



Caderno CRH

ISSN: 0103-4979

ISSN: 1983-8239

Universidade Federal da Bahia - Faculdade de Filosofia e  
Ciências Humanas - Centro de Recursos Humanos

Silva Junior, Humberto Alves  
INDÚSTRIA CULTURAL E IDEOLOGIA

Caderno CRH, vol. 32, núm. 87, 2019, Setembro-Dezembro, pp. 505-515

Universidade Federal da Bahia - Faculdade de Filosofia  
e Ciências Humanas - Centro de Recursos Humanos

DOI: <https://doi.org/10.9771/ccrh.v32i87.32099>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347663003004>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org  
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa  
acesso aberto

# INDÚSTRIA CULTURAL E IDEOLOGIA

Humberto Alves Silva Junior\*

O trabalho parte da análise de conteúdo para abordar as discussões sobre o conceito de indústria cultural cunhado e analisado por Theodor Adorno e Max Horkheimer e seu desdobramento no livro *Teoria Estética* de Adorno, em especial sobre o cinema. O conceito compreende o caráter comercial e o modo de produção industrial das produções culturais no capitalismo, tratadas, inclusive, como mercadorias e suas consequências sobre o público, atuando principalmente como instrumento de manipulação ideológica na visão adorniana. Entretanto, em *Teoria Estética*, o autor avança a discussão e admite que, apesar da presença da ideologia, a indústria cultural poderia também desenvolver um espaço alternativo para produções massificadas. Posteriormente, Frederic Jameson, inspirado no trabalho de Adorno, traçou linha semelhante, ao perceber que os produtos da indústria cultural não seriam apenas ideológicos. Para além de Adorno, afirmava que eles também poderiam ser utópicos, pois a cultura de massa atrai o público com promessas coletivas e individuais de um futuro melhor.

PALAVRAS-CHAVE: Ideologia. Emancipação. Cinema. Cultura de massa. Escola de Frankfurt.

## INTRODUÇÃO

O acelerado incremento científico e tecnológico, principalmente a partir do século XIX, com a Revolução Industrial e a crescente difusão da cultura de massa no século XX, propiciou o crescimento vertiginoso do consumo do lazer, não apenas facultando o nascimento do cinema, mas sustentando-o até hoje como meio de expressão artística, documental ou de entretenimento comercial. Sob o aspecto científico, pode-se observar ainda que a “invenção” do cinema tanto foi um produto desse tipo de conhecimento, através do cruzamento de diversas ciências – matemática, física, química, mecânica óptica e eletricidade –, como também foi um instrumento destinado ao estudo, dentre outros objetos, da fisiologia animal, dos processos da visão e da fotografia.

Por outro lado, o cinema enfeixa, em seu interior, vários signos fundamentais que normalmente caracterizam a modernidade: a

velocidade, a transformação, a efemeridade, a instabilidade, a tecnologia, a ciência, o espetáculo, o consumo e a perda da identidade, entre outros. Esses signos, que comumente atuam na vida cotidiana moderna de forma aguda, excessiva, e de vários modos, estão inseridos no cinema. Por esse motivo, Charney e Schwartz (2001) consideram o cinema como a arte que melhor define e sintetiza a modernidade. Afirmando que “a cultura moderna foi cinematografia antes do cinema”, pois ele surgiu no final do século XIX, seguindo as linhas da conturbada realidade social do capitalismo moderno.

O cinema acompanhou a velocidade dos novos tempos, apresentando várias regiões do mundo em apenas alguns segundos, através da mudança rápida das imagens, comprimindo, assim, as distâncias e o tempo, como fazem os novos meios de transporte. A rápida sucessão de imagens expostas ao espectador provoca a sensação de não pertencimento a lugar algum, apresentando, de forma cabal, a identidade descentrada do sujeito moderno, para o qual não há referências seguras diante da intensificação das mudanças. Esse ritmo veloz acompanha também a pressa do trabalho

\* Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Departamento de Ciências Sociais.

BR 364, Km 9,5. CEP: 76801-059. Porto Velho – Rondônia – Brasil. humbertoalvesj9@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-5503-5484>

industrial, a nova complexidade do tráfego das ruas, as intervenções e as demolições urbanas e o aumento vertiginoso da população.

A profusão dessas imagens espelha, num grau acentuado, o ritmo, a velocidade e a mudança que marcam a experiência moderna, o que, por sua vez, condiciona e transforma inexoravelmente os aspectos psicológicos e fisiológicos dos indivíduos expostos a essa gama variada de estímulos, tornando-os seres angustiados, ansiosos, ciclotípicos e nervosos. O cinema também contribui para a formação desse estado neurológico. Especialmente em Hollywood, a produção se assemelha à organização de uma indústria, que inclui, dentre outros elementos, uma divisão de trabalho definida, cujo objetivo principal é o lucro. Ou seja, a realização de um filme segue às exigências do ritmo do capital, com a rapidez das produções, que atinge toda a equipe de trabalhadores: atores, diretores, montadores etc. Por outro lado, o público experimenta sensações típicas da vida moderna, como atentam Leo Charney e Vanessa Schwartz:

Os primeiros filmes de atualidades apresentavam com frequência um simulacro de viagem não apenas ao apresentar paisagens estrangeiras, mas também “passios fantasmais, que eram filmados da parte dianteira de trens ou da proa de barcos e que davam aos espectadores, sentados e parados, uma sensação palpável de movimento (Charney; Schwartz, 2001, p.17).

