivo e expressivo; formas que vão se acoplando na comunicação.

O lugar no qual as formas de miméticas de conduta, têm mantido um caráter espiritual no curso do processo de civilização, é a arte: a arte é imitação espiritualizada, isto é, transformada e objetivada mediante racionalidade. Arte e filosofia designam, assim, as duas esferas do espírito na qual este irrompe através da camada dura de reificação, graças ao acoplamento do elemento racional com a imitação. (WELLMER, 1991, p. 30).

Sabe-se que a imitação pode ser fonte de ruído e que exigências técnicas colocam um ponto final nas aderências subjetivas que poderiam estragá-la. Adorno finaliza esta parte da sua proposta afirmando que isto conduz a um paradoxo da arte: produzir o cego (a expressão), partindo da reflexão (a forma) e não racionalizar o cego, mas produzi-lo esteticamente, é comparado a “fazer coisas que não sabemos o que são.” (ADORNO, 1982, p.153). E essa é, precisamente, a tarefa do artista, esse ser que é desbordado pela obra objetiva.

A obra de arte necessita de uma interpretação que é uma mediação, e, mediante essa operação torna-se possível o acesso a um aspecto dela que a muitos resulta enigmática. A obra do cidadão de Praga, que Benjamin definiu como uma parábola ou uma série de parábolas, cujo tema é a relação moral do indivíduo com a divindade e com seu incompreensível universo e que Adorno concretiza como uma parábola sem chave (ADORNO, 2001), conseguiu perturbar a relação contemplativa entre o texto e o leitor, entre a mensagem e seu receptor:

[...] seus textos pretendem que não exista entre eles e sua vítima uma distância constante; agitam de tal modo a efetividade do leitor que este tem que temer que o narrado o atrole como as locomotivas ao público, como no início da técnica cinematográfica tridimensional. (ADORNO, 2001, p. 153).

O autor está na sua biografia e não pode sair dela, pois é vítima do caráter dominante do seu pai, cuja figura influencia na sua vida afetiva, na sua indecisão, na sua instabilidade vital e na sua obra; por tanto o artista não descreve essa situação, descreve outra, e, nessa execução se constrói um tenente do sujeito social, e quem se expressa nele, ou através dele, ou a custo dele, é o sujeito social. Na página final, após duzentas e trinta e quatro páginas de corredores sombrios, esperas intermináveis e sótãos em penumbra, a descrição do cenário final: uma catedral vazia, aí só existe uma velha e um sacristão coxo

na qual Joseph K, acha um sacerdote, capelão da prisão e membro do tribunal. Escrita em 1925, um ano após as páginas da obra de Hitler, *MeinKampf* (ADORNO, 1991), e oito anos antes do cabo austríaco conquistar o poder, o filósofo interpreta que seu conteúdo aponta mais ao nacionalismo que ao oculto domínio de Deus, podendo antecipar o primeiro e lembrar o segundo, sendo a um tempo descrição indireta e prognóstico. Adorno escreve um parágrafo que lembra a circunstância do personagem de Kafka:

O totalitarismo considera as massas não como a seres humanos autônomos, que decidem racionalmente seu próprio destino e a quem temos que nos direcionar, portanto, como sujeitos racionais. Antes disso, as considera como simples objetos de medidas administrativas, a quem temos que ensinar, acima de tudo, a ser humildes e a obedecerem às ordens.(ADORNO, 1991, p.20).

Talvez Kafka tenha atingido com a literatura o mesmo troféu que conseguiu Freud com a psicologia. Com sua “*Psicologia das Massas e Análises do Eu*”, Freud antecipou a expansão e natureza dos movimentos fascistas em categorias psicológicas (ADORNO, 1991), e Kafka o fez em categorias literárias. A atmosfera sombria de Kafka, que parece antecipar o nacional-socialismo, escreveu Adorno, sobre os prejuízos e os estereótipos na construção do outro, sobre o fascismo, sobre o psicopata, o maníaco e a personalidade autoritária.

Entretanto, Adorno, partidário de aproximar-se da obra do escritor sem esquemas interpretativos preestabelecidos, partindo da literalidade do texto, encontra algo mais do que antecipação da barbárie nazista, embora este tenha que defraudar esse ponto de partida que consiste em submeter-se ao texto: nas páginas de Kafka, ele acredita ver que a fadiga deve ter custado à humanidade avançar no processo civilizador da individualização, no qual cada pessoa deve reeditar sua própria infância sem que, ao final dos seus dias, chegue a ter certeza da sua identidade. É por isso que Adorno escreve que Kafka “tem antecipado magnificamente o posterior conceito psicanalítico de estranheza do ‘eu’.” (ADORNO, 2001, p.167), e transformou em tema a instabilidade do “eu”, sempre exposto a um estado animal.

Se o texto altera a relação entre mensagem e receptor, também dificulta a relação entre mensagem e emissor, e, assim, compreende-se o que Adorno pensava: é mais do que provável que Kafka não entendesse a sua obra. O escritor produz arte tomando como material único o lixo da realidade, e não desenha diretamente a imagem da sociedade do seu tempo, mas se refere a ela de maneira elusiva e indireta, como produto de resíduos separados da sociedade que agoniza pela nova sociedade emergente.

Em toda a obra de Kafka, há a espera de uma resposta, e essa resposta irrompe no momento em que os homens “percebem que não são uma mesmice, mas sim coisas.” (ADORNO, 2001, p.166), a subjetividade absoluta carece de sujeito, a mesmice não vive senão numa exteriorização e a relação entre mundo empírico e obra de arte não obedece à ideia de reflexo, na qual a obra de arte encarnaria diretamente o material social anterior a ela, mas à ideia de meditação.

