

C-42  
P-34B

Wagner, Luiz Costa

95 C  
P. 31 e

Ficha catalográfica

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

129

Teoria da cultura de massa / Adorno... [et al.]; in-  
trodução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima.  
- 2ª ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Bibliografia

1. Cultura de massa I. Adorno, Theodor W. II. Li-  
ma, Luiz Costa

78-0203

CDD - 301.16  
301.21  
CDU - 301.153: 659.3

EDITORA PAZ E TERRA  
Conselho Editorial:  
Antonio Candido  
Celso Furtado  
Fernando Gasparian  
Fernando Henrique Cardoso

ADORNO, BARTHES, BENJAMIN, MARCUSE,  
KRISTEVA, MCLUHAN, PANOFSKY

# TEORIA DA CULTURA DE MASSA

Introdução, Comentários e Seleção de  
LUIZ COSTA LIMA

2ª edição

sp. p. 79

100 Ador



Paz e Terra

nome preciso: é o pensamento liberal, que antecede e corresponde à etapa do liberalismo econômico; 3) entra em degenerescência o ideal do iluminismo liberal, o que se mostra através do fenômeno da indústria cultural, típica deste século e, por sua vez, correspondente ao estabelecimento do capitalismo monopolista. Ora, como a *Dialética do Iluminismo* toma como palco de referência a terceira etapa aludida e sob o impacto de duas experiências traumatizantes para os autores — a experiência nazista, de que fogem, e a norte-americana, que vivem como professores refugiados até o advento da caça às bruxas patrocinada pelo senador Joseph Mc Carthy — a premissa foi aos poucos perdendo a nitidez de seu desenho e as fases de seu desdobramento mostrando-se mutuamente inclusivas. A contradição planta-se na própria premissa do Iluminismo: é na vontade de domínio (característica da primeira e mais abranhente) e, particularmente, no molde com que se forja o iluminismo liberal (segunda etapa) que os autores encontrarão os germes que irão se definir na terceira. O que equivale a dizer: esta só é degenerescência enquanto pelo termo se entender a revelação do que já vinha trazido a modo de embrião desde a abertura do projeto. Não são as modernas ideologias como o nacional-socialismo, dirão, que provocam a repressão do Iluminismo à mitologia, conforme desejariam os tranquilizantes. Esta não seria mais que escusa a obscurecer o fato principal: o iluminismo formulado prepara a paralisia do Iluminismo. Daí ser plausível dizer sobre Adorno o que ele próprio dissera sobre seu companheiro Walter Benjamin: "Motto de sua metafísica poderia ser a frase: existe imensa esperança, não porém para nós..." (*Prismen*). — Se esta é a anatomia superficial da tese que envolve a *Dialektik*, a correspondente ao capítulo traduzido é assim sintetizada: a) caracteriza-se a etapa de degenerescência iluminista pela capacidade de o sistema instituído retirar a virulência dos fatores que o negam e contestam, sem obrigatoriamente ter de recorrer à repressão física contra o adversário (ver no mesmo sentido texto n.º 9); b) definindo-se a arte como verdade negativa, em virtude da afirmação anterior conclui-se que o destino da arte na sociedade contemporânea é ser de igual absorvida, desossada e deixada sobreviver como objeto que se fez funcional mesmo porque deixou de ser incômodo. — A tese de Adorno torna-se mais palpável à medida que transformamos em afirmações simples seu sinuoso discurso. Depois de tê-lo feito, podemos argumentar quanto aos dois postulados: a) se o capitalismo monopolista tem de fato a capacidade de absorção (ver a propósito texto n.º 8), não consegue entretanto desfazer as contradições por ele mesmo geradas. Dizer que estas contradições são peremptoriamente asfixiadas é afirmação que, por não estar validada, pelo menos havemos de acrescentar, não é cientificamente formulada; b) definir a arte como verdade negativa é, contraditoriamente, manter estável a concepção estética do iluminismo — variante da "finalidade sem fim" de Kant — i.é., previamente armar-se de um quadro conceitual que levará à conclusão que se pretende estabelecer. Momento áureo do movimento do século XX, o texto de Horkheimer-Adorno o será pelo menos enquanto não aprendermos a frequentar a saída que, no esforço de buscá-la, terminaram por, em definitivo, bloquear.

LCL

## 5

### A INDÚSTRIA CULTURAL

#### O ILUMINISMO COMO MISTIFICAÇÃO DE MASSAS

Max Horkheimer e Theodor W. Adorno

A tese sociológica de que a perda de apoio na religião objetiva, a dissolução dos últimos resíduos pré-capitalistas, a ditenciação técnica e social e a extrema especialização, deram lugar a um caos cultural, é cotidianamente desmentida pelos fatos. A civilização atual a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço. As sedes decorativas das administrações e das amostras industriais são pouco diferentes nos países autoritários e nos outros. Os palácios colossais que surgem de todas as partes representam a pura racionalidade sem sentido dos grandes cartéis internacionais a que já tendia a livre iniciativa desenfreada, que tem, no entanto, os seus monumentos nos sombrios edifícios circundantes — de moradia ou de negócios — das cidades desoladas. Por sua vez, as casas mais velhas em torno ao centro de cimento armado têm o aspecto de *slums* (favelas), enquanto os novos bangalôs às margens das cidades cantam (como as frágeis construções das feiras internacionais) louvores ao progresso técnico, convidando a liquidá-las, após um rápido uso, como latas de conserva. Mas os projetos urbanísticos que deveriam perpetuar, em pequenas habitações higiênicas, o indivíduo como ser independente, o submetem ainda mais radicalmente à sua antítese, o poder total

do capital. Como os habitantes afluem aos centros em busca de trabalho e de diversão, como produtores e consumidores, as unidades de construção se cristalizam sem solução de continuidade em complexos bem organizados. A unidade visível de macrocosmo e de microcosmo mostra aos homens o esquema da sua civilização: [a falsa identidade do universal e do particular. Toda a civilização de massa em sistema de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, a armadura conceptual daquela, começa a delinear-se.] Os dirigentes não estão mais tão interessados em escondê-la; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente é reconhecida. Filme e rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia. Esta deverá legitimar os refugos que de propósito produzem. Filme e rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. Os interessados adoram explicar a indústria cultural em termos tecnológicos. A participação de milhões em tal indústria imporia métodos de reprodução que, por seu turno, fazem com que inevitavelmente, em inúmeros locais, necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos estandardizados. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção difusa exigiria, por força das coisas, organização e planificação da parte dos detentores. Os clichês seriam causados pelas necessidades dos consumidores; e só por isso seriam aceitos sem oposição. Na realidade, é, neste círculo de manipulações e necessidades derivadas, que a unidade do sistema se restringe sempre mais. Mas não se diz que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena. Automóveis, bombas e filmes mantêm o todo até que seu elemento nivelador repercute sobre a própria injustiça a que servia. Por hora a técnica da indústria cultural só chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguiu da lógica do sistema social. Mas isto não vai imputado a uma lei de desenvolvimento da técnica enquanto tal, mas à sua função na atual sociedade econômica. A necessidade, que talvez pudesse fugir ao controle central, já está reprimida pela necessidade da consciência individual. A passagem do telefone ao rádio dividiu de maneira justa as partes. Aquêle, liberal, deixava ainda ao

usuário a parte de sujeito. Este, democrático, torna todos os ouvintes iguais ao sujeitá-los, autoritariamente, aos idênticos programas das várias estações. Não se desenvolveu qualquer sistema de réplica e as transmissões privadas são mantidas na clandestinidade. Estas se limitam ao mundo excêntrico dos amadores, que, ainda por cima, são organizados do alto. Mas qualquer traço de espontaneidade do público no âmbito da rádio oficial, é guiado e absorvido, em uma seleção de tipo especial, por caçadores de talento, competições diante do microfone, manifestações domesticadas de todo o gênero. Os talentos pertencem à indústria muito antes que esta os apresente; ou não se adaptariam tão prontamente. A constituição do público, que teoricamente e de fato favorece o sistema da indústria cultural, faz parte do sistema e não o desculpa. Quando um ramo artístico procede segundo a receita de outro, sendo eles muito diferentes pelo conteúdo e pelos meios de expressão, quando o elo dramático da *soap-opera* (1) no rádio se transforma numa ilustração pedagógica do mundo através do qual se resolvem dificuldades técnicas, dominadas como *jam* nos pontos culminantes da vida do jazz, ou quando a "adaptação" experimental de uma frase de Beethoven se faz segundo o mesmo esquema da de um romance de Tolstói em um filme, o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se um pretexto inconsistente. Mais próxima à realidade é a explicação baseada no próprio peso, na força da inércia do aparato técnico e pessoal, que deve ser considerado, em cada detalhe como parte integrante do mecanismo econômico de seleção. Junta-se a isto o acordo, ou, ao menos, a determinação comum aos chefes executivos de não produzir ou admitir nada que não se assemelhe às suas tábuas da lei, ao seu conceito de consumidor, e, sobretudo, que se afaste de seu autorretrato.

Se a tendência social objetiva da época se encarna nas intenções subjetivas dos supremos dirigentes, são estes os que originalmente integram os setores mais potentes da indústria. Os monopólios culturais são, em confronto com eles, débeis e dependentes. Estes devem-se apressar em satisfazer os verdadeiros potentados, para que a sua esfera na sociedade de massa — cujo gênero particular de mercadoria tem já muito a ver com o liberalismo acolhedor e com os intelectuais judeus — não seja submetida a uma série de "limpezas". A dependência da mais potente sociedade radiofônica à indústria elétrica, ou

(1) Soap-opera: novela de rádio e, por extensão, de TV. (N. do T.)

a do cinema aos bancos define a esfera tóda, cujos setôres singulares, são ainda, por sua vez, co-interessados e interdependentes. Tudo está tão estreitamente ligado que a concentração do espírito alcança um volume tal que lhe permite transbordar os confins das várias firmas comerciais e dos vários setôres técnicos. A unidade despreconcebida da indústria cultural atesta a unidade — em formação — da política. Distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre estórias em revistas a preços diversificados, não são tão fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los. Para todos, alguma coisa é prevista a fim de que nenhum possa escapar; as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente. O fato de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série, serve somente à quantificação mais completa. Cada um deve-se portar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado a priori por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo. Reduzido a material estatístico, os consumidores são divididos, no mapa geográfico dos escritórios técnicos (que não se diferenciam praticamente mais dos de propaganda), em grupos de renda, em campos vermelhos, verdes e azuis.

A esquematização do procedimento aparece em os produtos mecânicamente diferenciados revelarem-se, afinal de contas, como sempre iguais. Que a diferença entre a série Chrysler e a da General Motors seja substancialmente ilusória disso sabem até as crianças "vidradas" por elas. As qualidades e as desvantagens discutidas pelos conhecedores servem tão só para manifestar uma aparência de concorrência e possibilidade de escolha. As coisas não caminham de modo diverso com as produções da Warner Brothers e da MGM. Porém mesmo entre os tipos mais caros e os caros da coleção de modelos de uma mesma firma, as diferenças cada vez mais se reduzem: nos automóveis, a variação no número de cilindros, no tamanho, na novidade dos *gadgets*; nos filmes, a diferença no número de astros, na fatura dos meios técnicos, mão-de-obra, costumes e decorações, no emprêgo de novas formas psicológicas. A medida unitária do valor consiste na dose de *conspicuous production*, de investimento ostensivo. A diferença de valor orçado pela indústria cultural não tem nada que ver com a diferença objetiva, com o significado dos produtos. Mesmo os meios técnicos tendem a uma crescente uniformidade recíproca. A televisão tende a uma síntese do rádio e do cinema, retardada en-

quanto os interessados ainda não tenham conseguido um acôrdo satisfatório, mas cujas possibilidades ilimitadas prometem intensificar a tal ponto o empobrecimento dos materiais estéticos que a identidade apenas ligeiramente mascarada de todos os produtos da indústria cultural já amanhã poderá triunfar abertamente. Seria irônicamente a realização do sonho wagneriano da "obra de arte total". O acôrdo entre palavra, música e imagem realiza-se mais perfeitamente que no *Tristão*, enquanto os elementos sensíveis são, na maioria dos casos, produzidos pelo mesmo processo técnico de trabalho e exprimem tanto a sua unidade quanto o seu verdadeiro conteúdo.

Este processo de trabalho integra todos os elementos da produção, desde a trama do romance que já tem em mira o filme até o mínimo efeito sonoro. É o triunfo do capital investido. Imprimir com letras de fogo a sua onipotência — a do seu próprio padrão — no âmago de todos os miseráveis em busca de emprêgo, é o significado de todo o filme, independentemente do enredo que a direção da produção de vez em quando escolhe.

