

# CONSIDERAÇÕES SOBRE A MERCANTILIZAÇÃO DA VIDA E A INDÚSTRIA CULTURAL<sup>1</sup>

## CONSIDERATIONS ABOUT THE COMMODIFICATION OF LIFE AND THE CULTURAL INDUSTRY

Larissa Costa MURAD\*

**Resumo:** O presente artigo traz uma leitura acerca da indústria cultural baseada no legado teórico de pensadores vinculados à Escola de Frankfurt, em particular Theodor Adorno. Considerando a homogeneização da cultura como parte do processo de mercantilização da vida, observamos algumas características da indústria cultural, bem como o contexto histórico no qual ocorre seu desenvolvimento e consolidação.

**Palavras-chave:** Indústria cultural – Adorno – Cultura.

**Abstract:** The present article brings forward the reading of Culture Industry based on the Frankfurt School theorists legacy, in particular Theodor Adorno. In order to consider the cultural homogenization as part of life commodification process, some Culture Industry features are observed, as well as its historical context, development and consolidation.

**Keywords:** Culture industry – Adorno – Culture.

### *Introdução*

O dito segundo o qual o mundo quer ser enganado se tornou mais verdadeiro que nunca. Não apenas os homens caem - como se costuma dizer - de vertigem, desde que isto lhes proporcione uma ainda que efêmera gratificação; querem frequentemente o engano que eles próprios intuem; tem os olhos tenazmente fechados e aprovam como em uma espécie de autodesprezo aquilo o que lhes sucede e do qual sabem porque é fabricado. Mesmo sem admiti-lo, tem o sentido de que a sua vida se tornaria absolutamente insuportável quando deixassem de agarrar-se a satisfações que não são satisfações.<sup>2</sup>

“Efêmera gratificação”. É a partir desta expressão de Theodor Adorno que podemos esboçar uma definição do esvaziado sentido da existência no mundo contemporâneo. Compreendendo o efêmero como algo apenas passageiro, momentâneo, e acrescentando tal adjetivo ao termo gratificação, é possível identificar uma das características das relações mediadas pela mercadoria e pelo valor: tudo, inclusive o ser

---

\* Mestre em Serviço Social – Doutoranda – Programa de Pós-Graduação em Serviço Social – Escola de Serviço Social – UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Campus Praia Vermelha, CEP: 22290-240, Praia Vermelha, Rio de Janeiro – Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: [larissamuradrj@hotmail.com](mailto:larissamuradrj@hotmail.com).

humano, seus desejos e sonhos, se tornam descartáveis, são facilmente substituídos ou simplesmente abandonados.

Essa cultura do descarte, porém só se torna possível quando todo o ser humano é submetido às relações mercantis, a partir das quais ele próprio se torna um objeto (me refiro aqui não somente às relações de trabalho, mas também à transformação do homem em objeto da indústria cultural, como veremos mais adiante) e tem seus sonhos limitados à aquisição de objetos que quase na velocidade da luz entram e saem de moda, simbolizando um determinado status que deve eternamente ser atualizado para se manter e reeditando constantemente valores caros à sociedade capitalista – como a competitividade e o consumo promovido a um fim em si mesmo. Ao suprir necessidades artificiais, criadas por ele mesmo, o sistema capitalista se perpetua por meio da consequente falsa unidade entre o particular e o todo.

O indivíduo imerso na cultura do consumo sente-se constantemente – e, paradoxalmente – saciado por alguns instantes, como se pudesse entrar em “comunhão” com determinado objeto e ter neste movimento seus desejos realizados; objeto este que logo se torna descartável e passível de substituição. Ou seja, o sistema superficialmente supre as necessidades de segmentos de indivíduos oferecendo a estes uma aparente variedade ligada a uma ilusória possibilidade de escolha, que assim como a liberdade, se limita a fumar o cigarro x ou a ter a moto y, conforme é constantemente propagandeado pela grande mídia. Logo, a satisfação das necessidades passa necessariamente pela mercadoria, mediação fundamental desta forma social, a qual conforma consequentemente, subjetividades.

A ausência de contradições na equação necessidades individuais / possibilidade de satisfação das mesmas em harmonia com o sistema, é tão infundada quanto simplória, se considerarmos que as “necessidades derivadas” (ADORNO, 2002, p.9), aquelas forjadas pelo próprio sistema como tentativa de solucionar problemas estruturais, são superficiais, visto que muitas vezes não possuem sentido nenhum nem para quem as entende enquanto necessidade. O próprio conceito de gosto assume uma forma exterior ao indivíduo, na medida em que o gostar de algo se iguala ao “status” que esse algo ou o conhecimento sobre ele pode conferir. Considerando a existência do indivíduo e da liberdade de escolha como fundamento do gosto, este conceito se torna problemático conforme a sociedade burguesa/mercantil produz a “morte do indivíduo” e oferece uma liberdade de escolha ilusória. A renúncia à individualidade é fruto da

produção massificada e a manipulação do gosto serve para ocultar essa tendência (ADORNO, 1996).