A meditação supõe que, na obra de arte, o sujeito não é nem contemplador nem criador, porém é sujeito ligado à coisa, sujeito mediado ele mesmo pelo objeto. Essa mediação pode ser por projeção o sistema social e suas contradições e injustiças não se descrevem diretamente, entretanto, projetam-se, nas suas características fundamentais, como algo que é estranho e alheio aos personagens, como revelação de uma correlação objetiva, os personagens expressam os sentimentos e como função dos processos sociais fundamentais da consciência, algumas crises cristalizam indiretamente na narração, iluminando uma condição social e psicológica.

Neste último caso, a mediação pode estar referida à natureza de uma época, de uma sociedade ou de um período histórico concreto, ou de um grupo social determinado. E na análise que faz Adorno, notam-se estas três mediações: primeiro, a sociedade que não se descreve diretamente como algo que produz estranheza e assombro nos personagens; segundo, a revelação daquilo que sentem os personagens; terceiro, as crises que irrompem no relato, proporcionando informação sobre uma época e uma sociedade.

O artista que objetiva uma obra de arte não é o sujeito, e sim apenas o mediador. E o sujeito artístico é social, não privado; e não se transforma em social por uma coletivização forçada, nem pela escolha do tema. A arte tem poder de resistir a essa compacta maioria que tem se transformado em critério da coisa e da sua verdade social. Esta resistência ocorre em artistas que trabalham na solidão, e que, ao manter sempre uma atitude negativa com respeito a sua própria urgência, obedecem inconscientemente a um universo social, em cada correção feliz tem um sujeito coletivo que o observa por cima do ombro e que o avisa que falhou.

Para Adorno (1982), “as categorias da objetividade artística correm paralelas às da emancipação social, nas quais a coisa brota de seu próprio ímpeto interno, liberada das convenções e controles sociais.” (ADORNO, 1982, p.302-303), que poderiam estragar essa experiência. Sua condição de possibilidade é estar rachada, aberta à realidade social, e sua verdade social depende de que se abra a esse conteúdo. Como o conteúdo social da arte não está fora, mas dentro da sua individualização, que é algo social, sua essência

social é negada ao artista, e só se pode chegar a ela através da interpretação (ADORNO, 1982). Como exemplo do que ele diz, coloca o *Guernica*³ do pintor Picasso.



Quadro de *Guernica*⁴

De acordo com Adorno (1982), este quadro, apesar de ser irreconciliável com o realismo, consegue, na sua construção, uma expressão que o torna um enérgico protesto social. E afirma que as zonas socialmente críticas das obras de arte são aquelas que causam dor, onde sua expressão, historicamente determinada, consegue pôr em evidência a falsidade de um estado social. Adorno escreve ainda que o momento histórico é constitutivo das obras de arte, e que são autênticas aquelas obras de arte que carregam o conteúdo histórico de seu tempo. Elas são, em parte, a soma das experiências do tempo histórico e história de uma época onde foram objetivadas, mas também história inconsciente delas mesmas. E o espírito nas obras de arte não é algo adicionado, mas algo que emerge da sua própria estrutura. Uma obra de arte estrutura o que não é estruturado, fala em seu lugar. A dinâmica que uma obra de arte contém em si mesma é sua linguagem, e constitui um paradoxo, no qual sendo dinâmicas em si mesmas, são completamente fixadas. E o que elas dizem não é o que suas palavras dizem, e por isso existe a

³ Pablo Ruiz Picasso pintou este quadro no ano de 1937. A pintura foi encomendada para o pavilhão Espanhol da Exposição Internacional de Paris. Guernica é considerado um grito, uma crítica, um protesto contra os ataques aéreos alemães sobre a cidade de basca de Guernica. É considerada uma das pinturas mais importantes do século XX, por causa de sua mensagem política misturada com surreal, cubistas e expressionistas estilos que o tornam único. Ele demonstra através do quadro os bombardeios letais nazistas contra uma população completamente indefesa. Guernica não tinha estratégia militar, provocando uma reação popular contra o sacrifício sem sentido de inocentes, que repercutiu a opinião pública internacional.

⁴PICASSO, Pablo Ruiz. *Guernica*. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(quadro\)#/media/Ficheiro:Mural_del_Gernika.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Guernica_(quadro)#/media/Ficheiro:Mural_del_Gernika.jpg)>. Acesso em: 29 de jun. 2020.

interpretação, o comentário e a crítica. E é frequente que a interpretação dos contemporâneos seja uma incompreensão só corrigida pelas gerações posteriores.

Segundo Adorno (1982), a obra de arte se situa entre duas realidades: uma realidade autônoma e um fenômeno social. A linguagem não é esse recurso que nos permite comunicar-nos, mas um pincel que nos dá a cor e a forma, ou um olho móvel que vai aparecendo nas páginas do romance, como se fosse uma câmera de filme. O procedimento do dramaturgo Samuel Beckett, consegue expressar o estado objetivo da consciência e da realidade impregnada nela, o que Adorno chama de escurecimento de qualquer conteúdo social manifesto (ADORNO, 1982), se manifesta na obra, com essa técnica na qual a linguagem não é uma mera sucessão de palavras que descrevem uma obviedade, mas um pincel ou uma câmera de fotos que nos entrega uma forma até então inexistente, e um fotograma na qual os objetos fotografados aparecem perante uma luz inédita, e revelam novas possibilidades do mundo empírico ao qual pertence o artista.