O trabalhador, durante seu tempo livre, deve-se orientar pela unidade da produção. A tarefa que o esquematismo kantiano ainda assinalava aos sujeitos, a de, antecipadamente, referir a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é levada ao sujeito da indústria. Esta realiza o esquematismo como o primeiro serviço do cliente. Na alma agia, segundo Kant, um mecanismo secreto que já preparava os dados imediatos de modo que se adaptassem ao sistema da pura razão. Hoje, o enigma está revelado. Mesmo se a planificação do mecanismo por parte daqueles que manipulam os dados da indústria cultural seja imposta em virtude da própria força de uma sociedade, que, não obstante tóda racionalização, se mantém irracional, esta tendência fatal passando através das agências da indústria, transforma-se na intencionalidade astuta desta última. Para o consumidor, não há mais nada a classificar que o esquematismo da produção já não tenha antecipadamente classificado. A arte, sem sonho, para o povo realiza aquêl idealismo sonhador que parecia exagerado ao idealismo crítico. Tudo advém da consciência: em Malebranche e em Berkeley era a consciência de Deus; na arte de massa, a da direção terrena da produção. Não só os tipos de música de dança, de astros e *soap operas*, retornam ciclicamente como entidades invariáveis, quanto o conteúdo particular do espetáculo, aquilo que aparentemente muda é, por seu turno, inferido daqueles. Os por-

menores tornaram-se funcionais. A breve sucessão de intervalos que se mostrou eficaz em um motivo, o vexame temporário do herói, por êle esportivamente aceito, os saudáveis tapas que a bela recebe da robustez do astro, sua rudeza com a herdeira viciada são, como todos os pormenores e clichês, salpicados aqui e ali, sendo cada vez subordinados à finalidade: confirmar o esquema enquanto impõem a sua realidade. Logo se pode perceber como terminará um filme, quem será recompensado, punido ou esquecido; para não falar da música ligeira onde o ouvido acostumado consegue, desde os primeiros acordes, adivinhar a continuação, e sentir-se feliz quando ela ocorre. O número médio de palavras da *short-story* é aquêlo e não se pode mudar. Mesmo os *gags*, os efeitos e os compassos são calculados como a sua própria montagem. Ministrados por especialistas, sua escassa variedade é distribuída pelos escritórios. A indústria cultural se desenvolveu com a primazia dos efeitos, do *exploit* tangível, do particular técnico sobre a obra, que outrora trazia a idéia e que foi liquidada. O particular, ao emancipar-se, tornara-se rebelde, e se erigira, desde o romantismo até o expressionismo, como expressão autônoma, da revolta contra a organização. O simples efeito harmônico tinha cancelado na música, a consciência da totalidade formal; a cor particular na pintura, a composição do quadro; a penetração psicológica, a arquitetura do romance. A isto pôe fim a indústria cultural. Só reconhecendo os efeitos, ela despedaça a sua insubordinação e os sujeita à fórmula que tomou o posto da obra. Molda da mesma maneira o todo e as partes. O todo se opõe — impiedosamente — aos pormenores, à semelhança da carreira de um homem de sucesso, para o qual tudo deve servir de ilustração e experiência, enquanto a própria carreira não passa da soma daqueles acontecimentos idiotas. Assim a chamada idéia geral é um mapa cadastral, e cria uma ordem mas nenhuma conexão. Privados de oposições e conexões, o todo e os pormenores têm os mesmos traços. A sua harmonia, de início garantida, é a paródia da harmonia conquistada da obra-prima burguesa. Na Alemanha, nos filmes mais irrefletidos do período democrático, já estava presente a paz sepulcral da ditadura.

O mundo inteiro passou pelo crivo da indústria cultural. A velha experiência do espectador cinematográfico para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo acabado de ver — pois que êste quer precisamente reproduzir de modo exato o mundo perceptivo de todo dia — tornou-se o critério

da produção. Quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de suas técnicas, tanto mais fácil fazer crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema. Desde a brusca introdução da trilha sonora o processo de reprodução mecânica passou inteiramente ao serviço dêste desígnio. A vida, tendencialmente, não deve mais poder se distinguir do filme. Enquanto êste, superando de fato o teatro ilusionista, não deixa à fantasia e ao pensamento dos espectadores qualquer dimensão na qual possam — sempre no âmbito da obra cinematográfica, mas desvinculados de seus dados puros — se mover e se ampliar por conta própria sem que percam o fio e, ao mesmo tempo, exercita as próprias vítimas em identificá-lo com a realidade. A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas faculdades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada se exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, por outro lado é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se êle não quiser perder os fatos que, rapidamente, se desenrolam à sua frente. É uma tensão tão automática que nos casos individuais não há sequer necessidade de ser atualizado para que afaste a imaginação. Aquêlo que se mostra de tal forma absorvido pelo universo do filme, gestos, imagens, palavras — a ponto de não ser capaz de lhe acrescentar aquilo que lhe tornaria um filme — não estará, necessariamente por isso, no ato da representação, ocupado com os efeitos particulares da fita. Os outros filmes e produtos culturais que necessariamente deve conhecer, tornam-lhe tão familiares as provas de atenção requeridas que estas se automatizam. A violência da sociedade industrial opera nos homens de uma vez por tôdas. Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas cada um dêstes é um modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão tanto no trabalho, quanto no lazer que lhe é semelhante. De cada filme sonoro, de cada transmissão radiofônica, pode-se deduzir aquilo que não se poderia atribuir como efeito de cada um em particular, mas só de todos em conjunto na sociedade. Infalivelmente, cada manifestação particular da indústria cultural reproduz os homens como aquilo que foi já produzido por

tôda a indústria cultural. E, no sentido de impedir que a simples reprodução do espírito não conduza à sua ampliação, vigiam todos os seus agentes, desde o produtor até as associações femininas. Os lamentos dos historiadores de arte e dos advogados da cultura sôbre a extinção de energia estilística no Ocidente são acanhadamente infundados. [A tradução que a tudo estereotipa — inclusive o que ainda não foi pensado — no esquema da reprodutibilidade mecânica, supera em rigor e validade qualquer estilo verdadeiro, conceito com o qual os amigos da cultura idealizam — como orgânico — o passado pré-capitalista.]

Nenhum Palestrina saberia tirar a dissonância improvisada e irresoluta com o purismo com que um *arrangeur* de música de jazz elimina qualquer cadência que não se enquadra perfeitamente em seu jargão. Quando adapta Mozart não se limita a modificá-lo onde é muito sério ou muito difícil, mas também onde harmonizava a melodia de modo diverso — e talvez mais simples do que se usa hoje. Nenhum construtor de igrejas da Idade Média teria analisado os temas dos vitrais e das esculturas com a mesma desconfiança com que a hierarquia dos estúdios cinematográficos examina um tema de Balzac ou de Victor Hugo antes de obter o *imprimatur* que lhe permita divulgação. Nenhum capítulo eclesiástico teria indicado às carrancas diabólicas e às penas dos condenados o seu devido lugar na ordem do sumo amor com o mesmo escrúpulo com que a direção da produção o fixa para a tortura do herói ou para a mini-saia da atriz principal, no lenga-lenga do filme de sucesso. O catálogo explícito e implícito, esotérico e exotérico do proibido e do tolerado não se limita a circunscrever um setor livre, mas o domina e controla de cima a baixo. Até os mínimos detalhes são modelados segundo a sua receita. [A indústria cultural, através de suas proibições, fixa positivamente, — como a sua antítese, a arte de vanguarda — uma linguagem sua, com uma sintaxe e um léxico próprios.] A necessidade permanente de efeitos novos, que, todavia, permanecem ligados ao velho esquema, só faz acrescentar, como regra supletiva, a autoridade do que já foi transmitido, ao qual cada efeito particular desejaria esquivar-se. Tudo o que surge é submetido a um estigma tão profundo que, por fim, nada aparece que já não traga antecipadamente as marcas do jargão sabido, e, à primeira vista, não se demonstre aprovado e reconhecido. Mas os *mata-dores* — produtores ou reprodutores — são os que usam êste jargão com tanta facilidade, liberdade e alegria, como se

fôsse a língua que, há tempo, foi reduzida ao silêncio. É o ideal da naturalidade no ramo e que se afirma tanto mais imperiosamente quanto mais a técnica aperfeiçoada reduz a tensão entre a imagem e a vida cotidiana. Percebe-se o paradoxo da *routine*, disfarçada em natureza, em tôdas as manifestações da indústria cultural, e em muitas ela se deixa apalpar. Um jazzista que deve executar um trecho de música séria, o mais simples minuetto de Beethoven, começa involuntariamente a sincopá-lo, e só com um sorriso de superioridade consente em entrar com o compasso certo. Esta *natura*, complicada pelas pressões sempre presentes e exageradas do *medium* específico, constitui o nôvo estilo, isto é, "um sistema de incultura ao qual se poderia conceder certa unidade estilística, enquanto ainda tem sentido falar em barbárie estilizada" (2).

A força universalmente vinculante desta estilização já supera a força das proibições e das prescrições officiosas; hoje com mais facilidade se perdoa a um motivo não se ater aos trinta e dois compassos ou ao âmbito da nona, do que conter uma particularidade melódica ou harmônica estranha ao idioma, mesmo que seja o mais secreto idioma. Tôdas as violações do exercício da profissão cometidas por Orson Welles lhe são perdoadas porque — incorreções calculadas — só fazem confirmar e reforçar a validez do sistema. A obrigação do idioma tènicamente condicionado que atôres e diretores devem produzir como natureza, para que a nação dêle se aproprie, refere-se a matizes tão sutis a ponto de quase alcançar o refinamento dos meios de uma obra de vanguarda. A rara capacidade de sujeitar-se minuciosamente às exigências do idioma da simplicidade em todos os setôres da indústria cultural, torna-se o critério da habilidade e competência. Tudo o que êstes dizem e o modo como o dizem, deve poder ser controlado pela linguagem cotidiana, como sucede no positivismo lógico. Os produtores são os *experts*. O idioma exige uma força produtiva excepcional, e é inteiramente consumido. Satânico, êste superou a diferença — cara à teoria conservadora da cultura — entre estilo genuíno e artificial. Por artificial poderia ser definido um estilo que se impõe do exterior sôbre os impulsos relutantes da figura. Mas, na indústria cultural, a matéria, até os seus últimos elementos, tem origem no mesmo aparato que produz o jargão no qual se perfaz. As brigas, entre os "especialistas ar-

(2) F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen (Considerações inatuais) in Werke, Grossoktavausgabe, Leipzig 1917, I, p. 187.*

tísticos", o *sponsor* e o *ensor* a propósito de uma mentira demasiado incrível, não revelam menos uma tensão entre valores estéticos do que uma divergência de interesses. O renome do especialista, no qual um último resto de autonomia objetiva às vezes encontra refúgio, conflita com a política comercial da Igreja ou do truste que produz a mercadoria cultural. Mas em sua essência a coisa já está reificada como viável antes mesmo que se dê aquele conflito de hierarquias. Antes que Zanuck a adquirisse, santa Bernadete brilhava no campo visual do seu poeta como uma propaganda para todos os consórcios interessados. Eis o que resta dos impulsos autônomos da obra.

E eis por que o estilo da indústria cultural, que não tem mais de se afirmar sobre a resistência do material, é, ao mesmo tempo, a negação do estilo. A conciliação do universal e do particular, regra e instância específica do objeto, só através de cuja atuação o estilo adquire peso e substância, é sem valor porque já não se cumpre qualquer tensão entre os dois pólos: extremos que se tocam, são eles traspassados por uma identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa. Esta caricatura do estilo, contudo, diz alguma coisa sobre o estilo autêntico do passado. O conceito de estilo autêntico se desmascara, na indústria cultural, como o equivalente estético da dominação. A idéia do estilo como coerência puramente estética é uma imaginação retrospectiva dos românticos. Na unidade do estilo, não só do medievo cristão como também do Renascimento, manifesta-se a estrutura cada vez diferente do poder social em que o universal restava enclausurado, e não a obscura experiência dos dominados. Os grandes artistas nunca foram os que encarnaram o estilo no modo mais puro e perfeito, mas sim aqueles que acolheram na própria obra o estilo como rigor, a caminho da expressão caótica do sofrimento, o estilo como verdade negativa. No estilo das obras a expressão adquiria a força sem a qual a existência resta inaudível. Mesmo as obras que passam por clássicas, como a música de Mozart, contêm tendências objetivas que estão em contraste com o seu estilo.

Os grandes artistas, até Schönberg e Picasso, conservavam a desconfiança para com o estilo e — em tudo o que é decisivo — detiveram-se menos no estilo do que na lógica do objeto. Aquilo que os expressionistas e dadaístas afirmavam polêmica-mente, a falsidade do estilo como tal, hoje triunfa no jargão canoro do *crooner*, na graça esmerada da estrela do cinema, por fim na magistral tomada fotográfica do barracão miserável

do trabalhador rural. Em toda obra de arte, seu estilo é uma promessa. Enquanto o conteúdo, através do estilo, entra nas formas dominantes da universalidade, na linguagem musical, pictórica, verbal, deve reconciliar-se com a idéia da universalidade autêntica. Esta promessa da obra de arte de fundar a verdade através a inserção da figura nas formas socialmente transmitidas é ao mesmo tempo necessária e hipócrita. Ela coloca como absolutas as formas reais do existente, pretendendo antecipar seu cumprimento através dos derivados estéticos. Neste sentido, a pretensão da arte é, de fato, sempre ideologia. Por outro lado, é só no confronto com a tradição depositada no estilo que a arte pode encontrar uma expressão para o sofrimento. O momento, pelo qual a obra de arte transcende a realidade é, com efeito, inseparável do estilo, mas não consiste na harmonia realizada, na problemática unidade de forma e conteúdo, interno e externo, indivíduo e sociedade, mas sim nos traços em que aflora a discrepância na falência necessária da apaixonada tensão para com a identidade. Em vez de se expor a esta falência, na qual o estilo da grande obra de arte sempre se negou, a obra medíocre sempre se manteve à semelhança de outras pelo alibi da identidade. A indústria cultural por fim absolutiza a imitação. Reduzida a puro estilo, trai o seu segredo: a obediência à hierarquia social. A barbárie estética realiza hoje a ameaça que pesa sobre as criações espirituais desde o dia em que foram colecionadas e neutralizadas como cultura. Falar de cultura foi sempre contra a cultura. O denominador "cultura" já contém, virtualmente, a tomada de posse, o enquadramento, a classificação que a cultura assume no reino da administração. Só a "administração" industrializada, radical e conseqüente, é plenamente adequada a este conceito de cultura. Subordinando do mesmo modo todos os ramos da produção espiritual com o único fito de arrolhar os sentidos dos homens — desde a saída da fábrica à noite até sua chegada, na manhã seguinte, diante do relógio de ponto — com os sinetes dos processos de trabalho, que eles próprios devem alimentar durante o dia, ela, sarcásticamente, realiza o conceito de cultura orgânica, que os filósofos da personalidade opunham à massificação.

