

## Dialética do Esclarecimento e a Indústria Cultural

por Rafael Nacif \*

**Fonte:** *Relatório de pesquisa financiada pelo CNPq*

O livro “Dialética do esclarecimento”, de Adorno e Horkheimer, é parte de um projeto de crítica da racionalidade tecnocrática empreendido pelos integrantes da Escola de Frankfurt. Esses pensadores, incluindo Benjamin, Marcuse e Habermas, pretendiam fazer uma crítica da razão instrumental, herdeira do positivismo, característica das sociedades industriais modernas, e recuperar o projeto emancipatório da racionalidade iluminista, extrapolando a abrangência dela para outros fins que não o desenvolvimento técnico-científico a serviço da dominação. Produzido durante a Segunda Guerra Mundial, o livro faz uma crítica contundente das principais questões da época: o nazismo, a ascensão do stalinismo e a face totalitária do capitalismo monopolista, experimentada pelos autores no exílio americano. A linha mestra da análise desses fatos históricos aponta para a necessidade de descobrir “porque a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie”.

A necessidade do homem de compreender e transformar o mundo e a si mesmo, sua busca pelo esclarecimento que “tem perseguido sempre livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores” e que dá origem a cultura, encontrou no processo histórico uma transição macroscópica da mitologia à ciência, o desencantamento do mundo. O crer mágico foi sendo “substituído” gradativamente pelo constatar científico, tendo sido o Iluminismo o marco principal dessa transição. A dialética do esclarecimento consiste no desvirtuamento do projeto iluminista pelo engolfamento da razão no modo de produção industrial. Esse modo de produção (a alienação e reificação características dele) tem sua lógica interna derivada para outros domínios do conhecimento humano afora a economia, tornando-se uma lógica cultural, cuja razão

---

\* Rafael Nacif é Relações Públicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, professor de Elaboração e Gestão de Projetos da Escola Candido Mendes de Gestão Cultural e especialista em Gerência de Projetos pela Fundação Getúlio Vargas (RJ).

correspondente é a radicalização do positivismo. O constatar científico degenera-se em crença como a mitologia que ele busca refutar. A dialética do esclarecimento aí está, a razão que foge do mito recai nele por promover sobre si a crença legitimamente mitológica; ela surge da transição, como meios de alcançar o progresso, da racionalidade científica para o conjunto de técnicas que ela originou. Na perseguição do progresso, no afastamento da natureza e de si mesmo, o homem é dominado pelo deslocamento de atribuições de sua racionalidade para a técnica que ela estruturou.

Os autores recorrem a uma abordagem interdisciplinar para reconstituir esse mecanismo. Referem-se ao episódio em que Ulisses resiste ao canto das Sereias. Para atingir tal objetivo, ele tapa os ouvidos dos remadores com cera e obriga-os a remar com toda a força, enquanto ele fica amarrado ao mastro. Ao travar contato com o canto (fruição estética), Ulisses implora para que o desatem, mas de nada adiantam seus protestos, posto que seus companheiros não podem ouvi-lo. “Da mesma forma, a dominação da natureza por intermédio dos homens-senhores pressupõe que o homem degrade o próprio homem a mero objeto da natureza”. Para progredir na viagem, os remadores se sacrificam em benefício de Ulisses, que conhece a natureza do canto, e anseia por libertar-se, por findar a repressão que sua astúcia lhe impingiu. No entanto, não pode fazê-lo. O progresso da civilização, a afirmação da identidade do homem na dominação da natureza incorre na castração dele mesmo e do outro. Os trabalhadores remam, os detentores dos meios de produção subsistem dessa exploração. “Ao tampar o ouvido de seus marinheiros, ao obrigá-los a servir a sua própria “renúncia ao prazer”, ele identifica o sucesso da empreitada racional comum à lei capitalista de dominação.”. O esclarecimento que prometeu a emancipação social trai a sua finalidade.