Ao vivenciar de maneira absoluta o individualismo que perpassa as relações mercantis, o indivíduo contemporâneo abdica – inconscientemente – da construção de uma individualidade rica em nome de sua adequação ao sistema que o nega<sup>3</sup>. No momento em que a maioria das resoluções de conflitos cotidianos, por menores que estes sejam, passa pelas “saídas individuais” mediadas pelo consumo, eternizam-se os problemas, deslocam-se suas causas, obscurecendo-os. Por exemplo: a solução para os problemas com a precariedade do transporte público passa pela aquisição de um carro; a solução para os problemas com a violência passa pela blindagem do carro e assim por diante. A mercantilização de todas as relações (por vezes apresentada como solução de crises e conflitos) as inverte e aprofunda a coisificação do próprio ser humano, logo, empobrece a existência humana, obscurecendo os dilemas contemporâneos, individualizando-os. É negada a possibilidade do indivíduo se constituir enquanto ser político, capaz de discutir e solucionar coletivamente os dilemas colocados por essa existência e é oferecida em troca a possibilidade de aparentemente resolve-los por meio da inserção de cada um no mercado.

É com relação à manutenção das relações mercantis, tanto através do estímulo ao consumo e da criação de novos nichos de mercado, quanto no que tange à formação de sujeitos assujeitados a essa lógica, que a indústria cultural cumpre papel fundamental, tendo sua força derivada de sua adequação às necessidades criadas por ela mesma. Nos processos de subjetivação contemporâneos, esse fenômeno típico do capitalismo tardio assume uma função central ao contribuir para forjar indivíduos que reprimem automaticamente necessidades quando estas possam fugir ao controle centralizado do sistema e aos propósitos de valorização do valor. Toda e qualquer necessidade que denuncie a falsa unidade entre o particular e o todo é suprimida pelos próprios indivíduos que, de alguma maneira, vem sendo preparados para aceitar situações de privação intensa enquanto esperam ansiosos por um prazer pleno, por uma recompensa ao sacrifício – que é sempre adiada.

Marcuse aponta para um mecanismo psíquico que conforma os indivíduos no processo de introjeção da repressão:

a repressão externa foi sempre apoiada pela repressão interna: o indivíduo escravizado introjeta seus senhores e suas ordens no próprio aparelho mental. A luta contra a liberdade reproduz-se na psique do

homem, como a auto-repressão do indivíduo reprimido, e a sua auto-repressão apóia, por seu turno, os senhores e suas instituições. É essa dinâmica mental que Freud desvenda como a dinâmica da civilização (MARCUSE, 1968, p.37).

É a partir desse mecanismo que se adia o que Freud designou como princípio de prazer: “a civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral de necessidades – é abandonado” (MARCUSE, 1968, p.33).

A princípio, a repressão de determinados impulsos seria condição básica para a sobrevivência humana, para a convivência em grupo. Porém, conforme o avanço da sociedade moderna, essa questão se transmuta em um paradoxo que pode apontar para os limites lógicos do capitalismo: a possibilidade de satisfação das necessidades humanas a nível universal se coloca com o desenvolvimento das forças produtivas, logo, não há mais necessidade de sofrermos com privações extremas; mas simultaneamente uma parcela cada vez maior da população se depara com a impossibilidade de satisfazer suas necessidades mais básicas e elementares dentro dos padrões de “civilização” burgueses, como comer e morar.

Além disso, acabamos por incorporar a repressão como regra perante uma existência imersa no princípio de realidade e a satisfação do princípio de prazer se torna um porvir (que nunca vem) ou se reduz a um prazer efêmero e fetichizado, logo, empobrecido de sentido. A permanência e absolutização do princípio de realidade na contemporaneidade indicam que mesmo com todo o desenvolvimento das forças produtivas grande parte da humanidade ainda tem que lutar cotidianamente pela simples sobrevivência. Está implícita neste entendimento a noção de uma forma de dominação impessoal a qual os homens se tornaram assujeitados.

Perante essa contradição, a indústria cultural assume também esse papel de reforçar constantemente a aceitação do princípio de realidade imposto pelas necessidades materiais que permanecem, ao expressar em seus produtos promessas que não se cumprem. Nesses, o desejo e os impulsos do ser humano são estimulados por meio de imagens – muitas vezes com alto teor de erotismo – para serem, logo em seguida, reprimidos a partir de sua falsa realização no âmbito da reprodução da rotina da qual o trabalhador tenta fugir em seu tempo livre:

Oferecer-lhes uma coisa e, ao mesmo tempo, priva-los dela é processo idêntico e simultâneo. Este é o efeito de todo o aparato erótico. Tudo gira em torno do coito, justamente porque esse não pode acontecer.

Admitir em um filme a relação ilegítima sem que os culpados incorram no justo castigo é ainda mais severamente vetado do que, por exemplo, o futuro genro do milionário ser um ativista no movimento operário. Em contraste com a era liberal, a cultura industrializada, assim como a fascista, pode parecer que desenha os conflitos do capitalismo: mas não pode parecer que renuncia à ameaça de castração. Esta constitui toda a sua essência. (ADORNO, 2002, p.37).