Assim a indústria cultural, o estilo mais inflexível de todos, revela-se como a própria meta daquele liberalismo de que se censurava a falta de estilo. Não só as suas categorias e os seus conteúdos irrompem da esfera liberal, do naturalismo domesticado como o da opereta e da revista; os modernos trustes cul-

turais são o lugar econômico onde continua, provisoriamente, a sobreviver, com os tipos correspondentes de empresários, uma parte da esfera tradicional da circulação, em vias de aniquilamento no resto da sociedade. Aqui, alguém ainda pode fazer fortuna, desde que não olhe muito reto diante de si, mas consinta em pactuar. Aquêles que reside pode sobreviver apenas se inserindo. Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, já faz parte desta, assim como a reforma agrária dentro do capitalismo. A revolta que rende homenagem à realidade torna-se a marca de fábrica de quem tem uma nova idéia para levar à indústria. A esfera pública da sociedade atual não deixa passar qualquer acusação perceptível em cujo tom os auditivamente ser-véis já não advirtam a autoridade em cujo seio o "révolté" eles se reconcilia. (Mais incomensurável torna-se o abismo entre o côro e o primeiro plano, e, com tanta maior certeza, aqui é pôsto aquêles que saiba atestar a própria superioridade com uma originalidade bem organizada. Assim, mesmo na indústria cultural, sobrevive a tendência do liberalismo em deixar aberto o caminho para os capazes.)

Abrir caminho para êstes virtuosos é a função que permanece ainda hoje, do mercado, o qual, noutras esferas, já se mostra amplamente regulado: trata-se de uma liberdade que, já em seus bons tempos, era tanto na arte, (quanto em geral para os tolos), apenas a de morrer de fome. Não é por acaso que o sistema da indústria cultural surgiu nos países industriais mais liberais, assim como ter sido aí que triunfaram todos os seus meios característicos: o cinema, o rádio, o jazz e as revistas. É verdade que o seu desenvolvimento progressivo fluía necessariamente das leis gerais do capital. Gaumont e Pathé, Ullstein e Hugenberg tinham seguido com êxito a tendência internacional; o resto foi feito pela dependência econômica européia nos EE. UU, depois da primeira guerra mundial e pela inflação. [Acreditar que a barbárie da indústria cultural seja uma consequência da "cultura lag", do atraso da consciência americana quanto ao estado alcançado pela técnica é pura ilusão.]

Retardada com respeito à tendência ao monopólio cultural era a Europa pré-facista. Em virtude mesmo, porém, dêste atraso, o espírito ainda era devedor de um resto de autonomia, assim como os últimos expoentes da sua existência, conquanto oprimida e difícil. Na Alemanha, a insuficiência do contróle democrático sobre a vida civil tinha tido efeitos paradoxais. Muito permanecia subtraído ao mecanismo do mercado, desencadeado

nos países ocidentais. O sistema educativo alemão, inclusive a universidade, os teatros com função de guia no plano artístico, as grandes orquestras e os museus estavam sob proteção. Os poderes políticos, Estado e comunas, que tinham recebido estas instituições como herança do absolutismo, haviam lhes deixado parte daquela independência das relações de força explícitas no mercado, a qual lhes fora concedida, apesar de tudo, até fins do século XIX, pelos príncipes e senhores feudais. Isto reforçou a posição da arte tardo-burguesa contra o veredicto da demanda e da oferta e favoreceu a sua resistência muito além da proteção efetivamente concedida. Mesmo no mercado, a homenagem à qualidade, ainda não traduzível em valor corrente, se transformara em força de compra. Por ela, dignos editores literários e musicais podiam-se ocupar de autores que não rendiam muito mais que a estima dos especialistas. Só a obrigação de inserir-se continuamente, sob as mais graves ameaças, como *expert* estético na vida industrial, sujeitou definitivamente o artista. Há algum tempo apunham em suas cartas, como Kant e Hume, a expressão "servo humílimo", no entanto, minavam as bases do trono e do altar. Hoje chamam pelo nome os chefes de governo, e são submetidos, em todo impulso artístico, ao juízo dos seus governantes quadrados. A análise feita por Tocqueville há cem anos foi plenamente confirmada. Sob o monopólio privado da cultura sucede de fato que "a tirania deixa livre o corpo e investe diretamente sobre a alma". Aí, o patrão não diz mais: ou pensas como eu, a tua vida, os teus bens, tudo te será deixado, mas, a partir dêste instante, és um intruso entre nós. (3) [Quem não se adapta é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado.] Excluído da indústria é fácil convencê-lo de sua insuficiência. Enquanto agora, na produção material, o mecanismo da demanda e da oferta está em vias de dissolução, na superestrutura, êle opera como contróle em proveito dos patrões. Os consumidores são os operários e os empregados, fazendeiros e pequenos burgueses. A totalidade das instituições existentes os aprisiona de corpo e alma a ponto que sem resistência sucumbem ante tudo o que lhes é oferecido. E assim como a moral dos senhores era levada mais a sério pelos dominados do que pelos próprios senhores, assim também as massas enganadas de hoje são mais submissas ao mito do sucesso do que os próprios

(3) A. de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, Paris 1864, II, p. 151.



afortunados. Estes têm o que querem e exigem obstinadamente a ideologia com que se lhes serve. O funesto apêgo do povo ao mal que lhe é feito chega mesmo a antecipar a sabedoria das instâncias superiores e supera o rigorismo dos *Hays-Office* (4) assim como, em grandes épocas animou e estimulou maiores poderes dirigidos contra eles: o terror dos tribunais. Sustêm Mickey Rooney contra a trágica Garbo e Pato Donald contra Betty Boop. A indústria adapta-se aos desejos por ela evocados. Aquilo que representa um passivo para a firma privada, que às vèzes não pode desfrutar por completo o contrato com a atriz em declínio, é um custo razoável para o sistema em seu todo. Ratificando astutamente o pedido de refugos, êle estabelece a harmonia total. [Senso crítico e competência são banidos como presunções de quem se crê superior aos outros, enquanto a cultura, democrática, reparte seus privilégios entre todos. De frente à trégua ideológica, o conformismo dos consumidores, assim como a imprudência da produção que êstes mantêm em vida, adquire uma boa consciência. Êle se satisfaz com a produção do sempre igual.]

O sempre igual ainda regula a relação com o passado. A novidade do estágio da cultura de massa em face ao do liberalismo tardio está na exclusão do nôvo. A máquina gira em tôrno do seu próprio eixo. Chegando ao ponto de determinar o consumo, afasta como risco inútil aquilo que ainda não foi experimentado. Os cineastas consideram com suspeita todo manuscrito atrás do qual não encontrem um tranqüilizante *best-seller*. Mesmo por isso sempre se fala de idéia, novidade e surpresa, de alguma coisa que, ao mesmo tempo seja arquinato e nunca tenha existido. Para isto servem o ritmo e o dinamismo. Nada deve permanecer como era, tudo deve continuamente fluir, estar em movimento. Pois só o triunfo universal do ritmo de produção e de reprodução mecânica garante que nada mude, que nada surja que não possa ser enquadrado. Acréscimos ao inventário cultural experimentado, são perigosos e arriscados. Os tipos formais cristalizados, como os *sketch*, os contos, os filmes de tese, as cançonetes são a média que se tornou normativa e ameaçadoramente *octroyée* (autorizada) do gôsto tardo-liberal. Os chefes das emprêsas culturais — que estabelecem acordos só semelhantes aos que um *manager* faz com o seu conhecido de negócio ou de *college* — já há algum tempo

(4) Órgão encarregado da censura cinematográfica. Sua força foi sensivelmente abrandada no fim da presidência de Johnson (1969).

sanaram e racionalizaram o espírito objetivo. É como se um poder onipresente houvesse examinado o material e estabelecido o catálogo oficial dos bens culturais que orna brevemente as séries disponíveis. As idéias estão inscritas no céu da cultura, em que numeradas, ou melhor dizendo, em numero fixo e imutável, Platão, já as trancafiara.

O *amusement*, ou seja, todos os elementos da indústria cultural, já existia muito antes do que esta. Agora são retornados pelo alto e postos ao nível dos tempos. A indústria cultural pode-se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição — tantas vèzes grosseira — da arte para a esfera do consumo, de haver liberado o *amusement* da sua ingenuidade mais desagradável e de haver melhorado a confecção das mercadorias. Quanto mais total ela se tornou, quanto mais desapiedadamente obriga cada marginal à falência ou a entrar na corporação, tanto mais se fez astuciosa e respeitável. Eis sua glória: haver terminado por sintetizar Beethoven com o Cassino de Paris. Seu triunfo é duplo: aquilo que expele para fora de si como verdade, pode reproduzir a bel prazer em si como mentira. A arte "leve" como tal, a distração, não é uma forma mórbida e degenerada. Quem a acusa de traição quanto ao ideal de pura expressão, se ilude quanto à sociedade. A pureza da arte burguesa, hipostasiada à condição de reino da liberdade em oposição à praxis material, desde o início foi paga pela exclusão da classe inferior, à causa da qual — a verdadeira universalidade — a arte permanece fiel, mesmo em virtude da liberdade dos fins da falsa universalidade. A arte séria foi negada àqueles a quem a necessidade e a pressão da existência tornam a seriedade uma farsa e que, necessariamente, sentem-se felizes nas horas em que folgam da roda viva. A arte "leve" acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela representa a má consciência social da arte séria. O que esta em verdade devia perder, em virtude de suas condições sociais, confere à arte leve uma aparência de legitimidade. A verdade se encontra na própria cisão: que pelo menos exprime a negatividade da cultura a que as duas esferas, somando-se, dão lugar. Hoje mais do que nunca, a antítese deixa-se conciliar, acolhendo a arte leve na séria e vice-versa. É justamente isto que a indústria cultural procura fazer. A excentricidade do circo, do *panopticum* e do bordel face à sociedade causa a esta tanto cansaço quanto Schönberg e Karl Kraus. Assim o jazzista Benny Goodman faz-se acompanhar pelo quarteto de Budapeste, tocando com um ritmo mais pedante que um clari-

netista de filarmônica, enquanto os membros do quarteto tocam do mesmo modo macio e vertical e com a mesma doçura de Guy Lombardo. Característica não é a crassa incultura, a rudeza ou a estupidez. Ao se aperfeiçoar e ao extinguir o dilettantismo, a indústria cultural liquidou com os produtos mais grosseiros, embora continuamente, cometa *gaffes* oriundas da sua própria resiliabilidade. Mas a novidade consiste em que os elementos inconciliáveis da cultura, arte e divertimento, sejam reduzidos a um falso denominador comum, a totalidade da indústria cultural. Esta consiste na repetição. Que as suas inovações típicas consistam sempre e tão só em melhorar os processos de reprodução de massa, não é de fato extrínseco ao sistema. Em virtude do interesse de inumeráveis consumidores, tudo é levado para a técnica, e não para os conteúdos rigidamente repetidos, intimamente esvaziados e já meio abandonados. O poder social adorado pelos espectadores exprime-se de modo mais válido na onipresença do estereótipo realizado e impôsto pela técnica do que pelas ideologias velhas e antiquadas, às quais os efêmeros conteúdos devem-se ajustar.

Não obstante, a indústria cultural permanece a indústria do divertimento. O seu poder sobre os consumidores é mediatizado pelo *amusement* que, afinal, é eliminado não por um mero *diktat*, mas sim pela hostilidade, inerente ao próprio princípio do divertimento diante de tudo que poderia ser mais do que divertimento. Sendo que a encarnação de todas as tendências da indústria cultural na carne e no sangue do público se faz através do processo social inteiro, a sobrevivência do mercado, neste setor, opera no sentido de intensificar aquelas tendências. A interrogação ainda não é substituída pela pura obediência. Tanto isto é verdade que a grande reorganização do cinema às vésperas da primeira grande guerra, premissa material da sua expansão, foi, de fato, um adequar-se consciente às necessidades do público controladas pelas cifras de bilheteria, coisas que, no tempo dos pioneiros do cinema, nem sequer se pensava levar em conta. Assim parece até hoje aos magnatas do cinema, que se baseiam no mesmo princípio, e nos sucessos mais ou menos fenomenais, e não no princípio contrário, o da verdade. Sua ideologia são os negócios. A verdade é que a força da indústria cultural reside em seu acôrdo com as necessidades criadas e não no simples contraste quanto a estas, seja mesmo o contraste formado pela onipotência face à impotência.

○ *amusement* é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ele é procurado pelos que querem subtrair-se aos

processos de trabalho mecanizado, para que estejam de nôvo em condições de afrontá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização adquiriu tanto poder sobre o homem em seu tempo de lazer e sobre sua felicidade, determinado integralmente pela fabricação dos produtos de divertimento, que ele apenas pode captar as cópias e as reproduções do próprio processo de trabalho. O pretenso conteúdo é só uma pálida fachada; aquilo que se imprime é a sucessão automática de operações reguladas. Do processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode fugir adequando-se a ele mesmo no ócio. Disto sofre incuravelmente todo *amusement*. O prazer congela-se no enfado, pois que, para permanecer prazer, não deve exigir esforço algum, daí que deva caminhar estreitamente no âmbito das associações habituais. O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve qualquer reação: não pelo seu contexto objetivo — que desaparece tão logo se dirige à faculdade pensante — mas através de sinais. Toda conexão lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada. Os desenvolvimentos devem irromper em qualquer parte possível da situação precedente, e não da idéia do todo. Não há enredo que resista ao zelo dos colaboradores em retirar de cada cena tudo aquilo que ela pode dar. Em suma, até o esquema pode parecer perigoso, na medida que tenha constituído seja mesmo um pobre contexto significativo, pois só é aceita a ausência de significado. Com freqüência, chega a ser refutada a própria continuação dos personagens e da narrativa prevista pelo esquema primitivo. Em seu lugar, como passo imediatamente posterior é adotada a idéia aparentemente mais eficaz, que os roteiristas encontram para cada situação. Uma surpresa estúpida imaginada irrompe no acontecimento cinematográfico. A tendência do produto de voltar, malignamente, ao puro absurdo, de que participavam com legitimidade a arte popular, a farsa e a comédia até Chaplin e os irmãos Marx, aparece de modo mais evidente nos gêneros menos elaborados. Enquanto os filmes de Greer Garson e Bette Davis desenvolvem a partir da unidade do caso psicossocial algo pretensamente coerente, aquela tendência se impôs plenamente no texto do *novelty song*, nos filmes de mistério e nos desenhos animados. A própria idéia é, como os objetos do cômico e do horrível, dilacerada e feita em pedaços. Os *novelty songs* sempre viveram do desprezo pelo significado que — precursores e sucessores da psicanálise — confinam à esfera indistinta do simbolismo sexual. Nos filmes policiais e de aventura hoje não mais se concede ao

espectador assistir à progressiva descoberta. Deve contentar-se, mesmo nas produções sérias do gênero, com o *frisson* de situações quase sem nexos internos.