Esse estado neurológico provocado pela modernidade é representado e incitado não apenas pelo cinema, mas por vários modos de entretenimento e meios de comunicação que, na virada do século XIX, tinham como principais motes o choque, o escândalo, o surpreendente, o sórdido, São exemplos dessas características, observa Singer (2001), os cartuns de revistas e de jornais sensacionalistas norte-americanos, que comumente, em suas páginas, apresentavam imagens de acidentes domésticos e automobilísticos.

Ao contrário do que se poderia imaginar, o entretenimento, ao invés de servir como um bálsamo para os problemas nevrálgicos da mo-

dernidade, torna-se o contrário: dissemina ainda mais seu caráter tenso. O gosto do grande público pelas novas atividades culturais do século XIX estava assentado na “impressão de realidade” e nos estímulos e choques provenientes desses novos meios de diversão. Muitos autores, como Adorno, consideravam que esse mecanismo do entretenimento mantinha o trabalhador preso ao ritmo veloz das fábricas e dos centros urbanos modernos, e, mesmo no ócio, o ritmo assemelhava-se ao da produção. De outro lado, os produtos artísticos supostamente buscam semelhanças cada vez mais estreitas com essa realidade, apenas mediante um *naturalismo*.

A “impressão de realidade” e os choques intencionalmente veiculados pela indústria cultural são recursos frequentes, que se tornaram norma nesse tipo de produção, em especial no cinema. O que, de fato, está por trás desse mecanismo é o padrão da cultura de massa, que, assim como os outros produtos comerciais, necessitam dessa padronização como meio imprescindível de garantir o lucro.

Esse resultado advém, sobretudo, do caráter da cultura de massa, fundamentado na economia capitalista mais ampla. Desse modo, assim como a indústria de eletrodomésticos padroniza todos os âmbitos da produção, a indústria cultural também necessita padronizar todo o seu sistema, seja na produção, na distribuição, ou mesmo no próprio conteúdo do produto. Portanto, a inserção constante da tensão, do choque e da chamada “impressão de realidade” nos produtos artísticos da cultura de massa segue o interesse calculado do empresário da área cultural em padronizar seus produtos como meio de apreender a atenção do espectador e, assim, não arriscar os seus negócios. O padrão estipulado pela indústria cultural ocorre exatamente com o fito de agradar e acostumar o grande público ao modelo, garantindo que os produtos culturais de hoje e os de amanhã serão facilmente vendidos, desde que sigam a fórmula.

Para Adorno e Horkheimer (1985), o padrão da indústria cultural é consolidado pela

técnica, responsável pelo poder de sedução que imprime sobre os espectadores. Através do seu aperfeiçoamento constante, a sensação do real reproduzido pelo modelo é sempre renovada.

Nesse sentido, a atração exercida pela cultura de massa, principalmente o cinema comercial, está intimamente ligada ao poder de levar os espectadores a um estado de superexcitão, no qual eles passam a se sentir como se, de fato, estivessem vivenciando aquilo que é representado, entregando-se ao deleite das sensações e da emoção. Esses estados “sensacionalistas” produzidos pela indústria cultural tornam cada vez mais perfeita a ilusão de que o produto artístico é similar ao mundo real, ou que uma possível realidade futura, como no caso dos filmes de ficção, encontra-se a nosso alcance nos dias atuais.

Ao padrão inherente das produções comerciais corresponde – presumem seus idealizadores – uma recepção também padronizada. Devido à difusão em massa do produto comercial, busca-se construir uma espécie de espectador adaptado a um estilo estereotipado, ansioso por se reconhecer na mesma forma estética de sempre. No cinema, o padrão determina também o modo de olhar do público, pois a lente normalmente é colocada em um ponto no qual possa causar o efeito de se estar vendo uma “realidade objetiva” (Xavier, 1978, p. 22). Por isso, a narrativa se torna o modelo mais comum nesse tipo de expressão.

O grande público da indústria cultural e do cinema, acostumado com a linguagem do cinema de Hollywood, rejeita o discurso discrepante que possa destoar da linguagem simplista dos vários gêneros comerciais, subordinando-se ao sensacionalismo repetitivo que embala as produções da cultura de massa. O propósito é apenas o divertimento, através da distensão emocional induzida por mecanismos técnicos padronizados que, aparentemente, aproximam a representação do real.