Adorno não hesita em se aventurar numa resposta, resulta mais que duvidoso que as obras de arte exerçam alguma eficácia na sociedade e na política, e se acontece assim alguma vez, trata-se de algo periférico. E quando a obra de arte pretende alcançar essa eficácia, como se esse valor fosse o principal, e outros valores da obra devessem declinar suas pretensões, a obra pode ficar ressentida, e pagar por aquilo um preço, ficando por baixo daquilo que deveria ter atingido por não haver optado pelo valor “eficácia social” ou política. A eficácia social real que tem de ter ou pode ter uma obra de arte não imediata, mas mediata trata-se da participação da obra no espírito que modifica a sociedade por um processo subterrâneo e que se concentra nas obras de arte. E essa participação só é adquirida pela sua objetivação.

Adorno dirá que “a eficácia das obras de arte é essa advertência que fazem em virtude da sua existência, e não aquela outra que a práxis manifesta sugere as suas práxis latentes” (ADORNO, 1982, p. 316). Amplitude dos efeitos práticos de uma obra de arte não pode ser determinada só partindo dela, mas do momento histórico no qual aparece, o que leva a dizer que a eficácia social da arte é de segunda mão, tudo aquilo que contribui para sua espontaneidade, a atmosfera cultural de uma época, de uma sociedade, de um momento histórico depende também da tendência social geral na qual se produz o momento artístico e a objetivação da obra de arte.

As obras de arte têm sua eficácia prática somente numa modificação de consciência, o que é difícil de concretizar e essa influência que se exerce na sociedade se produzem porque, ao enfrentarem as necessidades dominantes e ao modificar a visão das

coisas a que estão habituadas, “consegue-se responder à necessidade objetiva de uma mudança de consciência que termina numa mudança de realidade” (ADORNO, 1982, p.317). E se pretendessem conseguir essa eficácia, essa influência por cuja ausência padece, adaptando-se às necessidades sociais existentes, privariam os homens daquilo que poderiam dar-lhes. Adorno está lembrando a distância que existe entre a obra de arte e a obra que, a força de concordar com a realidade social, fica esvaziada em si mesma e cheia do efeito desejado e procurado.

Numa sociedade em que as pessoas têm perdido o costume de pensar em qualquer coisa além de si mesma, tudo aquilo que supera a mera reprodução das suas vidas ou cuja necessidade não se lhes tem inculcado, se torna supérfluo. Esta é a verdade da rebelião contemporânea contra a arte, num mundo de incongruências que se repetem absurdamente, de uma barbárie cada vez mais estendida, de uma onipresente ameaça de catástrofe total, os fenômenos que não interessam para a conservação da vida adquirem um aspecto irrisório. (ADORNO, 1982).

Adorno finaliza essa análise com a afirmação de que a ideia da obra de arte pretende romper a alternância entre necessidade e satisfação, mas não oferece à sociedade satisfações falsificadas para necessidades que realmente ficam sem satisfazer.

3. A indústria da cultura e a relação com a obra de arte

Adorno parte do pressuposto de que o homem, ao conseguir pôr a natureza sob seu controle, tem alcançado algo que não pretendia, que não estava no projeto de dominar os meios: ele mesmo tem se retificado e alienado, tornando-se em objeto do seu próprio domínio. Surpreendido, Adorno constata que ideias carregadas de impulso de mudanças, como libertação, emancipação e progresso, têm conseguido exatamente o contrário, como bem se sabe: a retificação do homem, sua escravidão, por parte de uma doutrina dogmática, ou por parte de uma sofisticada tecnologia e uma das construções dessa sofisticada tecnologia são os modernos meios de comunicação, que criam e difundem uma determinada forma de cultura, submetida aos mesmos parâmetros que qualquer indústria.

À medida em que tenta resumir as tendências mais importantes da atual arte das massas, produzido por essas culturas, Adorno encontra em Spengler a fórmula sensata: a arte das massas lembra o esporte, uma competição entre os executantes, ou entre a produção e o público (ADORNO, 2001). O resultado consiste na expropriação da

consciência dos homens pelos meios centralizados da comunicação pública. Se a escolástica era o livro, a democracia é a substituição do livro pelo jornal. A época do livro fica enquadrada entre o sermão e o jornal (SPENGLER, 1973).

Na indústria da cultura, ocupa um lugar importante aquilo que Adorno chama de arte inferior (ADORNO, 1982), que tem sido modificado qualitativamente por ela, para conseguir sua integração social não traumática e sem esforço por parte do sujeito. Adorno observa que essa arte inferior sempre foi uma testemunha do fracasso da cultura, e transformou esse fracasso em vontade própria: os enganados pela indústria da cultura estão do outro lado da fronteira da arte, banidos da arte que prospera e sobrevivem ao grande naufrágio cultural de uma sociedade que tem sucumbido à dominância dos modernos meios de comunicação social. Essa arte inferior pretende diminuir a distância entre a obra de arte e o sujeito que a observa, distância que a este podia parecer-lhe humilhante, sensação que necessita cancelar ou, quanto menos, aliviar. O filósofo observa que tem que desaparecer a vergonhosa diferença entre a arte e a vida que vive o sujeito, sendo essa a base subjetiva da inclusão da arte entre os bens da sociedade de consumo. Cancelada a distância entre a arte e a vida, o consumidor agora pode projetar suas preocupações sobre o que será colocado na sua frente, restos de séries puramente imitativas.