Os desenhos animados, outrora eram expoentes da fantasia contra o racionalismo. Faziam justiça aos animais e às coisas eletrizadas pela sua técnica, pois, embora os mutilando, lhe conferiam uma segunda vida. Agora não fazem mais que confirmar a vitória da razão tecnológica sobre a verdade. Há alguns anos atrás apresentavam ações coerentes que só se resolviam nos últimos instantes no ritmo desenfreado das seqüências finais. O seu desenvolvimento muito se assemelhava ao velho esquema da *slapstick comedy* (comédia pastelão). Mas agora as relações de tempo foram deslocadas. Desde a primeira seqüência do desenho animado é anunciado o motivo da ação, com base no qual, durante o seu curso, possa exercitar-se a destruição: no meio dos aplausos do público, o protagonista é atirado por todas as partes como um trapo. [Assim a quantidade de divertimento transpassa a qualidade pela ferocidade organizada. Os censores autodenominados da indústria cinematográfica, ligados a esta por uma afinidade eletiva, velam para que a duração do delito prolongado, seja um espetáculo divertido.] A hilaridade trunca o prazer que poderia resultar, em aparência, da visão do abraço, e transfere a satisfação para o dia do *program*. Se os desenhos animados têm outro efeito além de habituar os sentidos a um novo ritmo, é o de martelar em todos os cérebros a antiga verdade que o mau trato contínuo, o esfacelamento de toda resistência individual, é a condição da vida nesta sociedade. Pato Donald mostra nos desenhos animados como os infelizes na realidade são espancados para que os espectadores se habituem com o procedimento.

O prazer da violência contra o personagem transforma-se em violência contra o espectador, o divertimento converte-se em tensão. Ao olho cansado nada deve escapar do que os especialistas puseram como estimulante, não nos devemos espantar diante da finura da representação, havemos sempre de acompanhar e, por contra própria, mostrar aquela presteza que a cena expõe e recomenda. Assim sendo é pelo menos duvidoso que a indústria cultural preencha mesmo a tarefa de diversão de que abertamente se vangloria. Se a maior parte do rádio e do cinema emudecesse, com toda probabilidade os consumidores não sentiriam muito sua falta. [A passagem da rua para o cinema já não introduz ao sonho, e se as instituições, por um

certo período, não mais obrigassem a própria presença do espectador, o impulso para utilizá-lo não seria muito forte.] (5). Tal fechamento não se confundiria com um reacionário "assalto às máquinas". Desiludidos não ficariam tanto os fanáticos quanto os que, de resto, ali se perdem, isto é, os vencidos. Para a dona de casa a obscuridade do cinema, não obstante os filmes visarem a posteriormente integrá-la, representa um refúgio onde pode estar sentada por duas horas em paz, como outrora, quando ainda havia noites de festa, e ela a apreciar o mundo além das janelas. Os desocupados das metrópoles encontram amenidade no verão e calor no inverno nas salas de temperatura regulada. Por outro lado, mesmo ao nível do existente, o sistema inflado pela indústria dos divertimentos não torna, de fato, mais humana a vida para os homens. [A idéia de "exaurir" as possibilidades técnicas dadas, de utilizar plenamente as capacidades existentes para o consumo estético de massa, faz parte do sistema econômico que se recusa a utilizar suas capacidades quando se trata de eliminar a fome.]

A indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete. O assalto ao prazer que ação e apresentação emitem é indefinidamente prorrogado: a promessa a que na realidade o espetáculo se reduz, malignamente significa que não se chega ao *quid*, que o hóspede há de se contentar com a leitura do menu. Ao desejo suscitado por todos os nomes e imagens esplêndidos serve-se, em suma, apenas o elogio da opaca rotina da qual se queria escapar. Mesmo as obras de arte não consistiam em exibições sexuais. Mas representando a privação como algo negativo, evocavam, por assim dizer, a humilhação do instinto, e salvavam — mediatamente — aquilo que tinha sido negado. [Este o segredo da sublimação estética: representar a satisfação na sua própria negação. A indústria cultural não sublima, mas reprime e sufoca.] Expondo, continuamente, o objeto do desejo, o seio no *sweater* e o busto nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado, que, pelo hábito da privação, há muito tempo se tornou puramente masoquista. Não há situação erótica que não una à alusão e ao excitação a advertência precisa que não se deve e não se pode chegar a este ponto. O *Hays-Office* apenas confirma o ritual que a indústria cultural já por si mesma estabeleceu: o ritual de Tântalo.] As

(5) Note-se pela data de feitura deste ensaio que a televisão não estava então difundida (N. do T.)

obras de arte são mecânicas e sem pudor; a indústria cultural é pornográfica e pudica. Ela assim reduz o amor a fumaça. E desta forma muita coisa passa, inclusive a libertinagem como especialidade corrente em pequenas doses e com a etiqueta *daring* (ousado). A produção em série do sexo automaticamente realiza a sua repressão. O astro por quem se se deverá apaixonar é, a priori, na sua ubiqüidade, a cópia de si mesmo. Tôda voz de tenor soa exatamente como um disco de Caruso, e o rosto das garôtas do Texas naturalmente se assemelham aos modelos segundo os quais seriam classificadas em Hollywood. A reprodução mecânica do belo, que a exaltação reacionária da "cultura", com a sua idolatria sistemática da individualidade favorece tanto mais fatalmente, não deixa nenhum lugar para a idolatria inconsciente a que o belo estava ligado. O triunfo sobre o belo é realizado pelo *humor*, pelo prazer que se sente ante as privações bem sucedidas. Ri-se do fato que nada tem de risível. O riso, sereno ou terrível, assinala sempre um momento em que desaparece um temor. Anuncia a liberação, seja do perigo físico, seja das malhas da lógica. O rosto tranqüilizado é como o eco da vitória do poder. O rosto prisioneiro vence o medo enfileirando-se com as instâncias que teme. [É o eco do poder como força inelutável.] O *fun* é um banho retemperante. A indústria dos divertimentos continuamente o receita. Nela, o riso torna-se um instrumento de uma fraude sobre a felicidade. Os momentos de felicidade não o conhecem; só as operetas e, depois, os filmes, apresentam o sexo entre gargalhadas.

Mas em Baudelaire inexistente o *humor*, assim como em Hölderlin. Na falsa sociedade, o riso golpeou a felicidade como uma lebre e a arrasta na sua totalidade insignificante. Rir de alguma coisa é sempre escarnecer; a vida que, segundo Bergson, rompe a crosta endurecida, passa a ser, na realidade, a irrupção da barbárie, a afirmação de si que, na associação social, celebra a sua liberação de qualquer escrúpulo. A coletividade dos que riem é a paródia da humanidade. São mônadas, cada uma das quais entregue à volúpia de estar disposta a tudo, às expensas dos outros e com a maioria atrás de si. Nesta harmonia, elas fornecem a caricatura da solidariedade. O diabólico do falso riso consiste em que este consegue parodiar vitoriosamente até o melhor: a conciliação. Mas o prazer é severo: "res severa verum gaudium". A ideologia dos conventos — não é a ascese, mas é o ato sexual que implica a renúncia à beatitude acessível — é negativamente confirmada

pela seriedade do amante que, cheio de presentimento obscuro, dedica sua vida ao instante passageiro. A indústria cultural coloca a renúncia alegre em lugar da dor, que é presente tanto no orgasmo como na ascese. [Lei suprema é que nunca se chegue ao que se deseja e que, disso até se deve rir com satisfação. Em cada espetáculo da indústria cultural, a frustração permanente que a civilização impõe é, inequivocamente, outra vez imposta.] Oferecer-lhes uma coisa e, ao mesmo tempo, privá-los dela, é processo idêntico e simultâneo. Este é o efeito de todo aparato erótico. Tudo gira em torno do coito, justamente porque este não pode acontecer. Admitir em um filme a relação ilegítima sem que os culpados incorram no justo castigo é ainda mais severamente vedado 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 tôda a sua essência. Ela sobrevive ao alinhamento organizado dos costumes, nos choques dos homens divididos, nos alegres filmes por eles produzidos, sobrevive, por fim, na realidade. Hoje, decisivo não é mais o puritanismo, embora ele continue a se fazer valer através das associações femininas, mas a necessidade intrínseca ao sistema de não largar o consumidor, de não lhe dar a sensação que seja possível opor resistência. O princípio básico consiste em lhe apresentar tanto as necessidades, como tais, que podem ser satisfeitas pela indústria cultural, quanto em, por outro lado, antecipadamente, organizar estas necessidades de modo que o consumidor a elas se prenda, sempre e tão só como eterno consumidor, como objeto da indústria cultural. Esta não apenas lhe inculca que no engano se encontra a sua realização, como ainda lhe faz compreender que, de qualquer modo, deve-se contentar com o que é oferecido. A fuga da vida cotidiana, prometida por todos os ramos da indústria cultural, é como o rapto da filha na revista norte-americana de humorismo: o próprio pai se encarrega de deixar a escada sem luz. A indústria cultural fornece como paraíso a mesma vida cotidiana. *Escape* e *elopement* são determinados, a priori, como os meios de recondução ao ponto de partida. O divertimento promove a resignação que nele procura se esquecer.]

[O *amusement*, totalmente desenfreado, não seria apenas a antítese da arte, mas também o extremo que a toca.] O absurdo à maneira de Mark Twain, com o qual às vezes namora a

indústria cultural americana, poderia ser um corretivo da arte. Quanto mais esta leva a sério as contradições da realidade, tanto mais vai se assemelhar à seriedade da existência, seu oposto: quanto mais se esforça em se desenvolver puramente a partir de sua própria lei formal, tanto mais o esforço de compreensão que ela exige; e isto quando a sua finalidade era exatamente negar o peso do esforço. Em muitos filmes-revistas, mas sobretudo nas farsas e nos *funnies*, vislumbra-se em certos instantes a própria possibilidade desta negação; mas sua realização não lhe é lícito alcançar. A lógica do divertimento puro, o abandono irrefletido às associações variadas e ao absurdo feliz, é excluída do divertimento corrente: pois que é prejudicada pela introdução substitutiva de um significado coerente que a indústria cultural se obstina em estabelecer para suas produções, enquanto, por outro lado, observando a fundo trata aquele significado como um simples pretexto para que os astros se mostrem. Ocorrências biográficas e semelhantes alinham as peças do absurdo em uma estória idiota, onde já não soam os guizos do bufão, mas sim o molho de chaves da razão presente, que até nas imagens subordina o prazer aos fins do progresso. Cada beijo no filme revista deve contribuir para o êxito do pugilista ou do cantor de quem se exalta a carreira. A mistificação não está portanto no fato de a indústria cultural manipular as distrações, mas sim em que ela estraga o prazer, permanecendo voluntariamente ligada aos clichês ideológicos da cultura em vias de liquidação. Ética e bom gosto vetam como "ingênuo" o *amusement* descontrolado — a ingenuidade não é menos mal vista que o intelectualismo — e limita, por fim, as capacidades técnicas. A indústria cultural é corrompida não como Babel pelo pecado, mas sim como templo do prazer elevado. Em todos os seus níveis, de Hemingway a Emil Ludwig, da *Senhora Minniver* a *Lone Ranger*, de Toscanini a Guy Lombardo, a mentira é inerente a um espírito que a indústria cultural já recebe confeccionado pela arte e pela ciência. Ela retém uma imagem do melhor nos traços que a aproximam do circo, na bravura obstinadamente insensata de cavalariços acrobatas e palhaços, na "defesa e justificação da arte física em confronto com a arte espiritual" (6). Mas os últimos refúgio deste virtuosismo sem substância, que despersonaliza o humano contra o mecanismo social, são desapidadamente polidos por uma razão planificadora que a tudo cons-

(6) F. Wedekind, *Gesammelte Werke*, München 1921, IX, p. 426.

trange a declarar sua própria função e seu próprio significado. Ela ataca em dois planos: em baixo elimina o que não tem sentido, em cima, o significado das obras de arte.

A fusão atual da cultura e da diversão não se realiza apenas como depravação daquela, mas ainda como espiritualização forçada desta. É o que se vê já pelo fato de a diversão ser apresentada apenas como reprodução; cinefotografia ou audição de rádio. Na época da expansão liberal, o *amusement* alimentava-se da fé intacta no futuro: as coisas assim permaneceriam e ainda se tornariam melhores. Hoje a fé volta a se espiritualizar; torna-se tão sutil a ponto de perder de vista toda e qualquer meta e de reduzir-se ao fundo dourado que se projeta por detrás da realidade. Esta se compõe das inflexões de valor com que, no espetáculo, e em perfeito acôrdo com a própria vida, são outra vez investidos, o tipo bacana, o engenheiro, a moça dinâmica, a falta de escrúpulos disfarçada em força de caráter, os interesses esportivos e enfim os automóveis e os cigarros. Assim acontece mesmo quando o espetáculo não depende da publicidade das firmas imediatamente interessadas. É o próprio sistema que assim determina. Mesmo o *amusement* se alinha entre os ideais, toma o lugar dos bens superiores, pondo-se de frente para as massas às quais repete de forma ainda mais estereotipada as frases publicitárias pagas pelos particulares. A inferioridade, a forma subjetivamente limitada da verdade, sempre foi, mais do que se imagina, sujeita aos padrões externos. A indústria cultural a reduz à mentira patente. Escuta-se-lhe somente como retórica aceita a modo de acréscimo penosamente agradável, nos *best-sellers* religiosos, nos filmes psicológicos, e nos *women serials*. [Tal se dá para que ela possa dominar com maior segurança, na vida, os próprios impulsos humanos. Neste sentido o *amusement* realiza a purificação das paixões, a catarse que já Aristóteles atribuía à tragédia e Mortimer Adler (7) atribui, de fato, aos filmes. Assim como no estilo, a indústria cultural descobre a verdade mesmo na catarse.]