Há, por último, para Adorno e Horkheimer (1985), o padrão do próprio conteúdo – com um número limitado de gêneros que

repetem insistente os mesmo clichês – conforma o espectador aos mecanismos de manipulação, inculcando noções maniqueístas de certo e de errado, de bom e de mau, as quais, frequentemente, estão de acordo com as perspectivas da moral dominante. O padrão exerce também uma função ideológica e estabelece diretrizes não só para a forma do produto artístico comercial, para a qual o espectador deve ser previamente preparado, mas igualmente difunde ideias, valores, normas e regras de conduta dominantes.

O conteúdo das obras da cultura de massa está, portanto, impreterivelmente de acordo com o *establishment*, pois seus produtores tentam convencer que a ordem social, defendida tão bem nos filmes, é a única possível, eliminando qualquer fator que coloque em risco a moral e os interesses econômicos do capitalismo. Se a cultura de massa não aniquila os espaços destinados à reflexão e ao livre pensar do espectador, tais espaços ficam bastante reduzidos por conta das características do capital.

A racionalidade capitalista incorporada ao fazer artístico interfere no conteúdo da obra de arte, e é por esse motivo que surgem vários movimentos com a pretensão de resgatar, ou até mesmo fundar, novos princípios definidores da arte. Esses grupos normalmente vão além desse objetivo ao criticarem a sociedade capitalista e seus mecanismos de controle, em princípio incompatíveis com a tendência libertadora da arte.

No caso do cinema, os primeiros movimentos artísticos surgem nas primeiras décadas do século XX, como o Cinema Soviético. Teóricos, críticos e artistas, de um modo geral, passam a elaborar filmes que tentam fugir das padronizações impostas pela estética industrial, pretendendo trazer, também para o cinema, a aura artística já configurada em outras expressões estéticas. É a partir de então que se fomenta a oposição entre filme comercial e filme de arte, ou filme de autor (termo elaborado pelos críticos da *Cahiers du Cinéma* na década de 1950), que corresponde à oposição

entre alta cultura e cultura de massa, no âmbito mais amplo da indústria cultural.

Esses movimentos pretendiam produzir filmes que escapassem da padronização da narrativa clássica de Hollywood e que, ao mesmo tempo, iniciassem uma nova expressão artística. Estavam interessados em apresentar ao cinema um caráter artístico, tal como se verifica no teatro, na pintura, na música, na escultura e na poesia. Seus membros passaram então a formular teorias estéticas para dar fundamentação à nova arte, cujo suporte é a estrutura cinematográfica.

Os primeiros passos nesse sentido foram dados ainda no cinema mudo. Grupos de intelectuais vinculados à renovação artística moderna viram no cinema, até então considerado como mero entretenimento, não só o meio ideal para a expressão de uma nova arte, mas também a consideraram a arte moderna por excelência, pela ampla capacidade expressiva do novo suporte artístico, que possibilita ao artista experimentar uma gama maior de recursos estéticos.

Por outro lado, o cinema, que tem sua origem na ciência e na técnica, é a arte que melhor traduz, através da imagem em movimento, a mudança, a efemeridade e a fragmentação que formam a base material da vida moderna. O artista moderno tem, diante de si, um instrumento privilegiado, que lhe permite conformar sua obra às condições de vida produzida pelo espírito na modernidade.

Dessa forma, o autor de cinema alcança aquele ideal segundo Charles Baudelaire, que definia o artista moderno como “alguém capaz de concentrar a visão em elementos comuns da vida da cidade”, compreendendo “suas qualidades fugidas e, ainda assim, extrair, do momento fugaz, todas as sugestões da eternidade nele contida” (Baudelaire, apud Harvey, 1999, p. 29).

A proposta dos primeiros teóricos do cinema segue, de perto, as orientações das vanguardas de outras expressões artísticas modernas, vinculadas, principalmente, às artes plásticas e à literatura, que combatiam os antigos ideais de beleza e perfeição da arte clássica, em

nome de um novo conceito de arte que, além de estar em consonância com o dinamismo da modernidade, deveria instaurar “originalidade e espírito de pesquisa” como “elementos centrais da produção artística” (Xavier, 1978, p. 62).

Os filmes, segundo essa concepção, deveriam conduzir os espectadores, através da imersão nas imagens, a um estado de libertação dos mecanismos da lógica, percorrendo os caminhos do fluxo imagético.

## ADORNO, HORKHEIMER E A CRÍTICA À INDÚSTRIA CULTURAL

No campo da teoria social o texto *A Indústria cultural – o esclarecimento como mistificação das massas*, parte integrante do livro *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, lançado em 1947, aposta numa visão pessimista em relação aos meios de expressão representados pela indústria cultural, apesar da existência de uma crítica em relação às produções da cultura de massa, principalmente no interior do cinema. Como foi mostrado anteriormente, esses autores aparentemente ignoraram, e elaboraram uma contundente crítica aos “produtos artísticos industrializados”.

Por conseguinte, para Adorno e Horkheimer, à medida que se ampliavam os eventos artísticos de um modo geral, difundia-se também um tipo de produção artística voltada para o grande público, tendo por meta principal o lucro. O crescimento dessa perspectiva promove a absorção dos bens culturais pela lógica empresarial, que organiza todas as etapas de construção da obra. É a partir, portanto, desses elementos que se fundamenta o produto artístico comercial, tão característico da cultura de massa.