Até chegar esta época de total manipulação da mercadoria artística, o sujeito ao observar, ouvir e ler algo artístico devia se esquecer de si mesmo. A identificação à que se inclinava como ideal não consistia em igualar a obra de arte com ele, e sem igualar-se ele à obra de arte (ADORNO, 1982).

Este movimento e atitude traziam honra ao sujeito, que aceitava a distância que a obra de arte lhe impunha, e que se exigia a si mesmo um estiramento espiritual, uma ginástica, um esforço que lhe permitirá atingir algo dessa obra de arte, recebida em sua inércia longínqua, e que lhe fizera digno dela. O sujeito se baseava nele mesmo em essa experiência espiritual, e nesse baseamento o que crescia era a obra de arte. Algo muito diferente é o que acontece quando o que se espera é que a obra de arte entregue ao sujeito alguma coisa.

No entanto, como tabula rasa de projeções subjetivas, a obra de arte desqualifica-se. Os pólos da sua *Entkünstung* são os seguintes: por um lado, torna-se coisa entre as coisas; por outro, faz-se dela o veículo da psicologia do espectador. O espectador substitui o que as obras de arte reificadas já não dizem pelo eco estandardizado de si mesmo que percebe a partir delas. A indústria cultural põe em andamento este

mecanismo e explora-o. Deixa mesmo aparecer como próximo dos homens, como sua pertença, o que lhes foi alienado e de que se pode dispor heteronomamente na restituição. (ADORNO, 1982, p. 29)

Por isso, Adorno entende que é impossível fazer a crítica da indústria da cultura sem fazer a crítica da arte. Nesta sociedade, presidida pelo protagonismo inquestionável dos modernos meios mecânicos de reprodução, a arte tem se tornado um negócio, porque responde a uma necessidade social. Mas esta necessidade social não tem nada a ver com a experiência artística. Diz Adorno que em toda obra genuína aparece algo que não existe e na aparição desse algo inexistente, como se existisse, é onde encontramos o problema da verdade da arte. A arte está prometendo o que não existe, e formulando objetivamente a exigência de que isso que aparece na obra, pelo fato de aparecer, tem que ser possível. As tarefas encomendadas às obras de arte consistem em fazerem-se conscientes do universal que pulsa no singular (ADORNO, 1982), e sua linguagem esta constituída por uma corrente subterrânea, que é coletiva.

A sociedade, como determinante da experiência, constitui as obras como seu autêntico sujeito. Em cada degrau estético se renova o antagonismo existente entre a falta de realidade da imagem e a realidade do conteúdo histórico que se manifesta (ADORNO, 1982). As obras de arte expressam tendências sociais objetivas, não previstas pelo artista que objetiva a obra em um texto, em uma tela, etc., de modo que a liberta do artista. A participação da obra de arte na clarificação racional supõe a antíteses da arte com respeito à realidade.

Adorno apontará que “podem ser chamadas de obras de arte racionalmente clarificadas as que, mantendo sem convecções seu afastamento da experiência empírica, demonstram ter uma verdadeira consciência dela.”. (ADORNO, 1982, p. 121). A arte inferior, pensado para a indústria da cultura, não contribui na clarificação racional, nem supõe um afastamento em relação ao mundo empírico, pois esse afastamento pode obstaculizar o objetivo da integração ou da captura do sujeito numa estratégia envolvente. E é, para Adorno, no caso da música, por exemplo, a dicotomia real não era entre música erudita e música comum, mas sim uma música orientada para o mercado e outra que prescindia dele.

Em um mundo no qual a comunicação e a arte aparecem produzidas e mediadas pelos meios de comunicação, e pela sua lógica implacável, isso que chamamos a indústria da cultura, onde fica a experiência da arte? O que faz a indústria da cultura com a arte? Adorno dirá que se a crítica cultural se subleva contra o sistema é porque este consegue

uma progressiva integração de toda consciência individual no aparelho de produção material.

Ao modo como a cultura surgiu do mercado, como algo que se destacava do imediato, da esfera da própria conservação no tráfico, a comunicação e o entendimento, ao modo como no capitalismo maduro casou-se com o comércio, e seus portadores foram mediadores como os comerciantes, assim também [...] sua alienação do humano finaliza na docilidade absoluta as exigências de uma humanidade que o vendedor tem transformado em clientela. Em nome dos consumidores, os que dispõem da cultura suprimem dela o que lhe permitiria salvar-se de uma total imanência à sociedade existente, e não deixam dela mais do que cumpre nessa sociedade um objetivo inequívoco. (ADORNO, 2001, p. 234).

Só quando a ordem estabelecida se aceita como medida de todas as coisas se torna em verdade sua simples reprodução na consciência, a realidade perante a qual a crítica cultural fala da perda da superficialidade de todos os produtos da indústria da cultura. A obra de arte faz entrar numa nova constelação os elementos da realidade aleia a ela, que são transladados ao âmbito menor, no qual encontram seu lugar, elas são negativas em virtude da lei da sua objetivação, pois matam o que objetivam ao tirá-lo com urgência da sua vida. A obra de arte nasce do mundo das coisas: utiliza os materiais que pega dela, e nada há nela que não pertença a esse mundo.