Assim, os produtos culturais industrializados expressam o princípio de prazer, mas ao mesmo tempo o negam ao afirmar a vida cotidiana e rotineira apresentada nas telas como única na qual é possível realiza-lo. A negação ocorre, pois a vida em função do trabalho para a produção de mais valor como fim último impõe privações crescentes, incluindo a repressão do prazer.

Portanto, conforme a mercantilização da vida se concretiza na sociedade dominada pelo fetiche da mercadoria, o princípio de prazer é colocado permanentemente em segundo plano. E o princípio de realidade – que seria uma forma do ser humano fazer uso da razão, analisar o real e se inserir no universo das trocas simbólicas – ao ser elevado a único princípio que norteia a vida cotidiana, ou seja, ao único possível de ser realizado, se torna fundamental na construção da “sociedade administrada”, da qual a indústria cultural é parte constitutiva e atua organizando os desejos e as necessidades dos indivíduos segundo as necessidades sistêmicas, modificadas em períodos de crise.

Não é nenhum fenômeno novo o fato do sistema capitalista sofrer com crises engendradas por suas próprias contradições, sendo essas inerentes a esse tipo de formação social. Porém nem todas as crises têm a mesma intensidade e os mesmos efeitos, ou seja, são qualitativamente diferentes. Alguns autores entendem os momentos de crise pelos quais passa o capital como constitutivos e também mantenedores da própria dinâmica deste modo de produção observando, porém o sentido histórico-estrutural da crise no pós-1970. Segundo Menegat (2003, p.215), “as crises constituem mesmo passagens ‘estratégicas’ do capitalismo para as suas continuidades em níveis cada vez mais tênues de civilização”. O que o autor aponta é que a produção de diversas modalidades de crise ao longo da história dessa civilização é consequência e ao mesmo tempo impulsionadora das contratendências utilizadas para manutenção do acúmulo de capital em escalas cada vez maiores. Logo, todo momento de crise requer uma “resposta”, visando à manutenção do todo social. Porém, o preço que pagamos por essa

continuidade é alto e se expressa nos “níveis cada vez mais tênues de civilização” pautados no avanço da barbárie, que se tornou a regra na sociedade burguesa.

A partir de meados da década de 40 do século XX, as crises assumem uma proporção desconcertante, trazendo em seu bojo consequências que mexem com a estrutura desse modo de produção. É nesse período que tem início a terceira revolução técnico-científica, que posteriormente se torna global na década de 70, quando a crise de 73 – do petróleo e dos mercados imobiliários e financeiros – revela a insuficiência do fordismo e do keynesianismo em conter as contradições inerentes ao capitalismo (HARVEY, 1992); o fordismo começa então a ser combinado a formas mais flexíveis de produção, como o toyotismo e o neo-fordismo.

Devido à crise do petróleo, os diversos segmentos da economia passam a investir em fontes alternativas de energia, por meio do desenvolvimento de novas tecnologias, o que impulsionou o espraiamento da terceira revolução técnico-científica para países de capitalismo periférico – essa é embasada na racionalidade técnica e legitimada pela concorrência. A automação é acentuada e o acúmulo de trabalho morto possibilita a utilização cada vez menor do trabalho vivo, ou seja, a revolução técnico-científica tem como uma de suas consequências mais graves para a massa da população a expulsão de grande quantidade de força de trabalho do processo produtivo devido à utilização cada vez maior de trabalho morto. O que se configura numa contradição, visto que o capital expulsa sua própria medida de valor do processo produtivo, se concentrando em atividades imediatamente mais lucrativas e assumindo como sua forma predominante a forma especulativa- fictícia. As contratendências aplicadas nesse cenário se tornam insuficientes em termos de valorização real do capital e manutenção dos níveis médios de acumulação.

É com o desemprego elevado a proporções nunca antes vivenciadas e com a precarização intensa do trabalho para aqueles que ainda o tem, que a insegurança geral aumenta, se elevando sobremaneira o desamparo existencial que pensadores como Walter Benjamin já haviam identificado no contexto da I Guerra Mundial, no qual o desamparo provocado pela impotência do homem perante as forças da natureza vai aos poucos cedendo lugar ao ocasionado pelo próprio desenvolvimento do sistema capitalista de produção – e pela utilização das forças produtivas como forças destrutivas (BENJAMIN, 1994). Colocam-se diversas contradições, como as possibilidades de fim do trabalho, de fim das privações humanas materiais, de elevação espiritual, etc., mas esses ganhos em termos de humanidade só seriam possíveis a partir da construção de

outra forma social; na permanência do capital como sujeito automático, todas essas potencialidades convivem com seus contrários: aumento da exploração dos que ainda tem trabalho, aumento das privações materiais para um número cada vez maior de pessoas, empobrecimento cultural, etc.. É devido à impossibilidade de se suprirem as necessidades humanas mais básicas nessa ordem social que se coloca um problema para a manutenção da mesma.