Em virtude disso, o *status* da arte muda de perfil, devido ao impacto causado pela comercialização dos bens culturais. Um primeiro aspecto a observar é que, no capitalismo, as relações sociais que envolvem o fazer artístico passam, como outras relações sociais, a ser mediadas pelo dinheiro; portanto, mesmo as

obras de arte que, de fato, pretendem testemunhar uma crítica à economia capitalista, devem passar pela chancela do capital. Com isso, as obras de arte, que, outrora, eram consideradas como elementos de veneração e respeito, perdem sua aura e tornam-se mercadorias. Um segundo aspecto significativo é o fato de o artista se tornar um trabalhador comum, atento às vicissitudes do mercado para poder garantir sua própria sobrevivência. Como observam Marx e Engels, no *Manifesto Comunista*:

A burguesia despojou de sua auréola todas as atividades até então reputadas veneráveis e encaradas com piedoso respeito. Transformou em seus trabalhadores assalariados o médico, o jurista, o padre, o poeta, o homem de ciência (Marx; Engels, 1986, p.24).

As obras de arte, assim como a ciência, já não são mais objetos de intensos debates como ocorria antes nos cafés e salões; em seu lugar, assume a cultura de massa, que não favorece, como afirmam Adorno e Horkheimer (1985), o livre curso do raciocínio político e artístico, pois a informação é dada a partir de um centro, sem que o espectador possa replicar. Uma prova de que, no capitalismo, a arte passa a ser uma mercadoria como outra qualquer e se insere na lógica mais ampla do mercado está no fato de que sua difusão está atrelada ao aparato do comércio geral, visando, fundamentalmente, ao lucro.

Dessa forma, o fazer artístico, no capitalismo, se destina prioritariamente às necessidades do capital, sendo controlado por ele e não mais correspondendo às necessidades do espírito, como afirma Habermas:

[...] as leis do mercado já penetram na substância das obras, tornando-se imanentes a elas como leis estruturais. Não mais apenas a difusão e escolha, a apresentação e embalagem das obras – mas a própria criação delas enquanto tais se orienta nos setores amplos da cultura dos consumidores, conforme pontos de vista da estratégia de vendas no mercado. Sim, a cultura de massa recebe o seu duvidoso nome exatamente por conformar-se às necessidades de distração e diversão de grupos de consumidores com um nível de formação relativamente baixo, ao

invés de, inversamente, formar o público mais amplo numa cultura intacta em substância (Habermas, 2003, p. 195).

O caráter comercial dos produtos da cultura de massa acaba por determinar a forma e o conteúdo desses mesmos produtos, com a intenção de que eles sejam facilmente absorvidos por um número cada vez maior de espectadores (consumidores). É por esse motivo que as produções comerciais seguem determinadas fórmulas predefinidas, exatamente para atingir o grande público, fazendo com que ele se familiarize com o modelo. É nesse sentido que Adorno e Horkheimer se referiam à importância dos clichês nas produções cinematográficas da cultura de massa:

Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. Os detalhes se tornam fungíveis. A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso; o fracasso temporário do herói, que ele sabe suportar como *good sport* que é; a boa palma que a namorada recebe da mão forte do astro; sua rude reserva em face da herdeira mimada são, como todos os detalhes, clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 117-118).

A configuração da arte como um bem de consumo a partir da indústria cultural, coloca em foco a tensão existente entre a esfera da produção e da circulação eminentemente mercantil relacionada ao entretenimento, e uma outra comumente chamada de modernismo, “erudita”, de “arte”, ou ainda da alta cultura, mais preocupada com os aspectos estéticos das obras. A primeira se insere de forma mais completa nos parâmetros da indústria cultural, enquanto a segunda tenta se estabelecer como uma resistência ao processo de mercantilização total da arte.

Entretanto a linha que delimita essas duas tendências é extremamente precária, pois existem pontos de convergência entre elas. Isso

se deve ao fato de tanto as produções comerciais como as produções da alta cultura se encontrarem inseridas no complexo mais amplo da economia capitalista. Uma está mais diretamente ligada ao caráter mercantil, fundamentada em uma estrutura burocrática capitalista, a outra se estabelece como contraponto à primeira, na tentativa de garantir a preponderância do valor artístico sobre o valor econômico. Contudo as duas vertentes estão relacionadas à lógica capitalista; seus produtos precisam ser elaborados, distribuídos e comercializados dentro do processo econômico existente.

Uma segunda observação comumente feita entre os estudiosos da cultura refere-se ao aspecto mercantil, pois quase nenhuma produção cultural, de “arte” ou “comercial”, pode escapar da esfera da circulação na sociedade capitalista. É esse segundo dilema que demarca a oposição entre alta cultura e cultura de massa. Uma manifestação estética somente poderá completar seu significado estético se for colocada para a apreciação pública.