Referem-se a Juliette, de Sade, como paradigma da relação entre esclarecimento e moral. “O credo de Juliette é a ciência. Ela abomina toda veneração cuja racionalidade não se possa demonstrar: a fé em Deus e em seu filho morto, a obediência aos dez mandamentos, a superioridade do bem sobre o mal, da salvação sobre o pecado. A transformação do que é condenado sem prova científica em algo digno de ser ambicionado, bem como do que é reconhecido sem base em provas em objeto da abominação, a transvaloração dos valores, “a coragem para o proibido” sem o traíçoeiro “vamos!” de Nietzsche, sem o seu idealismo biológico, eis aí sua paixão específica.” Os dogmas do esclarecimento ocupam o espaço da religião na determinação de preceitos

morais.

A teoria crítica encontra no terreno estético a sua prova real: a arte representa concretamente o fenômeno de ambivalência da cultura, ao mesmo tempo reflexo da barbárie que atua na civilização (em virtude do princípio da autoridade) e “promessa de felicidade”, ou transcendência sobre a autoridade. A Indústria Cultural é destacada como mecanismo de neutralização dessa potência subversiva da arte, contaminando-a com a lógica quantitativa do modo de produção industrial, da instrumentalização da racionalidade na dominação da natureza.

“A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode perceber mais outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretense conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a seqüência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigidamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática — que desmorona na medida em que exige o pensamento — mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada.” Há uma fusão entre cultura e entretenimento, que desabilita a reflexão crítica. A massificação tecnifica a percepção estética, no sentido de reduzi-la a um processo de reconhecimento de padrões industrializados de plasticidade lato sensu. Esse é o modo de operação da Indústria Cultural em linhas gerais.

A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

Publicado pela primeira vez em 1967, “A sociedade do espetáculo” contém uma das principais heranças da Internacional Situacionista (IS), pequena organização formada por sociólogos, artistas de vanguarda e intelectuais de esquerda egressos do desmantelamento do movimento surrealista parisiense e de outras mobilizações artísticas entre 1957 e 1972. A principal conexão do grupo aos fundadores da arte moderna reside no combate a categorização da arte e da cultura como atividades separadas, incorporando-as ao cotidiano. Através de uma publicação que repetia a alcunha do grupo e da criação de novos meios de agitação (quadrinhos, planejamento de escândalos), os situacionistas souberam interpretar os novos conflitos na sociedade da abundância. Uma das práticas instituídas por eles consistia no *détournement*, uma espécie de estratégia de inversão da lógica estabelecida, da lógica do espetáculo e das relações que ele cria. Por meio desta técnica, os balões de texto dos quadrinhos eram substituídos por slogans revolucionários; inscrições utópicas e aparentemente nonsense; além da alteração de anúncios publicitários. Inspirados pelo jornal libertário *Socialisme ou Barbarie* e influenciados pelos dadaístas e letristas, os membros da IS redescobriram a história do movimento anarquista, sem, no entanto, terem seguido dogmaticamente seus preceitos. “A sociedade do espetáculo” foi cultuado pela ala mais extremista do Maio de 68 em Paris; hoje é um clássico da teoria crítica.

Guy Debord, filósofo, agitador social, diretor de cinema e autor do livro, se dizia um doutor em nada. Não tinha formação acadêmica e, mesmo assim, conseguiu dar visibilidade ao seu trabalho. Figura altamente polêmica, foi responsabilizado pelo esvaziamento do situacionismo. Logo depois, foi considerado suspeito do assassinato de seu editor e amigo Gérard Lebovici. Suicidou-se em dezembro de 1994, aos 62 anos. A partir de então, a imprensa francesa, que havia ignorado sua importância, transformou-o em celebridade.