[Quanto mais sólidas se tornam as posições da indústria cultural, tanto mais brutalmente esta pode agir sobre as necessidades dos consumidores, produzi-las, guiá-las e discipliná-las, retirar-lhes até o divertimento. Aqui não se coloca limite algum

(7) Filósofo tomista popular, que defendeu o filme com argumentos tirados da filosofia escolástica (N. do T.).

ao progresso cultural. Mas esta tendência é imanente ao próprio princípio — burguês e iluminista — do *amusement*.] Se a necessidade de *amusement* foi, em larga escala produzida pela indústria, que fazia a publicidade da obra a partir de seu autor, e confundia a oleografia com a gulodice e vice-versa, o pudim em pó com a reprodução do pudim, pode-se então sempre constatar, no *amusement*, a manipulação comercial, o *sales talk*, a voz do camelô. Mas a afinidade originária de negócio e divertimento aparece no próprio significado dêste: a apologia da sociedade. Divertir-se significa estar de acôrdo. O *amusement* é possível apenas enquanto se isola e se afasta a totalidade do processo social, enquanto se renuncia absurdamente desde o início à pretensão inelutável de tôda obra, mesmo da mais insignificante: a de, em sua limitação, refletir o todo. [Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra.] Na sua base do divertimento planta-se a impotência. [É, de fato, fuga, mas não, como pretende, fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode haver deixado.] A libertação prometida pelo *amusement* é a do pensamento como negação.] A impudência da pergunta retórica: “Que é que a gente quer?” consiste em se dirigir às pessoas fingindo tratá-las como sujeitos pensantes, quando seu fito na verdade é o de desabitua-las ao contato com a subjetividade. Se algumas vêzes o público recalitra contra a indústria do divertimento trata-se apenas da passividade — que se tornou coerente — para que ela o educou. Isso não obstante o entretenimento se torna cada vez mais difícil. A estupidez progressiva deve manter o passo com o progresso da inteligência. Na época da estatística as massas são tão ingênuas que chegam a se identificar com o milionário no filme, e tão obtusas que não se permitem o mínimo desvio da lei dos grandes números. A ideologia se esconde atrás do cálculo das probabilidades. A fortuna não virá para todos, apenas para algum felizardo, ou antes aos que um poder superior designa, — poder que, com freqüência é a própria indústria dos divertimentos, descrita como na eterna procura de seus eleitos. Os personagens descobertos pelos caçadores de talento, e depois lançados pelo estúdio cinematográfico, são tipos ideais da nova classe média dependente. A *starlet* deve simbolizar a empregada, mas de modo que para ela, à diferença da verdadeira, o *manteau* parece feito sob medida. Ela assim não se limita a fixar, para a espectadora, a possibilidade de que mesmo ela, apareça no filme, porém, com nitidez ainda

maior a distância que a separa. Uma apenas terá a grande chance, somente um será famoso, e mesmo se todos, matematicamente, têm a mesma probabilidade, todavia, para cada um, esta é tão mínima, que êle fará melhor em esquecê-la de imediato e em se alegrar com a fortuna do outro, o qual muito bem poderia ter sido êle próprio e que, no entanto nunca o será. Ao mesmo tempo que a indústria cultural convida a uma identificação ingênua, logo e prontamente ela é desmentida. A ninguém mais é lícito esquecê-lo. Anteriormente, o espectador do filme via as próprias bodas nas bodas do outro. Agora os felizes no filme são exemplares pertencentes à mesma espécie de cada um que forma o público, mas nesta igualdade é colocada a insuperável separação dos elementos humanos. A perfeita semelhança é a absoluta diferença. O identidade da espécie proíbe a dos casos. A indústria cultural perfidamente realizou o homem como ser genérico. Cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir: coisa fungível, um exemplar. Êle mesmo como indivíduo é absolutamente substituível, o puro nada, e é isto que começa a experimentar quando, com o tempo, termina por perder a semelhança. Assim se modifica a íntima estrutura da religião do sucesso, a que, por outro lado, estritamente se prende. [Em lugar da via *per aspera ad astra*, que implica dificuldade e esforço, cada vez mais penetra a idéia de prêmio. O elemento de cegueira que envolve as decisões ordinárias acêrca da canção que se tornará célebre, ou acêrca da atriz adequada para o papel da heroína, é exaltado pela ideologia. Os filmes sublinham o caso. Exigindo a semelhança essencial dos seus personagens, com a exceção do mau, até à exclusão das fisionomias relutantes (como aquelas que, a exemplo de Greta Garbo, não têm o jeito de se deixar interperlar com um “hello sister”), o cinema através dêste procedimento, parece tornar a vida mais fácil aos espectadores. A êstes é assegurado não ser necessário diferenciar-se daquilo que são, e que poderão ter o mesmo sucesso, sem que dêles se pretenda aquilo de que se sabem incapazes.] Mas, ao mesmo tempo, faz-se com que compreendam que mesmo o esforço não serviria de nada, pois a própria fortuna burguesa não mais tem qualquer relação com o efeito calculável do seu trabalho.] E a massa engole o engodo. No fundo todos reconhecem no caso em que alguém faz fortuna como o outro lado da planificação. Mesmo porque as forças da sociedade já atingiram tal grau de racionalidade que todos poderiam fazer o papel do engenheiro ou do empresário, torna-se irracional e imotivado que a sociedade

invista na preparação ou na confiança necessária para o cumprimento destas funções. Acaso e planificação tornam-se idênticos, pois em face da igualdade dos homens, a sorte ou o azar de um único, até às posições mais elevadas, perdeu qualquer significado econômico. O próprio acaso chega a ser planificado: não porque atinge este ou aquele indivíduo, mas justamente porque se crê no seu governo. Isto funciona como alibi para os planificadores e suscita a aparência que a rede de transações e de medidas em que a vida foi transformada ainda deixa lugar a relações espontâneas e imediatas entre as pessoas. Este tipo de liberdade é simbolizado, nos vários ramos da indústria cultural, pela seleção arbitrária de heróis e ocorrências médias. Nas informações esmiuçadas trazidas pela revista sobre a carreira modesta mas esplêndida — organizada pela própria revista — da vencedora afortunada (por sinal uma datilógrafa que talvez venceu o concurso graças às relações com magnatas locais) espelha-se a impotência de todos. A tal ponto são meras coisas que aqueles que delas dispõem podem colocá-las por um instante no céu para de novo jogá-las na rua; e que vão para o diabo com seus direitos e o seu trabalho. A indústria se interessa pelos homens apenas como pelos próprios clientes e empregados, e reduziu, efetivamente, a humanidade no seu conjunto, como cada um dos seus elementos, a esta forma exaustiva. Segundo o ângulo que seja determinante, é sublinhado, na ideologia, o plano ou o fenômeno, a técnica ou a vida, a civilização ou a natureza. Como empregados são chamados à organização racional e pressionados a inserir-se com sadio bom senso. Como clientes se vêem a si mesmos como ilustração, na tela ou nos jornais, em episódios humanos e privados, da liberdade de escolha e na atração do que ainda não está enquadrado. Em qual dos casos permanecem objetos.

Quanto menos a indústria cultural tem a prometer, quanto menos está em grau de mostrar que a vida é cheia de sentido, e tanto mais pobre se torna, por força das coisas, a ideologia por ela difundida. Mesmo os ideais abstratos de harmonia e bondade da sociedade são, na época da publicidade universal, muito concretos. Mesmo os ideais abstratos apressam-se em serem identificados como publicidade. O discurso que apenas busca a verdade logo suscita a impaciência de que chegue com rapidez ao fim comercial que se supõe perseguir na ação prática. A palavra que não é meio aparece privada de sentido, a outra como ficção e mentira. Escutamos os juízos de valor como propaganda ou tagarelice inútil. Mas a ideologia assim

constrangida a manter-se no vago não se torna por isso mais transparente, nem tampouco mais débil. Mesmo sua generosidade, a recusa quase científica de empenhar-se sobre qualquer coisa de inverificável, funciona como instrumento de domínio. Pois ela se torna a decidida e sistemática proclamação do que é. A indústria cultural tem a tendência de se converter em um conjunto de protocolos, e, por esta mesma razão, de se tornar o irrefutável profeta do existente. Entre a alternativa representada pela falsa notícia individualizada e pela verdade manifesta, ela sai pela tangente, hábilmente repetindo este e aquele fenômeno, opondo sua capacidade ao conhecimento e erigindo a ideal o próprio fenômeno em sua continuidade onipresente. A ideologia cinde-se entre a fotografia da realidade bruta e a pura mentira do seu significado, que não é formulada explicitamente, mas sugerida e inculcada. Pela demonstração de sua divindade o real é sempre e apenas cnicamente repetido. Esta prova fotológica não é precisa, mas é esmagadora.

Quem, diante da potência da monotonia, ainda duvida é um imbecil. A indústria cultural, por outro lado, tem boas saídas para repelir as objeções feitas contra ela como as contra o mundo que ela duplica sem teses preconcebidas. A única escolha é colaborar ou se marginalizar: os provincianos que, contra o cinema e o rádio, recorrem à eterna beleza ou aos filodramáticos, já estão politicamente no pósto para o qual a cultura de massa ainda empurra os seus. Ela está suficientemente acondicionada para parodiar ou para desfrutar como ideologia, segundo o caso, mesmo os velhos sonhos de outrora, o culto do pai ou o sentimento incondicionado. A nova ideologia tem por objeto o mundo como tal. Ela usa o culto do fato, limitando-se a suspender a má realidade, mediante a representação mais exata possível, no reino dos fatos. Nesta transposição, a própria realidade se torna um sucedâneo do sentido e do direito. Belo é tudo o que a câmara reproduz. A perspectiva frustrada de poder ser a empregada a quem toca, por sorte, o cruzeiro transoceânico, corresponde a vista frustrada dos países exatamente fotografados pelos quais a viagem poderia levar. Não é a Itália que se oferece mas a prova visível de sua existência. O filme pode até mostrar Paris, onde a jovem americana pensa realizar seus sonhos na mais completa desolação, para, tanto mais inexoravelmente, empurrá-la nos braços do jovem astuto compatriota que poderia ter conhecido em seu país. Que tudo em geral funcione, que o sistema, mesmo na sua última fase, continue a reproduzir a vida dos que a formam, em vez de

eliminá-los, de súbito é-lhe creditado como mérito e significado. Continuar "ir levando" em geral se torna a justificação da cega permanência do sistema, ou melhor da sua imutabilidade. Sadio é o que se repete, o ciclo na natureza e na indústria. O eterno esgar dos mesmos *babies* das revistas de côres, o eterno funcionar da máquina do jazz. Não obstante os progressos da técnica de reprodução, das regras e das especialidades, não obstante a pressa agitada, o alimento que a indústria cultural oferece aos homens permanece como a pedra da estereotopia. Ela vive do ciclo, da maravilha justificada que as mães, apesar de tudo, continuem a parir, que as rodas continuem a girar. Isto serve para reforçar a imutabilidade das relações. As espigas ondulantes no fim do *Ditador* de Chaplin desmentem a arenga antifascista pela liberdade. Assemelham-se à loura esvoaçante que a UFA (8) fotografa na vida campestre, ao vento do estio. A natureza em virtude mesmo de o mecanismo social de domínio tomá-la como a antítese salutar da sociedade, é absorvida e enquadrada na sociedade sem cura. A segurança visível que as árvores são verdes, azul o céu e passageiras as nuvens, serve de criptograma das fábricas e dos postos de gasolina. Vice-versa, rodas e partes mecânicas devem brilhar alusivamente, degradadas à situação de expoente desta alma vegetal e etérea. Natureza e técnica são assim mobilizadas contra o bolor, contra a imagem falseada na lembrança da sociedade liberal, na qual, ao que parece, se vivia em tórno de aposentos mornos e felpudos, em vez de se praticar como hoje se faz, um sadio e assexuado naturalismo, ou em que nos arrastávamos em Mercedes Benz antidiluvianos em vez de, na velocidade de um raio, passar-se do ponto onde se estava a um outro, que é o mesmo. O triunfo do truste colossal sôbre a livre iniciativa é celebrado pela indústria cultural como a eternidade da livre iniciativa. Combate-se o inimigo já batido, o sujeito pensante. A ressurreição do antifilisteu Hans Sommenstösser na Alemanha e o prazer deixado pelo *Life with Father* (9) são da mesma marca.]

Uma coisa é certo: a ideologia vazia de conteúdo não brinca em serviço quando se trata da previdência social. "Ninguém terá frio ou fome, quem o fizer vai acabar num campo de con-

(8) Agência fotográfica.