Portanto até mesmo as artes mais tradicionais, como a pintura, necessitam ser intermediadas pelo comércio até que alcancem o público. Por conseguinte, ocorre uma dupla contradição em relação às produções da alta cultura. Por um lado, a arte corre o risco de ter seu valor intrínseco subjugado pelo valor monetário; por outro, isso torna vazio o protesto político comumente relacionado a essa tendência, vazio, pois as obras dependem do sistema político e econômico que seus autores criticam.

Há também uma outra similaridade entre os dois tipos de produção, que é a busca incessante pelo novo. Na cultura de massa, isso aparece, por exemplo, na frequente criação de gêneros e subgêneros: suspense, terror, ficção científica, pornografia, *western*. Contudo a mudança é aparente, pois os estilos sempre retornam com poucas modificações, para apenas chamar a atenção do público, que, assim, se sente como estivesse, de fato, consumindo um produto novo. Na alta cultura, a busca permanente pelo novo também ocorre, mas com

uma outra intenção, a de criticar a sociedade de consumo e romper com o formalismo ideológico da cultura de massa. Entretanto as inovações alcançam um patamar-limite, devido à própria banalização do recurso, estiolando o processo criativo; a pretensão de causar escândalo se esgota, e o recurso é, em si, neutralizado. Assim, o projeto estético inovador da cultura moderna é derrotado.

Um último ponto a ser observado em relação a uma possível interpenetração entre alta cultura e cultura de massa se refere à ideologia. No texto *Industria Cultural*, Adorno e Horkheimer definiam as produções da indústria cultural como ideológicas, apontando uma suposta manipulação total do público, como fica evidente na seguinte passagem:

Os consumidores são os trabalhadores e os empregados, os lavradores e os pequenos burgueses. A produção capitalista os mantém presos em corpo e alma e eles sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido. Assim como os dominados sempre levaram mais a sério do que os dominadores a moral que deles recebiam, hoje em dia, as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos. Elas têm os desejos deles. Obstinadamente, insistem na ideologia que as escraviza (Adorno; Horkheimer, 1985 p. 125).

Ainda que, de fato, essas afirmações se refiram à cultura de massa, é preciso fazer algumas ressalvas, pois elas acabam concedendo um poder absoluto à ideologia dominante, compreendendo a indústria cultural apenas como manipulação coletiva.

Entretanto, em contraponto ao sentido pessimista contido no texto *Indústria Cultural* em relação à cultura de massa, Adorno, na *Teoria Estética*, já teria apontado, em algumas passagens, elementos utópicos na arte contemporânea por ele considerada até então como reificada. Adorno, nesse último texto, ressalva que o segmento crítico da arte moderna representa um lócus de contestação no interior das relações reificadas do capital.

Depois de vinte e três anos entre a publicação de *Indústria Cultural* e o texto póstumo

*Teoria Estética*, Adorno modificava em parte suas impressões sobre a indústria cultural, reconhecendo o pioneirismo de Walter Benjamin<sup>1</sup> ao observar possíveis utilizações dos meios de comunicação de massa modernos a favor da emancipação humana.

Toda obra, enquanto destinada a uma pluralidade, é já, segundo sua ideia, a sua reprodução. Que Benjamin, na dicotomia da obra de arte aurática e da obra de arte tecnológica, reprimisse este momento de unidade em favor da diferença, que seria de fato a crítica dialética de sua teoria (Adorno, p. 59, 2008).

Assim, Adorno observava que o modernismo e o aspecto técnico de perfil industrial, na arte contemporânea, eram fenômenos reais, que não destruiriam a arte pelo fato de ela ter sido impelida pelos condicionamentos técnicos e econômicos da indústria cultural.

É antes o postulado rimbaudiano mais progressista, no qual os procedimentos técnicos mais avançados e mais diferenciados se interpenetram com as experiências mais avançadas e mais diferenciadas. Mas estas, enquanto sociais, são críticas. Esta arte moderna deve mostrar-se adulta à grande indústria, não a manipulando apenas. O seu próprio comportamento e a sua linguagem formal devem reagir espontaneamente à situação objetiva; a reação espontânea, enquanto norma, circunscreve em um paradoxo eterno da arte (Adorno, p. 59, 2008).

Adorno flexibilizava seu posicionamento no texto posterior, reconhecendo a interpenetração da técnica com as experiências estéticas na arte contemporânea e a possibilidade de aproveitar ao máximo dessa conjunção para elaborar uma reação à própria indústria cultural, com sua tendência homogeneizadora e manipuladora. Uma reação que se inscreve na tradição da arte: “reagir à situação objetiva”. Adorno compreendia as relações intrínsecas entre arte e a situação de seu tempo. Para ele,

<sup>1</sup> Benjamin foi um dos primeiros autores da Escola de Frankfurt que concebia de forma positiva as novas expressões artísticas fundamentadas na reprodução técnica (principalmente no texto *A obra de arte na época de sua reproduibilidade técnica*) e, nesse sentido, avaliava que os conceitos que definiam a arte em um período anterior à modernidade teriam sido superados; ao mesmo tempo, argumenta a favor de um suposto potencial político dessa nova arte.