A teoria do espetáculo fundamenta uma crítica das manifestações políticas e sociais dos modos de produção da modernidade. Um dos grandes méritos de Debord, nesse sentido, foi antecipar em 25 anos a dissolução do socialismo soviético, denunciando-o como uma expressão inferior da sociedade de consumo. O espetáculo, para Debord, é a visão de mundo que acarreta a primazia do simulacro sobre a realidade. O tema não pode ser considerado dos mais originais, e remonta ao mundo das idéias de Platão, além de estar

referido nos trabalhos de Pascal, La Rochefoucauld e La Bruyère, no século 17, tendo seu grande modelo nas cortes reais, em que o rei se exibia à sociedade como um astro sedutor. Outras referências explícitas nos conduzem ao Feuerbach de A essência do cristianismo. O espetáculo, ao contrário do que se pode imaginar à primeira vista, não se reporta simplesmente a uma questão de escala ou ao poder da mídia na determinação das relações sociais; ele mesmo é o caráter assumido por essas relações nas sociedades industriais modernas. O espetáculo é a imagem que toma conta da realidade a ponto de se constituir como tal. O discurso sobre o real, sua representação tem prioridade sobre o vivido. Segundo Debord, “o espetáculo é uma relação social entre pessoas, mediada por imagens [Debord, 1997, p.14]...é uma visão de mundo que se objetivou [Debord, 1997, p. 14]...fabricação concreta da alienação [Debord, 1997, p. 24]...é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem [Debord, 1997, p. 25]...representação ilusória do não vivido” [Debord, 1997, p. 121]. O mito da caverna de Platão é um bom exemplo de repercussão da lógica espetacular na vida humana, embora as motivações de Debord guardem diferenças daquelas que inspiraram o filósofo grego. Assim também pode-se dizer da catarse característica do drama trágico grego descrita por Aristóteles na Poética. As referências a esses filósofos tem sua propriedade verificada quanto a convergência dessas teorias na interpretação da oposição realidade X aparência, e da conseqüente evolução desse conflito primordial para a oposição experiência X purgação, respectivamente. Quanto a este último binômio, faz-se necessário destacar o conceito de potência para Nietzsche. A tomada de atitude, a vivência, a exteriorização da potência, a adoção da práxis revolucionária marxista é desprezada em benefício da representação, da catarse, da aparência. Esse é o aspecto do espetáculo denominado separação consumada. A separação consumada é a obnubilação da consciência humana em relação a noção de condição humana, é a renúncia a potência de Nietzsche através da catarse que a imagem espetacular provoca. É a separação do homem de si mesmo e do outro, seguindo a racionalidade técnica constituinte da (in)consciência moderna, especializada, burocratizante e taxionomista. A separação consumada seria a radicalização da alienação marxista. O divórcio do homem de sua condição de produtor de sua História e de si mesmo.

Reconstituindo a explanação do autor, o modelo econômico das sociedades industriais modernas, que tem na burguesia a classe dominante, criou paradigmas específicos que

dominaram outras áreas do conhecimento humano. O homem deu tanta prioridade aos princípios econômicos criados por ele que estes passaram a determinar todos os outros princípios consideráveis. Na ânsia de se legitimar como ser racional, qualificação que lhe confere o domínio da natureza, na sua ânsia de sobreviver a ela e dominá-la como legitimação dessa diferenciação, objetivou a si próprio. O modo de produção industrial prescindiu da objetivação do trabalho humano, atribuindo-lhe um valor de troca. Houve a conversão da qualificação em quantificação, propositalmente desproporcional (mais-valia) em benefício da acumulação, pedra fundamental da lógica mercantil. A qualidade, esfera humana, degenerada em quantidade, esfera material, equipara o indivíduo a mercadoria. Esta pode ser distinguida quanto a seu valor de uso, que está relacionada a aplicação instrumental de um objeto, refere-se a seu aspecto qualitativo, e quanto a seu valor de troca, que é a soma de unidades monetárias necessárias para sua aquisição, refere-se a quantidade. A sociedade do espetáculo é a sociedade da mediação imagética, é a sociedade da preponderância da quantidade sobre a qualidade. O valor de troca é favorecido em detrimento do valor de uso. O incremento do valor de troca está intimamente relacionado com o conceito de fetichismo da mercadoria (Marx), que representa a contrapartida da objetivação do homem, diametralmente compensada pela personificação das mercadorias. A mercadoria como espetáculo, o fetichismo da mercadoria é produto da transição da fase de acumulação do capitalismo para a fase de abundância, na qual ao proletariado é estendida a socialização pelo consumo. O crescente volume de excedentes exigiu a expansão do mercado consumidor. Nesse ponto do livro, Debord reconstitui a história da civilização como a história dos meios de produção, desde a economia de subsistência até o industrialismo do pós-guerra (materialismo histórico marxista).