Nesse sentido, a indústria cultural é um fenômeno caro ao capitalismo tardio, visto que as próprias crises do capital podem dar margem a movimentos contrários ao atual estado de coisas, sejam intrínsecos – advindos da própria impossibilidade lógica de continuidade da acumulação – ou politicamente organizados, sendo os últimos os verdadeiramente perigosos para a manutenção da lógica do capital.

Tendo isso como pressuposto, podemos compreender melhor a indústria cultural e sua “funcionalidade econômico-social” enquanto mecanismo de controle e de imposição do princípio de realidade<sup>4</sup> a partir do seguinte questionamento: como controlar a resistência que surge conforme as necessidades materiais (e espirituais) tornam-se insuprimíveis para uma quantidade elevada de pessoas?

#### *Sobre a técnica como forma de dominação*

Uma das formas mais eficazes de exercer o controle seria a utilização da técnica na criação de sujeitos passivos, apáticos e despolitizados, tarefa que tem na indústria cultural seu representante mais complexo e ao mesmo tempo mais completo, visto que esta possibilita o controle dos corpos a partir do domínio da alma e da mercantilização da cultura, além da apropriação das diferentes formas de cultura de resistência. A criação de uma cultura massificada, que tenha alcance universal e atraia uma diversidade de gostos forjados por ela mesma, permite tanto o espraiamento de uma determinada ideologia quanto a legitimação da produção de mercadorias socialmente desnecessárias. A diluição do particular no universal se concretiza a partir dessa massificação da cultura, criando a – antes já indicada – falsa identidade do particular e do universal, a qual transmite uma impressão paradoxal de harmonia e impotência. Tudo isso é possibilitado pelo desenvolvimento da técnica e das possibilidades de reprodução técnica das obras de arte, sendo a indústria cultural não por acaso produto de uma época específica.

Segundo Adorno (2002), a racionalidade técnica se tornou uma racionalidade da dominação exatamente devido à sua dupla-função na economia contemporânea, que passa por possibilitar tanto a criação e reprodução a partir da tecnologia, de novos produtos em vista do lucro, quanto o controle psíquico dos indivíduos. O autor citado aponta ainda para a tendência da técnica à uniformidade, expressa na homogeneidade dos produtos da indústria cultural, diferentes apenas na aparência, visto que embasados na mesma lógica mercantil e no mecanismo sistêmico da repetição. Essas diferenças, mesmo que aparentes são instituídas a partir de níveis de desigualdades socioeconômicos reais, permitindo inclusive classificar e padronizar os indivíduos, hierarquizando o consumo por meio dessa classificação-padronização.

Nesse contexto onde a técnica prevalece enquanto forma de produção em série e “o mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural” (ADORNO, 2002, p.15), a arte e a cultura retratam o real como único mundo possível e desejável, ou seja, não se distinguem do sistema social que impede sua sublimação<sup>5</sup>.

Nas telas – de cinema ou de televisão – os produtos da indústria cultural reproduzem o real de maneira que o espectador entenda-o como prolongamento do que ele acabou de assistir, onde as situações são individualizadas e os dilemas magicamente solucionados no final, sem que os sujeitos tenham que se posicionar politicamente de maneira racional perante o mundo. Na indústria cinematográfica, especificamente, há a exploração das aspirações por novas condições sociais e a partir da contemplação de seus produtos basta esperar passivamente “o final” que tudo se resolve como um milagre ou como “obra do destino”.

Apresentando o real em sua forma reificada, se torna mais fácil encobrir as contradições vividas, simplificando-as e tornando mais difícil sua apreensão racional. O entendimento das contradições constitutivas da experiência requer um exercício do pensar que é dificultado a partir do aprofundamento da divisão sócio técnica do trabalho e do espraiamento para o tempo livre da lógica que permeia o tempo de trabalho, sendo a indústria cultural um mecanismo poderoso quanto à apropriação do tempo livre do trabalhador pela lógica dominante, pois “é diante de um aparelho que a maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade” (BENJAMIN, 1994, p.179) durante seu horário de trabalho e conforme o avanço da reprodutibilidade técnica, em seus momentos de lazer, quando o alienar-se diante de aparelhos é realizado por meio do cinema e da televisão.



Ainda segundo Adorno (2002, p.16), esse tipo de mercadoria cultural produzido e consumido aos montes, causa a “atrofia da imaginação e da espontaneidade”, estimulando os sentidos, mas não de forma a educa-los e sim como maneira de condiciona-los e vetar o pensamento a partir da “barbárie estilizada” (ADORNO, 2002, p.19), que tem nos filmes de ação hollywoodianos um de seus exemplos mais evidentes. Nestes, o uso da técnica reproduz situações nas quais a velocidade dos acontecimentos (em sua ilustrativa fórmula “velozes e furiosos”), retratada através da passagem brusca das cenas, condiciona a percepção dos espectadores de modo a adapta-la às mudanças que a vivência na sociedade contemporânea impõe. Isso inviabiliza a análise cuidadosa dos acontecimentos e a livre associação por parte do público, atando os sentidos ao imediato, no qual breves momentos de atenção são seguidos por “choques” (BENJAMIN, 1994). E afinal, qual seria a finalidade de refletir sobre cinco explosões de carros por minuto? Nenhuma, a não ser que levemos em conta a hipótese segundo a qual a atração que esse tipo de produto – criado como parte da indústria cultural – exerce sobre as massas é um sintoma esclarecedor tanto do total condicionamento dos sentidos que perpassa a experiência humana contemporânea, quanto da transmutação da arte na atualidade.