uma arte contemporânea compromete-se no plano teleológico, político e prático com a realidade social, mesmo que inserida na lógica da indústria cultural, admitindo que isso é possível através da conjunção dos meios técnicos avançados com as experiências estéticas também avançadas, Adorno discute a resistência da arte em relação aos aspectos reificantes da indústria cultural:

No entanto, quando a arte autônoma absorveu seriamente os procedimentos técnicos industriais, estes permaneceram-lhe exteriores. A reproduzibilidade em massa de nenhum modo se tornou lei formal imanente, como a identificação com o agressor se compraz em afirmar. No próprio cinema, os momentos industriais e estético-artesanais divergem sob pressão socioeconômica da industrialização radical da arte, a sua adaptação integral aos padrões técnicos alcançados colide com o que na arte se recusa à integração (Adorno, 2008, p. 327).

Mesmo mantendo reservas em relação ao cinema, Adorno considerava como exemplo que não seria possível, mesmo na “industrializada”, uma integração completa entre o aspecto técnico e o estético, apagando-se os rastros desse último em uma arte relacionada com a reproduzibilidade técnica. Pelo contrário, para o autor, há uma resistência do aspecto estético diante da técnica, como é caso do cinema, no qual há uma tensão entre os fatores “estéticos” e os “industriais”, a partir da pressão exercida pelos interesses econômicos e políticos dos grupos envolvidos na produção cinematográfica, apesar de reconhecer, na *Teoria Estética*, as possibilidades da arte em um novo contexto das condições sociais e econômicas de produção.

Hoje em dia, é já possível, na eletrônica, produzir artisticamente a partir da natureza específica de meios de origem extra-artística. O salto qualitativo é evidente entre a mão que desenha um animal na parede da caverna e a câmera, que permite o aparecimento simultâneo das imagens em inúmeros lugares (Adorno, 2008, p.59).

Assim, o autor reconhece o caráter qualitativo diferenciado dessa nova arte com a reprodução das imagens em locais distintos.

Além disso, ele também reconhece que a marginalização da arte moderna radical seria um sintoma da reação do *status quo* da sociedade em relação às inovações propostas.

O caráter técnico da arte moderna está de acordo com o estilo de vida contemporâneo e os meios de produção. No caso da arte moderna, segundo Adorno, os vestígios técnicos se destacam e aderem a toda a obra nova, como cicatrizes.

No entanto, essa mesma obra se opõe ao mundo por ela representado, exatamente por configurá-lo de modo distinto, correspondendo à interioridade dos homens como representação, e, por conseguinte, representação de um período. Portanto o conceito marxista de ideologia é capaz de dar pistas para decifrar o caráter concreto da relação entre a arte e a sociedade, que constitui o estatuto das representações sociais e das representações cinematográficas.

Adorno também reconhecia que a arte está imbuída do desejo de se construir um mundo melhor. Entretanto ele era pessimista em relação às possibilidades utópicas das obras em relação à sociedade. Segundo o autor, Freud defendia que as obras não são satisfações imediatas do desejo, mas servem de meio para transformar a pulsão libidinal em produção social, apresentando, assim, o caráter crítico da obra na sociedade, e, desse modo, concebendo a arte como aceitação conformista. Assim, a psicanálise, que concebe a obra de arte como um bem cultural agradável, acaba por excluir a negatividade da arte, desperdiçando os conflitos pulsionais que estão em sua gênese e que poderiam indicar o seu potencial de desvelação. Nesse sentido, Adorno concebia que uma arte com essas características faz sumir a admiração para mergulhar o indivíduo na obra, não mantendo a devida distância, o desinteresse que permite estabelecer a diferença entre a arte e a sociedade, e, assim, manter o seu caráter de negatividade.

Outra observação adorniana sobre a arte moderna, que é extremamente fecunda nas análises cinematográficas, é sobre a presença

da logicidade como elemento essencial na sua definição. Para Adorno, as obras modernas tendem a ser abertas e, assim, dissociarem a forma do conteúdo. Mas mesmo os arroubos revolucionários e inovadores dos mais variados tipos de modernismo, na tentativa de estabelecer uma arte inquieta, instável, desestabilizadora da percepção, não são capazes de excluir a lógica do interior dessas novas formas. Ele chama a atenção para definição da forma a partir das ideias de simetria e repetição, mas que, mesmo quando se tenta destruir essa “harmonia”, a lógica em si não desaparece, como ele defende na *Teoria Estética*:

As análises musicais, por exemplo, mostram que mesmo nas obras mais desorganizadas e mais opositas à repetição existem analogias, que numerosas partes correspondem a outras em quaisquer características e que apenas pela referência a elementos idênticos é que se realiza a não identidade procurada; sem nenhuma semelhança o caos permaneceria por seu turno uma invariante (Adorno, 2008, p. 216).