A experiência estética é de algo que o espírito não poderia extrair nem do mundo e nem de si mesmo, é a possibilidade prometida pela impossibilidade, e por isso a arte é promessa de felicidade, mas promessa fragmentada (ADORNO, 1982, p.181). Além disso, na sociedade atual, essa experiência estética aparece degradante pelo que Benjamin anunciava: a perda da aura da obra de arte. Se por uma parte a obra de arte sempre foi susceptível de repetição, e o que os homens tinham feito podia ser imitado por outros homens, por outra parte a reprodução técnica da obra de arte representa algo novo, inédito na história. Benjamin o explica em um dos seus textos mais conhecido, “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”:

Na época da reprodução técnica da obra de arte o que se atrofia é a aura desta [...] Conforme a uma formulação geral, a técnica reprodutiva desvincula ou reproduz do âmbito da tradição. Ao multiplicar as reproduções coloca sua presença massiva no lugar de uma presença irrepitível. E confere atualidade para o produzido ao permitir-lhe sair, desde sua situação respectiva, ao encontro de cada destinatário. (BENJAMIN, 1994, p.84).

4. A obra de arte transformada pela indústria cultural

Uma obra de arte não é um protocolo de excitações (ADORNO, 1982, p. 319). O balanço que ela produz no receptor pertence para esse instante em que quem a contempla se esquece de si mesmo e desaparece dela. Mas a experiência da arte é algo a mais que uma simples vivência subjetiva: é a interrupção da objetividade na consciência subjetiva. E a comoção do sujeito perante a verdade da obra de arte, experiência na qual conheci a sua própria limitação e sua finitude, é o contrário da debilidade do eu, pretendida e tantas vezes conseguida pela indústria da cultura.

A indústria cultural tem se desenvolvido com o primaz do efeito, da realização tangível, do detalhe técnico sobre a obra, que uma vez era a portadora da ideia e foi liquidada com esta. O detalhe, ao emancipar-se, tinha-se feito rebelde e tinha-se erigido [...] em expoente como rebelião contra a organização. O efeito harmônico isolado havia cancelado na música a consciência da totalidade formal; a cor particular na pintura, a composição do quadro; a penetração psicológica no romance, a arquitetura da mesma. A isso coloca fim mediante a totalidade, a indústria cultural. (ADORNO, 1997, p. 170).

A indústria da cultura marca todo com um traço de semelhança, num universo tecnológico e cultural no qual o cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Segundo Adorno e Horkheimer (1997), o cinema e o rádio, já não são mais considerados como arte, e a evidencia de que são só puros comércios de negócios que só serve de ideologia para legitimar a “porcaria que produzem deliberadamente.”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.166). As distinções artificiais entre os produtos, músicas, carros, roupas, telefones celulares, programas de televisão, servem para classificar, organizar e manipular os cidadãos, transformados em simples consumidores de produtos. Cada um deve comportar-se de acordo com o nível que o sistema lhe tem designado previamente, sob um estudo de mercado estadístico que o incluem em algum grupo, segundo suas rendas e suas preferências, ao qual o sistema tem previsto uma série de produtos e serviços.

O sistema prescreve comportamentos, o indivíduo deve comportar-se segundo o que se espera dele, e consumir aquilo que o sistema produz para ele. A regra de produção o isenta de pensar, porque tudo já está pensado, porque ele mesmo como consumidor é um pensamento elaborado pelo sistema. O primaz do efeito, do qual fala Adorno, confirma o sucesso dessas regras de produção, aos que pertencem os meios de comunicação, a indústria que eles criam e difundem, na qual, até os detalhes e as

diferenças têm sido previstas, e o sujeito que espera-as, comemora-as e consome-as. O sistema o abrange todo, e também o que é resistente a ele, aquilo que questiona-o, consegue encontrar um nicho próprio no sistema, à medida na qual integra-se, é banalizado e transformado em um produto a mais de consumo. “Inevitavelmente, cada manifestação particular da indústria cultural faz dos homens tanto quanto dita indústria na sua totalidade os tem transformado.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p. 172).

Segundo Adorno (1997) quando a televisão se instalou nos lares, ele fez uma análise sobre o papel dela no sistema da indústria cultural, que lhe permitiu conhecer a fundo o jeito de trabalhar do novo meio de comunicação, destinado a colonizar o âmbito privado dos cidadãos, agindo sobre seus gostos e compensações, e favorecendo o estereotipado. Pesquisou a função dos meios de comunicação de massas na psique das pessoas, e compreendeu que os conteúdos dos novos meios cumprem uma função: regular os desejos e necessidades dos telespectadores. É por isso que se produzem tantas imagens com argumentos que se direcionam diretamente a vivências e a impulsos instintivos insatisfeitos dos receptores.

De acordo com Adorno; Horkheimer (1997), ao analisar os escritos de Freud “*Psicologia das Massas e Análise do Eu*”, O ser humano sempre está buscando algo, sempre está incompleto e essa incompletude é o que determina as condições humanas. A indústria da cultura aproveita dessa insatisfação para criar a ilusão de que os desejos serão satisfeitos. Por isso, ela utiliza a cada minuto dos meios de comunicação no intuito de alimentar essas paixões. Disso resulta que ela defrauda, continuamente a seus consumidores sobre aquilo que promete.

O princípio do sistema impõe apresentar-lhes todas às necessidades como susceptíveis de serem satisfeitas pela indústria da cultura, mas, por outro lado, organizar com antecedência essas mesmas necessidades de tal maneira que nelas se experimentem assim mesmo só como eterno consumidor, como objeto da indústria cultural. (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p. 186).