Onde o trabalho beira o insuportável exatamente pela sua ausência de sentido para os indivíduos que o exercem e onde guerras, violência e privações perpassam rotineiramente a existência humana, a arte teria uma importância fundamental a princípio, como uma forma de elevar os seres humanos de seu cotidiano, uma maneira de retratar o real e suas contradições sem deixar de lado um “elemento utópico” que permite a visualização de outro mundo possível. A forma da obra de arte representa um conhecimento para além do que a sociedade foi ou é, mas traz também o que poderia ter sido, ou seja, há uma promessa na obra de arte, um “componente utópico” que permite ao homem se elevar. Porém, essa época que imprime características como as descritas acima nos indivíduos, dificulta constantemente a criação da arte e em se tratando da arte mercantilizada, a possibilidade de se elevar do cotidiano é nula, tendo esta o efeito contrário de “mergulhar” cada vez mais os indivíduos na realidade como ela está – eternizada na conhecida fórmula “a vida como ela é”.

A necessidade de fuga da realidade se resume a mera distração ao ser respondida com os produtos da indústria cultural que, além disso, reduzem tanto a arte quanto o divertimento a um falso denominador comum que consiste na repetição, segundo a qual o conteúdo é sempre o mesmo, o estilo é sempre o mesmo, mudando apenas a forma de

empregar a técnica e os diferentes “efeitos especiais” que se tornam parte constitutiva desta. Tais produtos são um tipo de “arte sem sonho produzida para o povo” (Adorno, 2002, p.14), logo, de arte não têm nada.

Segundo Benjamin (1994), é o sonho que, por vezes, compensa a tristeza e o desânimo ocasionados por essa existência esvaziada de sentido. Logo, podemos entendê-lo como algo que renova as esperanças em torno da possibilidade de uma existência melhor; no contexto da arte mercantilizada, produzida em série, essa possibilidade não está colocada, a não ser no sentido do reforço do consumismo e do individualismo competitivo.

Assim como a arte, o divertimento também se reduz se tornando mera distração e o tempo livre do trabalhador, no qual o divertimento teria lugar, passa então a se assemelhar cada vez mais com seu tempo de trabalho devido a esse divertimento descaracterizado e sem sonho que prepara para a vivência no real retratado enquanto imutável. Sendo assim, o tempo livre fetichizado inclui o tédio, que traduz o “sempre igual” reproduzido pela indústria cultural e existe “em função da vida sob a coação do trabalho e sob a rigorosa divisão do trabalho” (ADORNO, 2002, p.110).

Ainda sobre a preparação para a vida em um cotidiano transpassado pela barbárie, Menegat (2003) analisa outro produto típico da indústria cultural: os “*reality shows*”. Esses programas de televisão têm se proliferado internacionalmente e neles

são ensaiadas situações-limite – que cada vez mais se aproximam da experiência dos campos de extermínio –, e em que uma gigantesca audiência acompanha passo a passo os desdobramentos do “jogo”, sendo sadicamente convidada a participar interativamente na escolha da eliminação de um de seus participantes a cada nova etapa, têm sido uma fórmula bem sucedida desse tipo de treinamento para as massas, no seio das quais já se perdeu qualquer noção entre o limite do horror da ficção e aquele que anda de mãos dadas com a vida real pelas ruas da cidade. Assim, a indústria cultural aprofunda a sua função iniciada há muito tempo atrás. Se na sociedade administrada ela criava o invólucro da aparência necessária de civilização, agora ela “educa” os indivíduos para viverem abertamente na barbárie. (MENEGAT, 2003, p.221).

O que o autor indica é que a função da indústria cultural de forjar sujeitos passivos se desenvolveu conforme o aprofundamento e a mudança qualitativa da violência na sociedade capitalista; ou seja, quando a estrutura da forma social baseada no lucro como fim último passa a produzir somente destruição e barbárie, a arte e a cultura são descaracterizadas ao sofrerem um processo de mercantilização e

massificação a partir da incorporação da técnica como força produtiva, assumindo assim outra função condizente com as necessidades de manutenção da sociedade contemporânea. O uso da técnica, baseado nessa perspectiva utilitária, provoca o esvaziamento do sentido dessas manifestações tipicamente humanas e torna-as ferramentas importantes para educar e adequar as pessoas para viverem em conformismo com a ordem social. É também devido a essa naturalização da violência reproduzida pela indústria cultural que o divertimento se descaracteriza, passando a se reduzir a um prazer bestializado, o qual se realiza a partir da violência contra o outro.