Estendendo essa análise aos filmes produzidos por algumas vanguardas, como o Cinema Soviético de 1920, é possível perceber que, por mais que se utilizem recursos para destruir a diegese do filme, sua forma mesma não é destruída, e o esforço em apagar os limites tradicionais da representação filmica se torna uma constante; ele, por si só, estabelece uma constância, uma coerência, uma lógica. Para Adorno, a associação entre a obra e o real, que o artista e o crítico realizam, é uma obrigação que faz parte da legitimação social de qualquer arte. A intenção de desconstruir do setor crítico da arte moderna e massificada serve mais para cobrir do que para se destacar como uma crítica verdadeira.

Adorno, em *Teoria Estética*, defendia que a arte crítica (parte do modernismo) tem de se adequar às exigências do *status quo*, pois, segundo esse autor, as obras verdadeiramente autênticas são incompatíveis com a figuração que a própria sociedade tem de si mesma, a ponto de colocar em risco a sua autoconservação. Por isso cabe ao artista, sob essa perspectiva, ir

além. Ele defende que o artista precisa ir ao extremo em sua criação contando com o material que possui, no interior nas condições de existência em que se encontra, como a tecnologia.

## JAMESON E AS POSSIBILIDADES POLÍTICAS DA INDÚSTRIA CULTURAL

A partir do texto clássico de Adorno sobre a indústria cultural, o autor contemporâneo Frederic Jameson elaborou reflexões fundamentais para a compreensão do fenômeno da cultura de massa. Crítico do primeiro texto de Adorno, *Indústria cultural – o esclarecimento como mistificação das massas*, esse autor defende uma concepção mais pretensiosa para as produções artísticas de caráter industrial. Passa a nutrir esperanças em relação à arte contemporânea, defendendo que mesmo as obras mais massificadas, inseridas por completo no sistema de produção vigente, podem obter um grau de criatividade e até mesmo um conteúdo político.

Jameson destaca que, na indústria cultural, a arte política sobrevive concomitantemente com a ideologia dominante, inserida na própria obra crítica. Ele afirma que o mesmo lugar de atuação da ideologia na produção artística é o lugar de sua crítica, defendendo que manipulação e utopia estão imbricadas no cinema. De modo semelhante, Jameson ao se contrapor à ideia da arte apenas como manipulação, coloca outro conceito freudiano, o de recalque. Ao analisar as obras da cultura de massa, aponta que elas exerceriam um poder de contenção em relação aos sentimentos negativos, como: “trauma, memória culpada, desejo culpado ou intimidador, angústia” (1995, p.25), em que o desejo recalado é aplacado por um preenchimento simbólico, como afirma na seguinte passagem do livro *O Inconsciente Político*:

[...] a função ideológica da cultura de massa é entendida como um processo pelo qual impulsos de outra forma perigosos e protopolíticos são ‘administrados’ e desativados, racionalizados e se lhes oferecem ob-

jetos espúrios, então um passo preliminar também deve ser teorizado em que esses mesmos impulsos – na matéria prima sobre qual age o processo – são inicialmente despertados dentro do próprio texto que busca silenciá-los (Jameson, 1988, p. 297).

Jameson, referindo-se ao cinema, afirma que o recalque e a satisfação dos desejos correspondem à unidade de um mesmo mecanismo no interior do aspecto imaginário da obra de arte. Mas não apenas isso: ele observa a dimensão utópica no interior do próprio recalque, da própria ideologia, pois esses mecanismos também estão associados às esperanças e fantasias positivas da coletividade, que são expressas de forma independente das distorções ideológicas do cinema.

A abordagem de Jameson relaciona essas duas instâncias opostas, ideologia e utopia, como fundamentais para se compreender a complexidade da relação entre a produção artística na modernidade, em especial o cinema, e sua recepção pelo público. O autor ressalta também a relação entre, de um lado, cinema, interesses dominantes do capital, produção de ideologia no contexto cinematográfico, e, de outro, suas implicações sociais. Assim, Jameson percebia que a dimensão utópica da consciência é indissociável da dimensão ideológica, observando que há uma troca compensatória, uma gratificação, através de um vislumbre positivo de um sentimento de comunidade em troca da passividade.

Compreendendo desse modo essa junção, vê-se que a ideologia não é apenas coerção, mas também sedução, e, por isso ela não é algo mecânico, que surge apenas como um epifenômeno da infraestrutura.

Para Jameson, analogamente, a consciência de classe é ideológica e utópica, pois carrega em si a esperança, a alegria e o desejo de se viver em comunidade, ao mesmo tempo em que contém forte tendência à manipulação e à acomodação. Do mesmo modo poderia ser percebida a recepção no cinema, pois ela é uma expressão alegórica de uma solidariedade que se encontra no imaginário coletivo.

Adorno, antes de Jameson, concebia que a arte não é desprovida de ideologia e de verdade, como se fossem cão e gato. Por isso mesmo, reforça a ideologia do material estético da arte, pois ideologia e verdade aparecem indivisíveis, na totalidade administrada pela sociedade.