(9) *Novela* de Clarence Day. Baseada em seu tipo de enredo familiar, leve e medocemente engraçado gerou, depois, uma série de filmes para a TV, a exemplo do *Papai sabe tudo* (N. do T.).

centração", esta regra proveniente da Alemanha hitlerista, poderia brilhar como dístico de todos os portais da indústria cultural. Ela pressupõe, com astuta ingenuidade, o estado que caracteriza a sociedade mais recente: que ela sabe dobrar muito bem os seus. A liberdade formal de cada um é garantida. Ninguém deve dar conta oficialmente do que pensa. Em troca, todos são encerrados, do começo ao fim, em um sistema de instituições e relações, que formam um instrumento hipersensível de controle social. Que não quiser soçobrar deve não se mostrar muito leve na balança do sistema. Doutro modo, perde terreno na vida e termina por afundar. Que em cada carreira, mas sobretudo nas profissões liberais, o conhecimento do ramo esteja geralmente ligado a uma atitude conformista, pode criar a ilusão que este seja o mero resultado de um conhecimento específico. Na realidade, faz parte da planificação irracional desta sociedade que ela, bem ou mal, apenas reproduza a vida de seus fiéis. A escala do teor de vida corresponde exatamente ao elo íntimo das castas e dos indivíduos com o sistema. No *manager* se pode confiar, mesmo o pequeno empregado, os *Dagwood* (10), disto está seguro, a exemplo do que acontece tanto nas páginas humorísticas quanto na realidade. Quem tem frio ou fome mesmo se alguma vez teve boas perspectivas é um marcado. É um *outsider* e esta (se prescindirmos, por vezes dos delitos capitais) é a culpa mais grave. Nos filmes, êle se torna, no melhor dos casos, o original, o objeto de uma sátira pèrfidamente indulgente; na maioria dos casos, porém, é o vilão. Logo a primeira cena assim o declara para que nem sequer temporariamente surja a suspeita de a sociedade voltar-se contra os homens de boa vontade. De fato, hoje, se realiza uma espécie de *welfare state* de espécie superior. Para defender as próprias posições, mantém-se viva uma economia em que, graças ao extremo desenvolvimento da técnica, as massas do próprio país já são, de início, supérfluas na produção. A posição individual se torna desta forma precária. No liberalismo, o pobre passava por preguiçoso, hoje êle é logo suspeito. Aquêle que não se provê, é mandado para os campos de concentração, ou em todo caso ao inferno do trabalho mais humilde e para as favelas. Mas a indústria cultural reflete a assistência positiva e negativa pelos administrados como solidariedade imediata dos homens no mundo dos capazes. Ninguém é

(10) Popular personagem de *comics*, que encarna o marido paspalhão, dominado por Blondie, sua mulher (N. do T.).



esquecido, por todos os lados estão os vizinhos, os assistentes sociais do tipo do Dr. Gillespie e filósofos a domicílio com o coração do lado direito, que, da miséria socialmente reproduzida, fazem, com a sua intervenção afável de homem para homem, casos particulares e curáveis na medida que a depravação pessoal do sujeito não se oponha. O cuidado com as boas relações entre os dependentes, aconselhada pela ciência administrativa, e já praticada por cada fábrica em vista do aumento da produção, reduz até mesmo o último impulso privado sob controle social, enquanto, em aparência, torna imediatas, ou volta a privatizar as relações entre os homens na produção. Esta espécie de socorro psíquico lança a sua sombra conciliante sobre as trilhas visíveis e sonoras da indústria cultural muito antes de se expandir totalitariamente da fábrica à sociedade inteira. Mas os grandes beneméritos e benfeitores da humanidade — cujos empreendimentos científicos o cinema deve apresentar diretamente como atos de piedade, para que lhes carregue um fictício interesse humano — desempenham o papel de condutores do povo, que acabam por decretar a abolição da piedade e previnem qualquer contágio seu, após liquidado até o último paralítico.

A insistência sobre a boa vontade é o modo pelo qual a sociedade confessa o mal que produz: todos sabem que, no sistema, não podem mais se ajudar sôzinhos, e isto a ideologia há de levar em conta. Em vez de se limitar a cobrir a dor com o véu de uma solidariedade improvisada, a indústria cultural põe toda sua honra comercial em encarar-la virilmente e em admiti-la mantendo com dificuldade a sua compostura. O *pathos* da compostura justifica o mundo que a torna necessária. Esta é a vida, assim dura, mas por isso assim também maravilhosa e sadia. [A mentira não recua diante do trágico assim como a sociedade total não abole, mas registra e planifica a dor de seus membros; assim também procede a cultura de massa com o trágico. Daí os tenazes empréstimos da arte. Ela busca a substância trágica, que o puro *amusement* de per si não pode fornecer, mas que lhe ocorre se quer manter-se de alguma forma fiel ao postulado de reproduzir exatamente o fenômeno. O trágico, convertido em momento calculado e aprovado do mundo, torna-se a bênção do mundo. Ele depende da acusação de não se levar muito a sério a verdade, quando, ao invés ela é praticada com cínico pesar. O trágico torna interessante o tédio da felicidade consagrada e torna o interessante acessível a todos. Oferece ao consumidor que viu cultu-

ralmente dias melhores o sucedâneo da profundidade há muito tempo liquidada, e, ao espectador comum, a escória cultural de que deve dispor por motivos de prestígio. A todos, concede a consolação que mesmo o forte e autêntico destino humano ainda é possível, e necessária a sua representação sem preconceitos. A realidade compacta e sem lacunas em cuja reprodução hoje se revolve a ideologia, aparece tanto mais grandiosa, nobre e possante, quanto mais vem mesclada do necessário sofrimento. Ela assume a face do destino. O trágico é reduzido à ameaça de aniquilamento de quem não colabora, enquanto o seu significado paradoxal antes consistia, na resistência sem esperança à ameaça mítica. O destino trágico transpira no justo castigo, transformação que sempre foi aspirada pela estética burguesa. A moral da cultura de massa é a mesma, "aprofundada", dos livros para rapazes de ontem. Assim, na reprodução de primeira qualidade, o mau é personificado pela mulher histórica que, mediante um estudo de exatidão pretensamente clínica, procura prejudicar a mais realista rival do bem da sua vida e termina encontrando uma morte bem diversa da teatral. Uma apresentação assim científica tem lugar apenas nos vértices de produção. Mais abaixo, os gastos são menores, e o trágico é domesticado sem se precisar de psicologia social. Assim como toda opereta vienense que se respeite devia ter, no segundo ato, o seu final trágico, deixando para o ato seguinte o esclarecimento dos malentendidos, assim também a indústria cultural concede ao trágico um lugar preciso na *routine*. Já a notória existência da receita basta para aplacar o temor de que a tragicidade não seja controlada. [A descrição da fórmula dramática por aquela dona de casa, "getting into trouble and out again", define toda a cultura de massa dos "women serial" como mais idiota que a obra mais insignificante.] Mesmo o pior êxito, que anteriormente estava investido de melhores intenções, reforça a ordem e falseia o trágico, seja que a amante ilegítima pague com a morte a sua breve felicidade, seja que o triste fim nas imagens faça resplandecer, tanto mais luminosa, a indestrutibilidade da vida real. O cinema trágico se torna definitivamente um instituto de aperfeiçoamento moral. As massas desmoralizadas pela vida sob a pressão do sistema e que se mostram civilizadas somente através dos comportamentos automáticos e forçados, das quais gotejam relutância e furor, devem ser disciplinadas pelo espetáculo da vida inexorável e pela contenção exemplar das vítimas. [A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários bem

como os costumes bárbaros. A cultura industrializada dá algo mais. Ela ensina e infunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada. O indivíduo deve utilizar o seu desgosto geral como impulso para abandonar-se ao poder coletivo do qual está cansado. As situações cronicamente desesperadas que afligem o espectador na vida cotidiana, tornam-se não se sabe como, na reprodução, a garantia de que se pode continuar a viver. Basta dar-se conta da própria inutilidade, subscrever a própria desconfiança, eis que já entramos no jôgo. A sociedade é uma sociedade de desesperados e, portanto, a presa dos líderes. Em alguns dos mais significativos romances alemães do período pré-facista, como *Berlin Alexanderplatz* e *Kleiner Mann, was nun?* (E agora, meu amigo?) (11), esta tendência se exprime com o mesmo vigor que na média dos filmes e na técnica do jazz. No fundo trata-se sempre da autoderrisão do "homenzinho". A possibilidade de se tornar sujeito econômico, empreendedor, proprietário, é definitivamente afastada. Até a última drogaria, a empresa independente, sob cuja direção e herança fundavam-se a família burguesa e a posição do seu chefe, caiu numa dependência para a qual não há salvação. Todos se tornam empregados, e na civilização dos empregados cessa a dignidade já duvidosa do pai. O comportamento do indivíduo singular quanto ao *racket* (12) — firma, profissão ou partido —, antes ou depois da admissão, como o do líder diante da massa, do amante diante da mulher cortejada, assumem traços tipicamente masoquistas. O comportamento a que cada um é constrangido para, em cada oportunidade, provar que pertence moralmente a esta sociedade, faz pensar nos rapazes que, no rito de admissão à tribo, se movem em círculo, com um sorriso idiota, sob as pancadas do sacerdote.

A vida do capitalismo tardio é um rito permanente de iniciação. Todos devem mostrar que se identificam sem a mínima resistência com os poderes aos quais estão submetidos. Isto se encontra na base da síncope do jazz que escarnece dos tropeços e, ao mesmo tempo, os eleva à condição de norma. A voz de eunuco do *crooner* da rádio, o galante cortejador da herdeira, que cai de *smoking* na piscina, são exemplos para os homens, que de per si devem-se dobrar pelo sistema. Todos

(11) Romance de Hans Fallada (1893-1947) (N. do T.)

(12) Adorno joga na frase com a ambigüidade assegurada pelo sentido da palavra em inglês: *racket* significa não só "qualquer ramo de negócios", como também "plano fraudulento, chantagem estabelecida para a exploração de comerciantes". (N. do T.)

podem ser como a sociedade onipotente, todos podem se tornar felizes, conquanto se entreguem sem reservas, e renunciem sua pretensão à felicidade. A sociedade reconhece sua própria força na debilidade deles e lhes cede uma parte. A passividade do indivíduo o qualifica como elemento seguro. Assim o trágico é liquidado. Antigamente, a substância do trágico estava na oposição do indivíduo à sociedade. Ele exaltava "o valor e a liberdade de ânimo diante de um inimigo potente, de uma adversidade superior, de um terrível problema". (13). Hoje, o trágico se dissolveu no nada da falsa identidade de sociedade e sujeito, cujo horror se vislumbra ainda na aparência fraudulenta do trágico. Mas o milagre da integração, o permanente ato de graça dos patrões em acolher quem cede e engole a própria relutância, tende ao fascismo. Tal "milagre" lampeja na humanidade com que Döblin permite ao seu Biberkopf (14) encontrar uma sistematização, assim como nos filmes de tom social. A capacidade de escorregar e de se arranjar, de sobreviver à própria ruína, pela qual, o trágico é superado, é própria da nova geração; seus membros estão em condições de desempenhar qualquer trabalho, porque o processo de trabalho não os sujeita a um ofício determinado. Isto recorda a triste docilidade do sobrevivente, para o qual a guerra nada importava, ou do trabalhador ocasional, que termina por entrar nas ligas e nas organizações paramilitares. (A liquidação do trágico confirma a liquidação do indivíduo.

Na indústria cultural o indivíduo é ilusório não só pela estandardização das técnicas de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade sem reservas com o universal permanece fora de contestação. Da improvisação regulada do jazz até à personalidade cinematográfica original, que deve ter um topete caído sobre os olhos para ser reconhecida como tal, domina a pseudo-individualidade. O individual se reduz à capacidade que tem o universal de assinalar o acidental com uma marca tão indelével a ponto de torná-lo de imediato identificável assim como esta. Mesmo o mutismo obstinado ou os modos eleitos pelo indivíduo que se expõe são produzidos em série, como as fechaduras Yale, que se distinguem entre si só por frações de milímetros. A particularidade do Eu é um pro-

(13) Nietzsche, *Götzendämmerung*. (O ocaso dos deuses) em *Werk VIII*, p. 136.

(14) Personagem principal — um operário que se torna criminoso de *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin (1878-1957), romancista em que Otto Maria Carpeaux descobre a influência de Joyce (v. *História da Literatura alemã*, Edições Cultrix, São Paulo. (N. do T.)

duto patenteado, que depende da situação social e que é apresentado como natural. Esta se reduz aos bigodes, ao sotaque francês, à voz profunda de mulher vivida, ao *Lubitsch touch* (15), que são quase como impressões digitais estampadas sobre documentos de identidade, entretanto iguais. Coisa em que, diante do poder universal, se transformam a vida e o rosto de todos os indivíduos, da estrela de cinema até ao último condenado. A pseudo-individualidade é a premissa do controle e da neutralização do trágico: só pelo fato de os indivíduos não serem efetivamente assim, mas simples encruzilhadas das tendências do universal, é possível recapturá-los integralmente na universalidade. A cultura de massa assim desvela o caráter fictício que a forma do indivíduo sempre teve na época burguesa e o seu erro está apenas em vangloriar-se desta turva harmonia do universal com o particular. O princípio da individualidade sempre foi contínuo. Antes de tudo, nunca se chegou a uma verdadeira individualização. A autoconservação dentro das classes mantém a todos na condições de meros seres genéricos. Todo caráter burguês alemão exprimia, não obstante seus desvios e mesmo nestes, uma só e mesma coisa: a dureza da sociedade competitiva. O indivíduo, sobre o qual a sociedade se regia, portava a sua mancha; ele, em sua liberdade aparente, era o produto do aparato econômico e social. O poder apelava para as relações de força dominantes ao solicitar a resposta dos que lhe eram sujeitos. Por outro lado, a sociedade burguesa, em seu curso, também desenvolveu o indivíduo. Contra a vontade dos seus controladores, a técnica educou o homem desde criança. Mas todo o processo de individualização neste sentido se cumpriu em prejuízo da individualidade, em cujo nome se dava, e desta só manteve a decisão de perseguir tão só e sempre a sua própria meta. O burguês, para quem a vida se divide em negócios e vida privada, a vida privada em representações e intimidade, a intimidade na repugnante comunidade do matrimônio e na amarga consolação de estar completamente só, separado de si e de todos, virtualmente, já é o nazista, ao mesmo tempo entusiasta e injuriante, ou o moderno habitante das metrópoles, que só pode conceber a amizade como *social contact*, como a aproximação social de indivíduos intimamente distantes. A indústria cultural pode fazer o que quer da individualidade só-

(15) Referência a Lubitsch (Ernst), diretor cinematográfico alemão (Berlim 1892 — Hollywood 1947), atraído em 1923 por Hollywood, autor de comédias e operetas (N. do T.)

mente porque nela, e sempre, se reproduziu a íntima fratura da sociedade.] Na face dos heróis do cinema e do homem-da-rua, confeccionada segundo os modelos das capas das grandes revistas, desaparece uma aparência em que ninguém mais crê, e a paixão por aqueles modelos vive da satisfação secreta de, finalmente, estarmos dispensados da fadiga da individualização, mesmo que seja pelo esforço — ainda mais trabalhoso — da imitação. Seria, entretanto, inútil esperar que a pessoa, em si contraditória e combalida, não possa durar gerações, que, nesta cisão psicológica, o sistema deva necessariamente se estilhaçar, que a enganosa substituição do individual pelo estereótipo deva tornar-se por si intolerável aos homens. Já o Hamlet de Shakespeare percebia a personalidade da como aparência. Nas fisionomias sinteticamente preparadas de hoje, já se mostra esquecido que, em algum tempo, tenha havido um conceito de vida humana. Há vários séculos a sociedade se preparou para Victor Mature e Mickey Rooney. Sua obra de dissolução é, ao mesmo tempo, uma conclusão.