Conforme a arte e os próprios artistas são submetidos às relações mercantis e à razão instrumental, esvaziam-se de seu conteúdo potencial e abdicam da promessa de felicidade que permitiria ao homem se elevar do cotidiano e projetar uma possível vida melhor em outro tipo de sociedade. Os produtos da indústria cultural oferecidos como arte facilmente reproduzida e acessível às massas até contém uma promessa, mas como já foi indicado, ao absolutizar o real reduzem essa promessa ao mesmo cotidiano do qual se tenta fugir através da diversão.

A distração se realiza ditada pelos produtos culturais de entretenimento, levando os consumidores a concordar com os critérios dos produtores. Desse modo, a felicidade é reduzida ao se tornar seu próprio estereótipo através do consumo, ou seja, devido à essência da felicidade no mundo contemporâneo estar atrelada a valores consumistas, sua aparência (retratada pela indústria cultural) expressa essa “redução nos termos”. A indústria cultural difunde a imutabilidade do real com um discurso vago – nem por isso mais fraco – no qual a vida cotidiana mercantilizada é o paraíso. Então, a diversão para as massas é organizada de maneira a controlar os impulsos humanos, se reduzindo a apologia dessa sociedade. Logo, a promessa contida nos produtos da indústria cultural não se realiza, contribuindo para o reforço do eterno adiamento do princípio de prazer e para o controle dos desejos de posse potencializados por ela mesma.

Nesse sentido, é na era em que impera a indústria cultural e as técnicas de reprodução como forma de domínio que a produção da arte (e tudo o que esta pode significar para o ser humano) se torna cada vez mais rara.

### *O desenvolvimento da Indústria Cultural como produto histórico*

A sociedade burguesa atingiu um patamar de degenerescência no qual a cultura e a arte são reduzidas a bens de consumo ao serem embasadas na lógica do lucro, do valor

de troca como princípio exclusivo. Ao terem seu valor de uso reduzido ao valor de troca, os produtos cunhados pela indústria cultural acabam por submeter os homens ao princípio utilitarista dominante nesta forma de racionalidade irracional. O desenvolvimento da indústria cultural aprofunda essa lógica social e a reforça, legitimando a permanência desse real humanamente ilegítimo, onde o ser humano é relegado a uma posição de subordinação perante a dinâmica do capital.

Porém, o domínio através do desenvolvimento da indústria cultural como fenômeno universal, só se tornou possível em uma determinada época histórica, na qual se concretizou a concentração e centralização do poder econômico através dos monopólios. Adorno (2002, p.10) indica que os monopólios culturais são “débeis e dependentes” comparados aos monopólios econômicos de setores poderosos da indústria. Os monopólios culturais têm como base econômica o capital acumulado nesses outros setores da indústria e a partir de sua consolidação, possibilitam a continuidade dos mesmos. O capital acumulado por estes precisa ser investido para ser valorizado, mas diferente da época do capitalismo concorrencial, os nichos de mercado vão se tornando crescentemente mais escassos ao serem apropriados pelas grandes corporações que resistem à concorrência (por meio também dos processos de fusão). Isso coloca limites à realização da potencialidade de lucro contida no montante de capital acumulado ao longo do desenvolvimento e consolidação do sistema capitalista.

Devido à grande quantidade de capital acumulado em determinado mercado monopolizado, configura-se a necessidade de investir em outros mercados para manter-se a taxa de lucro elevada. Porém, a imensa maioria dos mercados já se encontra sob o domínio de umas poucas empresas, ou seja, já se encontra também imersa na lógica monopolista. Ao ter, por esta razão, seu espaço de investimento limitado, o capitalista na era dos monopólios busca outras maneiras de valorizar o capital e o faz de diversas formas, seja investindo na destruição ou “colonizando” outros espaços ainda não hegemônicos pelas relações mercantis. Um exemplo ilustrativo dessa primeira forma de tentar valorizar o capital acumulado se dá através de um investimento que potencializa a capacidade destrutiva das forças produtivas – a guerra, ou melhor, o investimento na indústria bélica, através do qual se tenta resolver o problema da supercapitalização a partir da queima de capitais e da destruição em massa (destruição inclusive de força de trabalho, que junto com outros mecanismos próprios dessa dinâmica, possibilitou o quase pleno emprego em torno do qual girou o *Welfare State*). No entanto, não sendo este um mecanismo autossuficiente no que diz respeito à

resolução do problema da supercapitalização, engendram-se mais alternativas; e é nesse contexto que a indústria cultural se afirma enquanto lucrativo espaço de inversão de capital.

Partindo desses pressupostos, além de se configurar enquanto algo que pode realizar a “contenção das vítimas” e disciplinar as massas “desmoralizadas sob a pressão do sistema” (ADORNO, 2002, p.53), a indústria cultural se constitui em um importante nicho de mercado e posteriormente, um espaço fecundo para as atividades especulativas predominantes no capitalismo contemporâneo; esse mecanismo pode suprir algumas necessidades do capital no que tange à sua contínua valorização, sendo assim extremamente funcional à manutenção do sistema.