Por conseguinte, é possível perceber que a representação fílmica se encontra no interior da representação ideológica. No sentido social mais amplo, o cinema, como as outras instituições sociais, são veículos da ideologia dominante, mas, ao mesmo tempo, podem ser espaços da crítica à ideologia.

A respeito da cultura de massa e da indústria cultural, Jameson afirmava que esse binômio continua como referência principal de crítica por parte do cinema alternativo, no esforço de cineastas que não concordam com o modo industrial e a ideologia dessas produções comerciais, apesar do constante crescimento do entrecruzamento de aspectos dos dois tipos de cinema, tornando mais aguda a dificuldade em classificar um filme em uma das duas categorias. O que não impede que elas sejam abordadas, discutidas e redefinidas ao se investigar a realidade da arte contemporânea, em especial o cinema e suas relações com a sociedade. É nesse sentido que assim afirma Jameson:

Tal aproximação exige que se leia a alta cultura e a cultura de massa como fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, como formas gêmeas e inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo (Jameson, 1995, p. 25).

A aproximação se estabelece na própria tentativa de se classificar uma obra como pertencente a um dos lados da oposição entre alta cultura e cultura de massa, pois existem obras que possuem tanto as características de um produto comercial como aos traços que configuram uma produção “artística” da alta cultura. Um exemplo disso são os filmes de Charles Chaplin, que, apesar do tom denunciatório das mazelas, seja do capitalismo, seja do fascismo,

e do esmero estético que os caracteriza, eram veiculados nos mesmos canais de divulgação dos filmes comerciais.

Como elemento superestrutural, a indústria cultural é dependente das condições de seu tempo, da economia e da história, e aponta para elementos da realidade social contemporânea, tanto na técnica como no conteúdo. O conceito adorniano demonstra sua capacidade de suscitar novas discussões, tanto que o próprio Adorno o retoma vinte anos depois, em uma abordagem mais ampla do significado da indústria cultural.

Recebido para publicação em 10 de junho de 2019  
Aceito em 18 de outubro de 2019

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- BENJAMIM, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- HABERMAS, J. *Mudança estrutural na esfera pública*. Rio de Janeiro: Templo Brasileiro, 2003.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1999.
- JAMESON, F. *O inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1992.
- JAMESON, F. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. Ática, 1996.
- MARX, K.; ENGELS, F. *O manifesto do partido comunista*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- PIZZINI, J. *Cinemais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, jan./fev. 2003. p.10-13. n. 33.
- SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- XAVIER, I. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

## CULTURAL INDUSTRY AND IDEOLOGY

Humberto Alves Silva Junior

This article, based on content analysis, analyzes the discussions about the concept of cultural industry coined and analyzed by Theodor Adorno and Max Horkheimer and its unfolding in the book *Adorno's Aesthetic Theory*, especially cinema. The cultural industry or mass culture comprises the commercial character and industrial mode of production of cultural productions in capitalism, treated even as commodities and their consequences to the public, acting mainly as an instrument of ideological manipulation in the adornian view. However, in *Aesthetic Theory*, Adorno advances the discussion and admits that despite the presence of ideology, the cultural industry could also develop an alternative space to mass productions. Later Frederic Jameson, inspired by Adorno's work, draws a similar line in which he realizes that the products of the cultural industry would not only be ideological, and in addition to Adorno, he asserted that they could also be utopian, as mass culture attracts the public with collective and individual promises of a better future.

KEYWORDS: Ideology. Emancipation. Movie theater. Mass culture. Frankfurt School.

## INDUSTRIE CULTURELLE ET IDÉOLOGIE

Humberto Alves Silva Junior

De l'analyse de contenu, analyse les discussions sur le concept d'industrie culturelle inventé et analysé par Theodor Adorno et Max Horkheimer et son déploiement dans le livre *La théorie esthétique* d'Adorno, en particulier le cinéma. L'industrie culturelle ou culture de masse comprend le caractère commercial et le mode de production industriel des productions culturelles du capitalisme, même traitées comme des marchandises et leurs conséquences pour le public, agissant principalement comme un instrument de manipulation idéologique selon la vision adornienne. Cependant, dans la théorie de l'esthétique, Adorno fait avancer la discussion et admet que, malgré la présence d'une idéologie, l'industrie culturelle pourrait également développer un espace alternatif aux productions de masse. Plus tard, Frederic Jameson, inspiré par le travail d'Adorno, tire un trait similaire dans lequel il réalise que les produits de l'industrie culturelle ne seraient pas seulement idéologiques. En plus d'Adorno, il a affirmé qu'ils pourraient aussi être utopiques promesses collectives et individuelles d'un avenir meilleur.

MOTS-CLÉS: Idéologie. Émancipation. Cinéma. Culture de masse. École de Frankfurt.

**Humberto Alves Silva Junior** – Doutor em Ciências Sociais pela UFBA. Professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Rondônia. Integra o Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Arte (NUCLEART/UFBA) Grupo de Pesquisa em Sociologia da Arte (SOAR/UNIR), desenvolvendo pesquisas na área de Sociologia do Cinema.