A apoteose do tipo médio pertence ao culto do que tem bom preço. As estrelas mais bem pagas parecem imagens publicitárias de ignorados artigos-padrão. Não é por nada que são escolhidas com frequência entre as fileiras dos modelos comerciais. O gosto dominante tira o seu ideal da publicidade, da beleza de uso. Assim o dito socrático para o qual o belo é o útil, por fim, irônicamente se acha realizado. O cinema faz publicidade para o truste cultural no seu todo; no rádio, os produtos pelos quais existem os bens culturais são elogiados mesmo individualizadamente. Por cinquenta cents vê-se o filme que custou milhões, por dez se obtém o chiclete que traz dentro de si toda a riqueza do mundo e que a incrementa com a sua venda. As melhores orquestras do mundo, que não o são absolutamente, são fornecidas grátis a domicílio. Tudo isso é uma paródia do reino da carochinha, como a "comunidade popular" (16) o é da humana. Para todos, alguma coisa é preparada. A exclamação do provinciano que pela primeira vez se dirigia ao velho *Metropoltheater* de Berlim, "é incrível o que oferecem por tão pouco", já há algum tempo foi retomada pela indústria cultural e elevada à condição de substância da própria produção. Não só esta é sempre acompanhada do triunfo em virtude mesmo de ser possível, como a todos faz iguais, em grande

(16) Volksgemeinschaft: expressão dos teóricos nazistas do racismo (N. do T.)

escala, por efeito d'êste mesmo triunfo. O show significa mostrar a todos o que se tem e o que se pode. É ainda a velha feira, mas incuravelmente afetada de cultura. Assim como os visitantes das feiras atraídos pela voz dos persuasores, superavam com um corajoso sorriso a desilusão causada pelos barracões, pois que, no fundo, já de antes conheciam o que se lhes apresentava, assim também o frequentador do cinema se enfileira compreensivo do lado da instituição. Mas com a acessibilidade dos produtos "de luxo" em série e com seu complemento, a confusão universal, tem início uma transformação no caráter de mercadoria da própria arte. Este caráter nada tem de novo: só o fato de se reconhecer expressamente, e o de que a arte renegue a própria autonomia, enfileirando-se com orgulho entre os bens de consumo, tem o fascínio da novidade. [A arte como domínio separado foi possível, desde o início, apenas enquanto burguesa. Mesmo a sua liberdade, como negação da funcionalidade social que se impõe através do mercado, permanece essencialmente ligada ao pressuposto da economia mercantil. As puras obras de arte, que negam o caráter de mercadoria da sociedade já pelo fato de seguirem a sua própria lei, sempre foram, ao mesmo tempo, também mercadorias: e na medida em que, até o século XVIII, a proteção dos comitentes defendeu os artistas do mercado, êstes eram sujeitos, em troca, aos comitentes e a seus propósitos. A liberdade dos fins da grande obra de arte moderna vive do anonimato do mercado.] As exigências d'êste são tão complexamente mediatizadas que o artista permanece isento, seja apenas em uma certa medida, da pretensão determinada: pois sua autonomia, como simplesmente tolerada, foi acompanhada, durante tôda a história burguesa, por um momento de falsidade, que se desenvolveu por último na liquidação social da arte. Beethoven, mortalmente enfêrmo, que lança longe de si um romance de Walter Scott exclamando: "Este escreve por dinheiro!", e que, ao mesmo tempo, usufrui dos últimos quartetos — suprema recusa do mercado — revela-se homem de negócios quando nada esperto e obstinado e oferece o exemplo mais grandioso da unidade dos opostos (mercado e autonomia), na arte burguesa. [Vítimas da ideologia são aqueles que ocultam a contradição, em vez de acolhê-la, como Beethoven, na consciência da própria produção. Em música, êle refez a cólera pelo sôlido perdido e deduziu aquêle metafísico "Assim deve ser", que procura superar esteticamente — assumindo-a em si mesmo — a necessidade do mundo,

à necessidade de pagar mensalmente à governante. O princípio da estética idealista, a finalidade sem fim, é a inversão do esquema a que obedece — socialmente — a arte burguesa: inutilidade para os fins estabelecidos pelo mercado. Por fim, na demanda de divertimento e distensão, a finalidade devorou o reino da inutilidade.] Mas como a instância da utilizabilidade da arte se torna total, começa a se delinear uma variação na íntima estrutura econômica das mercadorias culturais. O útil que os homens se prometem, na sociedade de conflito, por meio da obra de arte, é exatamente, em larga medida, a existência do inútil: que, entretanto, é liquidado no ato de ser subjugado por inteiro ao princípio da utilidade. Adequando-se por completo à necessidade, a obra de arte priva por antecipação os homens daquilo que ela deveria procurar: liberá-los do princípio da utilidade. Aquilo que se poderia chamar o valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca, em lugar do prazer estético penetra a idéia de tomar parte e estar em dia, em lugar da compreensão, ganha-se prestígio. O consumidor torna-se o álibi da indústria de divertimento a cujas instituições êle não se pode subtrair. Precisa ter visto *Mrs Minniver*, como precisa ter em casa as revistas *Life* e *Time*. Tudo é percebido apenas sob o aspecto que pode servir a qualquer outra coisa, por mais vaga que possa ser a idéia desta outra. Tudo tem valor somente enquanto pode ser trocado, não enquanto é alguma coisa de per si. [O valor de uso da arte, o seu ser, é para os consumidores um fêtiche, a sua valoração social, que êles tomam pela escala objetiva das obras, torna-se o seu único valor de uso, a única qualidade de que usufruem. Assim o caráter de mercadoria da arte se dissolve mesmo no ato de se realizar integralmente. Ela é um tipo de mercadoria, preparado, inserido, assimilado à produção industrial, adquirível e fungível, mas o gênero de mercadoria arte, que vivia do fato de ser vendida, e de, entretanto, ser invendável, torna-se — hipôcritamente — o absolutamente invendável quando o lucro não é mais só a sua intenção, mas o seu princípio exclusivo.] A execução de Toscanini no rádio é, de certo modo, invendável. Escuta-se-lhe de graça, e a cada passagem da sinfonia se junta, por assim dizer, a sublime *réclame* resultante da sinfonia não ser interrompida pela propaganda — "This concert is brought to you as a public service". A fraude se cumpre indiretamente através do ganho de todos os produtores unidos de automóveis e de sabão que financiam as estações, e, naturalmente, através do aumento de negócios da indústria elétrica,

produtora dos aparelhos receptores. Em tôda parte, o rádio, fruto tardio e mais avançado da cultura de massa, traz conseqüências provisoriamente vedadas ao filme por seu pseudomercado. A estrutura técnica do sistema comercial radiofônico o imuniza dos desvios liberais, como os que os industriais do cinema ainda se podem permitir no seu campo. É uma empresa privada que, em antecipação quanto aos outros monopólios, já se mostra de toda soberana. Chesterfield é apenas o cigarro da nação, mas o rádio é o seu porta-voz. Incorporando completamente os produtos culturais na esfera das mercadorias, o rádio renuncia de logo a colocar como mercadorias os seus produtos culturais. (Ele não cobra do público na América taxa alguma e, assim, assume o aspecto enganador de autoridade desinteressada e imparcial, que parece feita sob medida para o fascismo.) Daí o rádio se torna a boca universal do Führer; e a sua voz, nos autofalantes das estradas, vai além no ulular das sirenes anunciadoras de pânico, do qual a propaganda moderna dificilmente pode-se distinguir. Mesmo os nazistas sabiam que o rádio dava forma à sua causa, como a imprensa dera à causa da Reforma. O carisma metafísico do líder inventado pela sociologia religiosa (17) se revelou, enfim, como a simples onipresença dos seus discursos no rádio, diabólica paródia da onipresença do espírito divino. O fato desmedido de o discurso penetrar em tôda parte, substitui o seu conteúdo, do mesmo modo como a oferta daquela, transmissão de Toscanini tomava o lugar do seu conteúdo, a própria sinfonia. Nenhum dos ouvintes está mais em condições de conceber o seu verdadeiro contexto, enquanto o discurso do Führer já por si é mentira. Pôr a palavra humana como absoluta, o falso mandamento, é a tendência imanente do rádio. A recomendação torna-se ordem. A apologia das mercadorias sempre iguais sob etiquetas diferentes, o elogio cientificamente fundado do laxativo na voz melosa do anunciante entre a *ouverture* da *Traviata* e a de *Rienzi* se tornou insustentável por sua própria grosseria. Por fim, o *diktat* da produção disfarçado pela aparência de uma possibilidade de escolha, a propaganda específica, pode ir além do aberto comando do chefe. Em uma sociedade de grandes *rackets* fascistas, que se pusessem de acordo sobre a parte do produto destinado a assegurar as necessidades do povo, mostrar-se-ia no fim anacrônica a exortação em favor do uso de um detergente

(17) Alusão a Max Weber (N. do T.)

particular. O Führer mais moderno ordena, sem muitos cumprimentos, o sacrifício, assim como a aquisição da mercadoria de refugio.

→ Já hoje as obras de arte como palavras de ordem política, são oportunamente adaptadas pela indústria cultural, levadas a preços reduzidos a um público relutante, e o seu uso se torna acessível a todos como o uso dos parques. Mas a dissolução do seu autêntico caráter de mercadoria não significa que elas sejam custodiadas e salvas na vida de uma sociedade livre, mas sim que desaparece até a última garantia contra a sua degradação em bens culturais. A abolição do privilégio cultural por liquidação e venda a baixo preço não introduz as massas nos domínios já a elas anteriormente fechados, mas contribui, nas condições sociais atuais, à própria ruína da cultura, para o progresso da bárbara ausência de relações. Quem no século passado, ou no início deste, gastava para ver um drama ou escutar um concerto, tributava ao espetáculo pelo menos tanto respeito quanto o dinheiro do ingresso. O burguês que queria extrair alguma coisa por si, podia às vezes procurar relacionar-se com a própria obra. A assim chamada literatura introdutória às obras de Wagner e os comentários ao *Fausto* testemunham este fato. Ela não era ainda mais que uma forma de passagem para o verniz biográfico e para as outras práticas nas quais hoje submergem as obras de arte. Mesmo nos primeiros tempos do sistema, o valor de troca não se arrastava atrás do valor de uso como um mero apêndice, porém o tinha desenvolvido como sua premissa, e isto foi socialmente vantajoso para a obra de arte. A arte ainda mantinha o burguês dentro de certos limites, na medida em que era cara. Isto acabou. A sua proximidade absoluta já não mediada pelo dinheiro, para todos aqueles a quem é exibida, é o cume da alienação e aproxima uma à outra no signo da completa reificação. Na indústria cultural, desaparece tanto a crítica como o respeito: àquela sucede a *expertise* mecânica, a este, o culto efêmero da celebridade. Para os consumidores não existe mais nada que seja caro. Estes entretanto intuem que quanto mais se lhes regala certa coisa, tanto menor se torna o seu preço. A dupla desconfiança para com a cultura tradicional como ideologia se mistura à desconfiança quanto à cultura industrializada como fraude. Reduzidas a pura homenagem, as obras de arte pervertidas e corruptas são secretamente empurradas pelos beneficiados para o meio dos trastes, com os quais são assimiladas. Os consumidores podem-se ale-

grar que haja tanta coisa para ver e ouvir. Praticamente pode-se ter de tudo. Os *screens* e os *vaudevilles* (18) no cinema, as disputas dos músicos, os cadernos gratuitos, as gratificações e os artigos de presente distribuídos aos ouvintes de determinados programas, não são meios acessórios, mas o prolongamento do que acontece com os próprios produtos culturais. A sinfonia torna-se um prêmio para a radioaudição em geral, e se a técnica pudesse fazer aquilo que quer, o filme já seria fornecido a domicílio conforme o exemplo do rádio (19). Este tende ao *commercial system*. A televisão já mostra o caminho de uma evolução que poderá colocar os irmãos Warner (20) na posição, para eles certamente não desejável, de guardiães e defensores da cultura tradicional. Mas a prática de prêmios já se depositou no comportamento dos consumidores. Enquanto a cultura se apresenta como homenagem, cuja utilidade privada e social permanece, ademais, fora de questão, a sua recepção se torna uma percepção de chances. Os ouvintes se aglomeram com medo de perder alguma coisa. O que seja esta coisa não se sabe, mas, de qualquer forma há sempre uma probabilidade. Mas o fascismo espera reorganizar os recebedores de dons da indústria cultural no seu sequito regular e forçado.

A cultura é uma mercadoria paradoxal. É de tal modo sujeita à lei da troca que não é nem mesmo trocável; resolve-se tão cegamente no uso que não é mais possível utilizá-la. Funde-se por isso com a propaganda, que se faz tanto mais onipotente quanto mais parece absurda, onde a concorrência é apenas aparente. Os motivos, no fundo, são econômicos. É evidente que se poderia viver sem a indústria cultural, pois já é enorme a saciedade e a apatia que ela gera entre os consumidores. Por si mesma ela pode bem pouco contra este perigo. A publicidade é o seu elixir da vida. Mas, já que o seu produto reduz continuamente o prazer que promete como mercadoria à própria indústria, por ser simples promessa, finda por coincidir com a propaganda, de que necessita para compensar a sua não fruibilidade. Na sociedade competitiva, a propaganda preenchia a função social de orientar o comprador no mer-

(18) Breves concursos entre espectadores, realizados nos intervalos das projeções (N. do T.)