A era dos monopólios surge a partir da tentativa de aumentar os lucros através do controle dos mercados e pode ser dividida em duas fases. O período “clássico” vai de 1875 até a II Guerra Mundial e é neste em que a supercapitalização surge enquanto problema para a manutenção do aumento dos lucros. Não por acaso a II Guerra Mundial (1939 – 1945) é um marco delimitador dos tempos. É a partir dessa segunda fase do capital monopolista, entendida como capitalismo tardio, que se desenvolve e se consolida em nível mundial a indústria cultural.

Adorno, ao expor pela primeira vez o conceito de indústria cultural em 1947 no livro que escreve em parceria com Max Horkheimer, intitulado “Dialética do Esclarecimento”, realizava justamente a análise dessa sociedade pós-guerra, que já há algum tempo havia iniciado o processo de utilizar as capacidades sociais produtivas acumuladas enquanto forças destrutivas, as quais têm nas guerras uma de suas expressões máximas.

Exilado nos Estados Unidos desde 1938 devido à necessidade de fugir da Alemanha após a ascensão de Hitler, Adorno se encontrava então em um lugar “privilegiado” no que se refere à possibilidade de analisar o surgimento e o desenvolvimento da indústria cultural, já consolidada nos Estados Unidos, principalmente com o espraiamento do cinema hollywoodiano, que já traz a utilização da técnica como forma de domínio e de controle dos sentidos.

Cabe ressaltar que alguns setores da indústria cultural há muito já estavam consolidados, como o rádio, que foi caro à Alemanha na propagação do antissemitismo, antes e durante o domínio de Hitler. Naquele momento (década de 1930), a propaganda já era considerada fundamental à manutenção de determinado *status quo* e à disseminação do convencimento em massa, tendo no rádio um poderoso instrumento

devido ao alcance, ao poder ideológico-autoritário e de difusão que o mesmo possui. A propaganda, que no capitalismo concorrencial serviria para facilitar a “escolha” do consumidor poupando-lhe tempo, no capitalismo monopolista se funde à indústria cultural, garantindo o domínio do sistema por um reduzido número de empresários, visto que somente quem pode pagar às agências publicitárias pode ser parte do mercado de vendas (ADORNO, 2002). Ou seja, conforme o avanço da técnica e a mudança nas relações culturais a propaganda passa a cumprir no capitalismo tardio a função de controlar e organizar a economia a partir da constituição de subjetividade.

Diante disso, poderíamos ponderar que não há uma data que represente uma linha divisória no que diz respeito ao surgimento e desenvolvimento de um novo paradigma de produção e consumo de cultura. A partir do que Adorno (2002, p.7) explicita, não há um caos cultural como pode parecer, sendo a indústria cultural um sistema harmônico e bem organizado, no qual todos os setores aparecem como semelhantes e complementares. Então, é somente devido ao fato do desenvolvimento pleno de todos os setores que compõem a indústria cultural ter se dado no período pós-II Guerra Mundial (de forma não linear), que podemos considerar esta época um marco no que se refere ao desenvolvimento desse fenômeno.

Um fator importante ao desenvolvimento e afirmação da indústria cultural nesse período foi o *Welfare State*, que se constrói nos países de capitalismo central como uma tentativa de evitar possíveis crises semelhantes à de 1929 e também devido à pressão dos trabalhadores em face de suas condições. Possibilitada inclusive pela dinâmica da guerra, essa configuração que o Estado capitalista assumiu viabilizou, entre outras coisas, o aumento da capacidade de consumo dos trabalhadores, principalmente no que tange à aquisição de eletrodomésticos. Outro padrão cultural começa a se delinear nessa época tendo como característica central uma exacerbação do consumo e especificamente do consumo de novas tecnologias. Essa cultura dos consumidores se realiza enquanto prolongamento da produção, a partir da apropriação do tempo livre do trabalhador pela indústria cultural, em benefício da acumulação capitalista e se consolida aqui a máxima moderna do “cidadão-consumidor”.

Setores da indústria cultural como o rádio e a televisão encontram nesse momento – onde têm entrada garantida na grande maioria das casas – um solo fértil para sua propagação e para a disseminação de valores tipicamente modernos; é obscurecida a compreensão de que tais valores não têm concreticidade no mundo capitalista, através, por exemplo, da transmissão da liberdade em sua aparência reificada pelos meios de

comunicação de massa, estando nesses sempre mediada pelo consumo, como o é no capitalismo.

Cabe destacar que a partir de meados da década de 1970 o quadro produzido pela indústria cultural no pós-guerra se complexifica ainda mais, conforme as contradições internas do sistema se agravavam com a expulsão do trabalho vivo do processo produtivo. O regime de acumulação flexível se globalizava então como forma característica perante a nova condição. Segundo Harvey (1992, p.148), tal regime foi acompanhado no que tange ao consumo, “por uma atenção muito maior às modas fugazes e pela mobilização de todos os artifícios de indução de necessidades e de transformação cultural que isso implica”. O autor indica a substituição da estética estável do “modernismo fordista” pela “estética pós-moderna”, a qual é pautada pelo efêmero, pelo espetáculo e pela “mercadificação de formas culturais”.

Portanto, conforme o desenvolvimento do capitalismo – e a partir da própria dinâmica desse modo de produção – a indústria cultural também se desenvolve e se torna útil na manutenção desse estado de coisas, difundindo o real reificado a partir da representação da própria inversão das relações sociais concretas, típica da experiência contemporânea.