O engano da indústria da cultura enraíza naquilo que ela oferece como paraíso a mesma vida cotidiana da qual o cidadão quer fugir. E o engano não está só como uso de distração, mas na destruição do prazer ao ficar associada pelos seus interesses comerciais aos clichês da cultura aniquilando-se a si mesma, ou seja, o sujeito é agora um objeto da indústria. E é exatamente aqui que observa se o poder da dominação na qual a ideologia se objetiva e o sujeito encontra se escravo do sistema levando-o a pensar e a crer que

todos os desejos serão realizados. E antes mesmo que o sujeito perceba que foi enganado e promessa não se concretizou, um novo produto será lançado.

5. Uma reflexão sobre a crítica da cultura de Adorno e a crítica ao Iluminismo

Quando se falada crítica da cultura de Adorno e sobre suas análises do Iluminismo, nada melhor do que voltar às páginas de Kant: o Iluminismo ou Esclarecimento é a liberação do homem da sua culpável incapacidade para servir-se da sua inteligência sem a guia de outro. Num texto escrito em 1784, Immanuel Kant propunha como lema do Iluminismo: “*tenha a coragem de servir-te da tua própria razão!*” (KANT, 2004, p. 25). Ele acusava os homens de preguiça e fraqueza, motivo da qual a maioria deles permanecera à vontade no seu estado de discípulos, protegidos e condenados a uma incapacidade que se tem tornado quase em segunda natureza.

Kant entendia que, para que o Iluminismo progredira, só fazia falta uma coisa: liberdade de fazer uso público da sua razão inteiramente, para que cada um possa expor ao mundo suas ideias, fazendo uma sincera crítica do existente. E se, em outro tempo, o Iluminismo foi em relação com a religião, agora é contra o estado atual da indústria da cultura. Em 1798, catorze anos depois daquele texto no qual se perguntava pela *Aufklärung*, Kant volta à questão do iluminismo, e aborda o outro assunto do seu tempo: a Revolução que tem explodido nove anos atrás nas ruas de Paris. Segundo Adorno; Horkheimer (1997), se no contexto histórico no qual o Kant escreveu suas reflexões, ela está formada por dois acontecimentos: o iluminismo e a Revolução. No contexto histórico no qual Adorno escreveu, as suas também está configurado por dois acontecimentos: o Iluminismo como razão instrumental transformada em engano das massas e o Holocausto, cujo símbolo é o horror de *Auschwitz*.

Aporia perante a qual nos encontramos em nosso trabalho se revelou assim como o primeiro objeto que devíamos analisar: a autodestruição do Iluminismo. Não temos nenhuma dúvida [...] de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento ilustrado. Mas cremos ter descoberto com igual claridade que o conceito deste mesmo pensamento, não menos que as formas históricas concretas as instituições sociais que estão imersas, contem já o germe daquela regressão que hoje se verifica por toda parte. Se o Iluminismo não assume, para ela mesma a reflexão sobre este momento reflexivo, assina sua própria condenação. (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p. 53).

Conforme Kant (2004) existem duas grandes tradições críticas entre as que se movimentam a filosofia moderna: as questões das condições sob as quais é possível um conhecimento verdadeiro e o modo de interrogação crítica perante o contexto histórico (KANT, 2004). E nessa segunda tradição crítica as perguntas relevantes são as seguintes: em que consiste nossa atualidade? E também, qual é hoje o campo de experiências possíveis? As respostas a essas perguntas constituiriam uma ontologia do presente: o discurso deve ter em consideração própria da atualidade para encontrar, por uma parte, nela seu próprio lugar e, por outra parte, para revelar o sentido, por fim, para especificar o modo de ação que é capaz de exercer no interior dessa atualidade.

Observa-se de uma forma bem clara que a função da indústria cultural é retirar o senso crítico do indivíduo e a percepção da realidade. De acordo com Morin (1977), destaca que a função da cultura é criar mitos, normas e símbolos que serão capazes de controlar, influenciar nas emoções e no instinto do ser humano.

Podemos adiantar que uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções. Esta penetração se efetua segundo trocas mentais de projeção e de identificação polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura como nas personalidades míticas ou reais que encarnam os valores (os ancestrais, os heróis, os deuses). (MORIN, 1977, p. 15).

A indústria cultural só tem poder sobre aqueles indivíduos que não são formadores de opiniões e são sobre esses indivíduos que a indústria cultural é a própria ideologia. Ela administrará os costumes, os valores e por incrível que pareça até mesmo a alegria e os prazeres do homem, esse indivíduo que deixa de ter o senso crítico será entusiasmado e manipulado por esse novo processo cultural, isso fica bem claro da obra de Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*:

O escutado não tem consequências para ele que pode apenas acenar com a cabeça para que o soltem, porém tarde demais: os companheiros, que não podem escutar, sabem apenas do perigo do canto, não da sua beleza, e deixam-no atado ao mastro para salvar a ele e a si próprio. Eles reproduzem a vida do opressor ao mesmo tempo em que a sua própria vida e ele não pode mais fugir a seu papel social. Os vínculos pelos quais ele é irrevogavelmente acorrentado à práxis ao mesmo tempo guardam as sereias à distância da práxis: sua tentação é neutralizada em puro objeto de contemplação, em arte. O acorrentado assiste a um concerto escutando imóvel, como fará o público de um concerto, e seu grito apaixonado pela liberação perde-se num aplauso. Assim o prazer artístico e o trabalho manual se separam na despedida do antemundo. A epopéia já contém a teoria correta. Os bens culturais estão em exata correlação com o trabalho comandado e os dois se fundamentam na

inelutável coação à dominação social sobre a natureza (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p. 45).