(19) Como já se notou, quando os autores escreveram este ensaio a televisão apenas começava (N. do T.)

(20) Referência à Warner Brother's (N. do T.)

cado, facilitava a escolha e ajudava o fornecedor mais hábil, contudo até agora desconhecido, a fazer com que a sua mercadoria chegasse aos interessados. Ela não só custava, mas também economizava tempo-trabalho. Agora que o livre mercado chega ao fim, entrincheira-se na propaganda o domínio do sistema. Ela reforça o vínculo que liga os consumidores às grandes firmas. Só quem pode rapidamente pagar as taxas exorbitantes cobradas pelas agências publicitárias, e, em primeiro lugar, pelo próprio rádio, ou seja, quem já faz parte do sistema, ou é expressamente admitido, tem condições de entrar como vendedor no pseudomercado. As despesas com a publicidade, que terminam refluindo para os bolsos dos monopólios, evitam ter-se, a cada vez, de esmagar a concorrência dos *outsiders* indesejáveis; garantem que os padrões de valor permanecem *entre soi*, em círculo fechado, nisto não dissemelhantes, às deliberações dos conselhos econômicos que, no estado totalitário, controlam a abertura de novas agências ou a gestão das já existentes. A publicidade é hoje um princípio negativo, um aparelho de obstrução, tudo o que não porta o seu selo é economicamente suspeito. A publicidade universal não é em absoluto necessária para dar a conhecer os tipos a que a oferta já está limitada. Só indiretamente ela serve à venda. O abandono de uma praxis publicitária corrente por parte de uma única firma é uma perda de prestígio, e, na realidade, uma violação da disciplina que a trinca determinante impõe aos seus. Durante a guerra, continua-se a propagandear mercadorias que não estão mais à venda, somente a fim de expor e de deixar à mostra o poder industrial. Mais importante que a repetição do nome é, portanto, o financiamento dos meios de comunicação ideológica. Em virtude de, sob a pressão do sistema, cada produto empregar a técnica publicitária, ela entrou triunfalmente na história, no "estilo", da indústria cultural. A sua vitória é tão completa que nos pontos decisivos, não tem sequer mais necessidade de se tornar explícita: os palácios monumentais das firmas gigantescas, publicidade petrificada à luz dos refletores, não têm propaganda, limitam-se, no máximo, a expor, sobre as colunas altas, brilhantes e lapidares, sem mais o acompanhamento de elogios, as iniciais da empresa, enquanto que, as casas sobreviventes do século passado — em cuja arquitetura ainda se lê com rubor a utilidade dos bens de consumo, a finalidade da habitação — são besuntadas do chão ao teto de cartazes luminosos; a paisagem não sendo mais que o pano de

fundo dos cartões e dos letreiros. [A publicidade torna-se a arte por excelência, como Goebbels, com seu faro, já soubera identificá-la. "L'art pour l'art", propaganda de si mesma, pura exposição do poder social. Já nas grandes revistas semanais americanas *Life* e *Fortune* uma rápida olhadela mal consegue distinguir figuras e textos publicitários da parte redacional.] Saída da redação é a reportagem ilustrada, entusiástica e não paga, sobre os hábitos de vida e sobre a higiene pessoal do astro, coisa que lhe traz novas fãs, enquanto as páginas publicitárias se baseiam em fotografias e em dados tão objetivos e realistas a ponto de representarem o próprio ideal da informação, a que a parte redacional só faz aspirar. Cada filme é a apresentação do filme seguinte, que promete reunir outra vez mais a mesma dupla sob o mesmo céu exótico: quem chega atrasado fica sem saber se assiste ao "próximamente neste cinema" ou ao filme propriamente dito. O caráter de montagem da indústria cultural, a fabricação sintética e guiada dos seus produtos, industrializada não só no estúdio cinematográfico, mas virtualmente, ainda na compilação das biografias baratas, nas pesquisas romanceadas e nas canções, adapta-se a priori à propaganda. Já que o momento particular tornou-se separável e fungível, descartado mesmo tecnicamente de qualquer nexos significativo, êle se pode prestar a finalidades externas à obra. O efeito, o achado, o *exploit* isolado e repetível, ligou-se para sempre com a exposição de produtos para fins publicitários, e hoje cada primeiro plano de uma atriz é uma "propaganda" do seu nome, cada motivo de sucesso o *plug* da sua melodia. (Técnica e economicamente, propaganda e indústria cultural mostram-se fundidas.) Numa e noutra a mesma coisa aparece em lugares inúmeráveis, e a repetição mecânica do mesmo produto cultural já é a repetição do mesmo *slogan* da propaganda. Numa e noutra, sob o imperativo da eficiência, a técnica se torna psicotécnica, técnica do manejo dos homens. Numa e noutra valem as formas do surpreendente e todavia familiar, do leve e contudo incisivo, do especializado e entretanto simples; trata-se sempre de subjugar o cliente, representado como distraído ou relutante.

Pela linguagem em que se exprime, contribui êle próprio para fortalecer o caráter publicitário da cultura. Quanto mais a linguagem se resolve em comunicação, quanto mais as palavras se tornam, de portadoras substanciais de significado, em puros signos privados de qualidade, quanto mais pura e transparente é a transmissão do objeto intencionado, e tanto mais,

ao mesmo tempo, os signos se tornam opacos e impenetráveis. A desmistificação da linguagem, como elemento de todo processo iluminista, inverte-se em magia. Recíprocamente distintos e indissolúveis, palavra e conteúdo eram unidos entre si. Conceitos como melancolia, história e, inclusive "a vida", eram conhecidos nos termos que os representavam e custodiavam. A sua forma os constituía e, ao mesmo tempo, os reproduzia. A nítida separação que declara casual o teor da palavra e arbitraria a coordenação com o objeto, liquida a confusão supersticiosa entre palavra e coisa. Aquilo que em uma sucessão estabelecida de letras, transcende a correlação ao evento, é banido como obscuro e como metafísica verbal. Com isso, porém, a palavra que deve tão só designar (*bezeichnen*) e não significar (*bedeuten*), nada, torna-se de tal modo fixada à coisa que se enrijece em fórmula. Isto toca simultaneamente à língua e ao objeto. Em vez de conduzir o objeto à experiência a palavra purgada o expõe como caso de um momento abstrato, e todo o resto, excluído da expressão (que não mais existe) por uma exigência de clareza desapiedada, perece mesmo na realidade. A ala esquerda no futebol, a camisa negra, o jovem hitlerista etc., não são nada mais além de que designam. (Se a palavra, antes da sua racionalização, tinha promovido, junto com o desejo, mesmo a mentira, a palavra racionalizada tornou-se uma camisa de força para o desejo mais ainda que para a mentira. A cegueira e o mutismo dos dados a que o positivismo reduz o mundo, atinge mesmo a linguagem que se limita ao registro daqueles dados. Assim os próprios termos se tornam impenetráveis, adquirem um poder de choque, uma força de adesão e de repulsão que os torna parecidos com seu extremo oposto, às fórmulas mágicas.) Eles operam como uma espécie de truques, seja que o nome da estrela é inventado no estúdio cinematográfico, segundo a experiência dos dados estatísticos, seja que o *welfare state* seja caluniado por meio de termos com força de tabu, como "burocratas" ou "intelectuais", seja que a infâmia se torna invulnerável pelo nome da Pátria. O próprio nome que mais se liga à magia, hoje sofre uma transformação química. Transforma-se em etiqueta arbitrária e manipulável, cuja eficácia pode ser calculada, mas mesmo por isso dotado de uma força e de uma vontade própria como a dos nomes arcaicos. Os nomes de batismo, resíduos arcaicos, foram elevados à altura dos tempos, sendo estilizados como siglas publicitárias — nos astros mesmo os cognomes têm esta

função — ou sendo estandardizados coletivamente. Soa como antiquado, ao invés, o nome burguês, o nome de família, que, em lugar de ser uma etiqueta, individualizava o seu portador em relação à sua própria origem. Isto suscita em muitos norte-americanos um estranho embaraço. Para mascarar a incômoda distância entre indivíduos particulares, chamam-se entre si Bob e Harry, como membros substituíveis de times. Este hábito reduz as relações entre os homens à fraternidade do público desportivo, que protege da verdadeira fraternidade. A significação (21) que é a única função da palavra admitida pela semântica, realiza-se plenamente no sinal. A sua natureza de sinal se reforça com a rapidez com que os modelos linguísticos são postos em circulação do alto. Se os cantos populares, certa ou erradamente, foram considerados patrimônio cultural “arruinado” pela casta dominante, os seus elementos, em todo caso, assumiam a sua forma popular só depois de um longo e complicado processo de experiência. A difusão das *popular songs*, ao contrário, acontece fulminantemente. A expressão americana *fad* para significar modas que se afirmam de forma epidêmica — ou seja, promovidas por potências econômicas altamente concentradas —, designava o fenômeno bem antes que os diretores da propaganda totalitária jogassem fora as linhas gerais da cultura. Se hoje os fascistas alemães lançam pelos autofalantes a palavra “intolerável”, amanhã todo o povo dirá também “intolerável”. Segundo o mesmo esquema, as nações contra as quais era empreendida a guerra relâmpago alemã, acolheram na sua glória. A repetição universal dos termos adotados pelas várias determinações torna estas últimas, de qualquer modo familiares, como nos tempos do mercado livre, o nome de um produto em tôdas as bocas promovia a sua vendagem. [A repetição cega e a rápida expansão de palavras estabelecidas une a publicidade à palavra de ordem totalitária. A camada de experiência que fazia das palavras as palavras dos homens que as pronunciavam, está inteiramente achatada, e mediante a rápida assimilação, a língua assume uma frieza que, até então, só caracterizava as colunas publicitárias e as páginas de anúncio dos jornais. Infinitas pessoas usam palavras e expressões que, ou em mesmo mais compreendem, ou que só empregam segundo o seu valor behaviorista de posição, como símbolos protetores que se fixam tanto mais tenazmente aos

(21) “Signifikation”: o sentido do termo “significar” é aqui diverso, senão oposto, ao em que é usado, um pouco atrás (N. do T.)

seus objetos quanto menos ainda se está em grau de compreender o seu significado linguístico.) O ministro da instrução popular fala de forças dinâmicas, sem saber o que a expressão significa, e as canções cantam sem cessar os *revêrie* e *rhapsody* e devem a sua popularidade justamente à magia do incompreensível, experimentada como o *frisson* de uma vida mais alta. Outros estereótipos, como *memory* ainda são em certa medida entendidos, mas fogem à experiência que deveriam acumulá-las. Afloram como enclaves na linguagem falada. Na rádio alemã de Flesch e Hitler tais estereótipos podem ser captados no afetado alto alemão (Hoch-Deutsch) do anunciante, que diz à nação “Auf Wiederhören” ou “Hier spricht die Hitlerjugend”, e, por fim, “der Führer” com uma cadência que de repente se torna sotaque natural de milhões. [Nestas expressões corta-se mesmo o último vínculo entre a experiência sedimentada e a língua, que exercia ainda uma benéfica influência, no século XIX, através do dialeto. O redator cuja ductibilidade de convicções permitiu tornar-se “*deutscher Schriftleiter*” (22) vê, em troca, sob a pena, as palavras alemãs enrijecerem-se em palavras estrangeiras. Em cada palavra pode-se perceber até que ponto foi desfigurada pela “comunidade popular” fascista. É verdade que, em seguida, esta linguagem se tornou universal é totalitária. Não é mais possível advertir nas palavras a violência que elas sofreram. O locutor da rádio não necessita mais falar afetado; pois não seria sequer possível que o seu sotaque não se distinguisse pelo caráter de entonação do grupo de ouvintes que lhe foi assegurado. Mas, em troca, o modo de se exprimir e de gesticular dos ouvintes e dos espectadores, chegando até a nuances que nenhum método experimental está em condições de captar, está mais do que nunca, infiltrado pelo esquema da indústria cultural.] A indústria cultural de hoje herdou a função civilizatória da democracia da *frontier* e da livre iniciativa, que de resto nunca manifestou uma sensibilidade muito refinada para com as diferenças espirituais. Todos são livres para dançar e se divertir, como, desde a neutralização histórica da religião, são livres para ingressar em uma das inumeráveis seitas. A liberdade na escolha das ideologias, contudo, que sempre reflete a pressão econômica, revela-se em

(22) “Redator alemão”. Na exaltação das virtudes e valores germânicos puros, os nazistas preferiam aquela expressão à latina, conquanto mais usual, “Redakteur” (N. do T.)



todos os setôres como liberdade do sempre igual. O modo como uma môça aceita e executa o seu *date* obrigatório, o tom da voz ao telefone e na situação mais familiar, a escolha das palavras na conversação, e tôda a vida íntima ordenada segundo os conceitos da psicanálise vulgarizada, documenta a tentativa de fazer de si um aparelho adaptado ao sucesso, correspondendo, até nos movimentos instintivos, ao modelo oferecido pela indústria cultural. As reações mais secretas dos homens são assim tão perfeitamente reificadas ante seus próprios olhos que a idéia do que lhes é específico e peculiar apenas sobrevive sob a forma mais abstrata: *personality* não significa praticamente — para eles — outra coisa senão dentes brancos e liberdade de suor e de emoções. É o triunfo da propaganda na indústria cultural, a assimilação neurótica dos consumidores às mercadorias culturais, de sentido revelado.)

Trad. de Jólila Elisabeth Levy (Revisão de LCL e Otto Maria Carpeaux)

## A OBRA DE ARTE NA ÉPOCA DE SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

*Walter Benjamin*