Cabe aqui uma breve digressão: com a consolidação da indústria cultural é elevada ao máximo a proposição de Marx, segundo a qual se forma uma espécie de círculo vicioso, onde “a produção não cria somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto” (MARX, 2000, p.33). Segundo Marx, a produção engendra o consumo de três maneiras diferentes e complementares:

1 – fornecendo-lhe o material; 2 – determinando o modo de consumo; 3 – gerando no consumidor a necessidade dos produtos, que, de início, foram postos por ela como objeto. Produz, pois, o objeto do consumo, o impulso do consumo. De igual modo, o consumo engendra a *disposição* do produtor, solicitando-lhe a finalidade da produção sob a forma de uma necessidade determinante (MARX, 2000, p.33, grifo do autor).

O que está colocado no caso específico do consumo da cultura mercantilizada é justamente esse ciclo no qual a produção determina o gosto do consumidor e o consumidor previamente padronizado e classificado de acordo com seu nível socioeconômico determina a produção de mercadorias supostamente “personalizadas”, feitas de acordo com este gosto forjado.

## *Considerações Finais*

O efeito global da indústria cultural é o de um antiiluminismo; nela o iluminismo (Aufklärung), como Horkheimer e eu tomamos o progressivo domínio técnico da natureza, torna-se engano das massas, meio para sujeitar as consciências. Impede a formação dos indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e se decidir conscientemente. Pois bem, estes seriam os pressupostos de uma sociedade democrática que somente indivíduos emancipados podem manter e desenvolver. Se se engana as massas, se pelo alto se as insulta como tal, a responsabilidade não cabe por último à indústria cultural; é a indústria cultural que despreza as massas e as impede da emancipação pela qual os indivíduos seriam maduros como permitem as forças produtivas da época<sup>6</sup>.

A indústria cultural sem dúvida se tornou uma instituição consolidada mundialmente no final do século XX, tendo elevado a outro patamar a máxima mercantil segundo a qual o homem é simplesmente um objeto, um meio para fins privados, uma coisa que tem validade enquanto produz e/ou consome.

Os produtos da indústria cultural passaram a ocupar espaço significativo na vida contemporânea, sendo importante espaço de inversão de capital e forjando subjetividades de acordo com as necessidades de manutenção dessa forma social sistêmica. Sendo assim, perante a constatação de que a cultura tem sido produzida globalmente conformada por uma perspectiva mercantil, ainda é possível produzir a cultura a partir de outra perspectiva, que a politize ao invés de mercantilizá-la e que crie o novo como possibilidade de saída da experiência reificada?

## **Referências Bibliográficas**

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 4ª ed.. SP: Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os pensadores*. SP: Nova Cultural, 1996.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed.. SP: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas, vol.1).

\_\_\_\_\_. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed.. SP: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas, vol.1).

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. SP: Loyola, 1992.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. RJ: Zahar, 1968.



MARX, Karl. "Para a crítica da economia política". In: *Os Pensadores*. SP: Nova Cultural, 2000.

MENEGAT, Marildo. *Depois do fim do mundo: a crise da modernidade e a barbárie*. RJ: FAPERJ/Relume Dumará, 2003.

## Notas

---

<sup>1</sup> Este artigo foi produzido a partir de considerações feitas no capítulo 3 da monografia intitulada "Centros Populares de Cultura: uma experiência na contramão da mercantilização da vida", defendida pela autora em 2008 na Escola de Serviço Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a orientação do professor Dr. Marildo Menegat. Ainda não publicada.

<sup>2</sup> ADORNO, T. Conferência radiofônica transcrita no ensaio "Résumé über Kulturindustrie", de 1963, posteriormente incluído no livro *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt. Suhrkamp, 1967. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado do original alemão e cotejada com a tradução italiana (*Parva Aesthetica*. Milano. Einaudi, 1979).

<sup>3</sup> A negação ocorre quanto à individualidade rica, ou seja, no que tange ao indivíduo enquanto potencialidade; e não quando tratamos do indivíduo enquanto consumidor, que além de não ser negado é supervalorizado.

<sup>4</sup> De acordo com Marcuse (1968), o princípio de realidade, mesmo triunfante, precisa ser constantemente restabelecido ao longo da existência humana.

<sup>5</sup> Adorno (1996) considerava a arte como uma forma de evadir ao cotidiano de luta brutal pela sobrevivência, apresentando-se necessariamente como antítese da sociedade ao expor pela promessa de felicidade as contradições como problemas a serem solucionados, não nas obras em si, mas no real, em sua concreticidade.

<sup>6</sup> ADORNO, T. Conferência radiofônica transcrita no ensaio "Résumé über Kulturindustrie", de 1963, posteriormente incluído no livro *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt. Suhrkamp, 1967. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado do original alemão e cotejada com a tradução italiana (*Parva Aesthetica*. Milano. Einaudi, 1979).

Artigo recebido em 30/09/2013. Aprovado em 03/12/2013.