Adorno e Horkheimer explicam muito bem quando utiliza o episódio da epopeia homérica, as seduções e encantamentos produzidos pela indústria cultural ao compará-la como sereias. Assim como Ulisses tampouco com cera os ouvidos dos marinheiros, porque ele se preocupava com a sua tripulação para que ele e os tripulantes não fossem seduzidos pelo canto das sereias e ainda pede para amarrá-lo, para lutar e enfrentar as tentações provocadas pelas sereias. Para Adorno esse poema grego ensina ao consumidor como ele deve enfrentar as tentações da mídia. De acordo com Olgária Matos (1993), “essa razão é a da autodomação. Só Ulisses é o sujeito, porque se sacrificou. Quanto a seus marinheiros, foram sacrificados: não renunciaram por vontade própria a ouvir o canto” (MATOS, 1993, p.47).

Adorno e Horkheimer (1997) entendiam que libertação emancipatória das espécies em relação à natureza se une ao controle da natureza externa e interna. E na medida na qual o sujeito que tem adquirido esse poder sobre as coerções da natureza persegue o objetivo principal de conservar-se a si mesmo frente a uma natureza reificada, sua existência se transforma num simples meio para dominar o mundo em sua totalidade (ADORNO; HORKHEIMER, 1997). Mas não era esse o único tema que os preocupavam: como a indústria podia inverter-se transformando-se em engano das massas? E como o sistema de uma cultura completamente comercializada e centralizada consegue influenciar os gostos e desejos das pessoas?

É o fim da maturidade de uma forma lenta e suave e se realizará com tanto mais sucesso, não como pressão e repressão, no entanto como prazer e diversão. Essa é a função da indústria da cultura e com poder da mídia crescendo a cada dia, e em particular a televisão, que envolve diariamente o sujeito meio que transcendental que nos isenta das nossas próprias linguagens e tem transformado o ser humano em pseudo intelectual e analfabeto feliz. É obvio que essa imaturidade não é fácil de superar, porque ela não sofre e sustenta uma vantagem de proporcionar ao sujeito um bem-estar, uma falsa sensação de felicidade ou de completude.

Disseram que a indústria cultural representava uma regressão histórica, a conversão do iluminismo em ideologia, regressão que encontrava sua expressão no cinema e o rádio. Essas tecnologias a serviço da indústria da cultura eram âmbitos no qual a Ilustração consistia só no cálculo dos efeitos e na técnica de produção e de difusão. Se o objetivo era libertar aos homens do medo, e constituí-los em senhores, num mundo no

qual o intelecto venceria a superstição, e dominaria sobre uma natureza desencantada, o Iluminismo não cumpriu seu objetivo: “através das inumeráveis agências da produção das massas e da cultura, se aconselham ao indivíduo os modos normativos de conduta, apresentando-os como os únicos naturais, decentes e razoáveis” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.82). E se o projeto da modernidade, formulado no século XVIII pelos filósofos do Iluminismo, consiste em desenvolver as ciências objetivas, os fundamentos universalistas da moral e o direito e a arte autônoma, não só com a esperança de que conseguiriam controlar as forças da natureza, mas também fomentar a interpretação do mundo e do próprio eu, e o progresso moral, a injustiça das instituições sociais e até a felicidade dos seres humanos, a crueldade nazista terminou com esse otimismo.

Os instrumentos de domínio, que devem influenciar a todos, linguagem, armas e máquinas, adquirem um caráter objetivo, que o faz universalmente disponível, e sua objetividade para todos implica uma perda: o pensamento perde o momento da reflexão sobre ele mesmo, e todo mecanismo, ao mesmo tempo em que alimenta aos homens, os mutila (ADORNO; HORKHEIMER, 1997). Com a renúncia ao pensamento, que, na sua forma retificada como máquinas, linguagem e organização, executa sua vingança aos homens, o iluminismo tem renunciado a sua própria realização.

Segundo Adorno; Horkheimer (1997), a função da indústria da cultura e da própria modernidade é não deixar a vida mais humana dos homens, porém toda racionalidade e progresso tecnológico são dedicados à reprodução do sistema econômico e não para resolver os problemas decorrentes da vida do ser humano. Assim, a indústria cultural decepciona continuamente seus consumidores sobre o que ela promete. Dentro dessa linha de raciocínio, o indivíduo converte-se em um eterno consumidor que deve respeitar e acatar o que é fornecido neste sistema de mentiras, enganos e coisificação, ou seja, as pessoas perdem a sua humanidade para entrar em um processo de conversão que transforma esse homem em mercadoria na qual um governante exerce sua arte política.

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão nas quais estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra filmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos [...] paralisam essa capacidade em

virtude de sua própria constituição objetiva. (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p. 119).

Adorno via na tecnologia um instrumento de dominação, e se o projeto do iluminismo pretendia liberar aos homens do mundo do mito e da magia, a indústria da cultura, produzida e difundida por essa tecnologia, cria uma indústria da cultura no qual tudo são ilusões e alienações (ADORNO; HORKHEIMER, 1997). Desde a Grécia Antiga mentiras são usadas para derrubar imperadores. Porém, atualmente, com o avanço da sociedade da informação e, também, nesse momento de pandemia global, a indústria da cultura nunca na história trabalhou tanto para disseminar mentiras. Com efeito, ela produz a maior capacidade de manipulação histórica.

Considerações finais

Adorno não propôs suas ideias de maneira linear, numa ordem progressiva, desde um texto guiado pela coerência e a dedução lógica. Sua escrita tende aos textos breves de vontade aforística. Mas, no entanto, o leitor descobre nestes textos algumas pontes que enlaçam as descontinuidades. Algumas décadas depois da *Dialética do Esclarecimento*, nesta mudança de século e de milênio, qual seja o destino da arte, e da cultura no geral, e qual o destino do sujeito que se relaciona com eles, é um problema cujas dimensões legitimam por si próprio o retorno aos livros de Adorno. E se a preocupação pelos meios de comunicação e a cultura tem impulsionado outros enfoques e outras linhas de investigações, devemos reconhecer em Adorno e na *escola de Frankfurt* o mérito de haver transformado em problemática uma nova circunstância histórica, que até então não era problemática, ou que estava à espera das formulações teóricas que lhes permitiram tornar-se problema, em seu tripé vertente de diagnóstico, previsão e alternativa, Adorno incentiva uma filosofia orientada aos problemas atuais.

Ao observar a origem da pandemia na China, se não houvesse manipulações nos meios de comunicações e o povo tivesse liberdade de expressão e senso crítico, nada disso estaria acontecendo. Diversos jornalistas tentaram quebrar a censura ao regime chinês e contar o que estava acontecendo. Todavia, ao contrário, o governo prendeu médicos, cidadãos e jornalistas que denunciaram a situação. Com isso, o vírus se espalhou na Europa, Ásia e América. Isso destaca como a falta de informação pode custar um grande número de vidas. O governo do Brasil teve uma reação extremamente lenta, apesar de ter visto o que estava ocorrendo com a Itália. Infelizmente, a pandemia global chegou ao

maior momento da habilidade de mentiras acerca de informações históricas. As tecnologias, que existem hoje, são mais sofisticadas, de modo que as mentiras são adornadas com informações rigorosas, geralmente usando meios legítimos e planejando fazê-las parecer verdadeiras.

A culpa não é apenas da mídia, mas de políticos e, também, do sujeito, pois este recebe as informações e que, como foi analisado pelas pesquisas de Adorno, ele está disposto a acreditar nas informações sempre nos momentos nos quais coincidir com suas próprias ideologias. Ao recebê-las, muitas vezes, ele não faz uso do senso crítico para verificar se essas informações são reais, antes de compartilhá-las através dos novos meios tecnológicos de comunicação. É exatamente aqui que surge a necessidade de educá-lo para que ele possa diferenciar o que é informação verdadeira. Para Adorno não é uma tarefa fácil, porque essas mentiras no final têm um componente emocional que faz com que os sujeitos acreditem nelas. É difícil ser otimista, quando existem informações, nas quais até uma criança pode identificar elementos que indicam que isso pode ser um engano. Isso leva a uma única reflexão: a maioria dos sujeitos acredita sabendo que as informações não são verdadeiras, mas que, como se adaptam à sua ideologia, a causa para crer é boa. A única saída, para tanto, é uma filosofia voltada ao campo ideológico e psicológico do sujeito.

Numa época presidida pela tecnologia da televisão, e pelas exigências da publicidade e do marketing, no qual necessidades e produtos destinados à sua satisfação aparecem associados por uma pesquisa que conjura o risco das empresas que subministram todo tipo de produtos à indústria da cultura, o otimismo parece um mal conselheiro e o pior guia. Se o Iluminismo do século XVIII podia ser otimista, a experiência traumática do século XX exigiu os limites do otimismo. Os meios de tecnologia da comunicação social que poderiam incentivar o iluminismo defraudam na prática essa execução, porque seu benefício é outro. E essa realidade continua sendo uma preocupação da comunidade que estuda a cultura das massas, desde qualquer uma das disciplinas que abordam e analisam as relações entre os meios de comunicação, a cultura e a sociedade. Impulsionando desde uma perspectiva científica, na qual a economia política atravessasse transversalmente as diferentes aproximações e levando em consideração que as pessoas são ativas e seletivas, mas também elas estão sob controle, essas análises aceitará o caráter de sistema que Adorno atribuía ao mundo da cultura das massas e, na hora de atribuir alguma atividade aos receptores, não esquecerá que as mesmas pessoas são produtos do sistema de produção da mídia.

Isto é tanto reconhecer que as pessoas adquirem e desenvolvem suas preferências e expectativas, e aprendem de diversas formas de relacionarem, de interpretarem os conteúdos culturais de acordo com suas experiências sobre os textos que são dominantes e populares, experiências que são impulsionadas pela própria mídia.

Referências

- ADORNO, T. W. *Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda*. In: BERNSTEIN, J. M. *The Culture Industry*. London: Routledge, 1991.
- _____. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- KANT, I. *Filosofia de La Historia*. La Plata: Terramar, 2004.
- LUKÁCS, G. *Arte e sociedade: escritos estéticos, 1932-1971*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MATOS, O. *A Escola de Frankfurt: Luzes e Sombras do Iluminismo*. 3ª ed. São Paulo, 1993.
- MORIN, E. *Cultura de Massa no Século XX. O Espírito do Tempo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- PICASSO, P R. *Guernica*. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(quadro\)#/media/Ficheiro:Mural_del_Gernika.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Guernica_(quadro)#/media/Ficheiro:Mural_del_Gernika.jpg)>. Acesso em: 29 de jun. 2020.
- SPENGLER, O. *A decadência do Ocidente: esboço de uma morfologia da História Universal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- TAFALLA, M. *Theodor w. Adorno: Una filosofia de la memória*. Barcelona: Herder, 2003.
- WELLMER, A. *Reason, Utopia, and the Dialectic of Enlightenment*. In: BERNSTEIN, Richard. J. *Habermas and Modernity*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.

Recebido em: 15/06/2020

Aprovado em: 30/06/2020