Componente de todo esse processo, é a noção de tempo espetacular. Segundo o próprio Debord, o tempo espetacular seria a “abstração do tempo irreversível” [Debord, 1997, p. 103]. Admitindo a noção de progresso explícita nessa concepção, o tempo espetacular é a institucionalização da perda de tempo, considerando a renúncia à experiência da realidade (separação consumada) no decorrer dessa variável. O homem moderno vive em função do tempo que perdeu, da percepção do tarde demais, da incapacidade de distanciamento crítico em relação a contemporaneidade. A privação que o espetáculo lhe impõe na experimentação do mundo e de si mesmo, pela reificação que permeia as

relações humanas, culmina na angustiante e tautológica exclamação “Tarde demais!”. O tempo espetacular é, portanto, a dominação do passado sobre o presente. A inversão entre sujeito e predicado funciona como uma estratégia de confirmação do destino, da sina. As circunstâncias da vida, como no mito e nas tradições mágicas e religiosas, determinam a repercussão do homem sobre o mundo.

Em 1967, Debord distinguia dois tipos de espetáculo. O difuso, tipo ocidental, “democrático”, caracterizado pela abundância de mercadorias e por uma aparente liberdade de escolha; e o concentrado, expressado nos regimes totalitários de toda espécie, que pressupunham uma identificação mágica com a ideologia no poder de maneira a suprir a falta de um real desenvolvimento econômico. Nos Comentários sobre a sociedade do espetáculo, editados em 1988, o autor faz uma revisão crítica dessa sistematização, afirmando que nos vinte anos passados o espetáculo foi instrumentalmente tão sofisticado que formou toda uma geração submissa à suas leis. A partir de então, constituiu-se uma terceira forma, pela combinação das duas anteriores, com predominância da que se mostrou mais vitoriosa, mais difusa. O autor fez uma adaptação pela recontextualização histórica do espetáculo, passando da época da Guerra Fria a era da Globalização, levando em consideração a vitória do sistema capitalista neoliberal sobre as economias planificadas, embora resistam Cuba e China destacadamente. Resistência possível graças às concessões dos respectivos governos à economia de mercado mundial. Segundo Debord, “Quando o espetacular era concentrado, a maior parte da sociedade periférica lhe escapava; quando era difuso, uma pequena parte; hoje, nada lhe escapa.” [Debord, 1997, p. 173]. O conflito entre a tradição liberalizante corporificada pelos Estados Unidos (as noções de livre concorrência, de lei da demanda, de lei da oferta e da procura), e a centralização do poder de desenvolvimento nacional pelo Estado, tanto na versão fascista quanto stalinista, foi unificada na instauração da ordem mundial globalizada, aplicado o caráter imperativo da segunda sobre a “liberalização” prometida pela primeira. Liberalização esta que consiste na concessão do monopólio planetário da mercadoria. O espetáculo difuso integrou o espetáculo concentrado.

O autor não avança além disso na análise de sua obra, isto é, não faz uma crítica de suas teses originais, apenas cita eventos recentes que as confirmam. Entretanto, vários

intelectuais têm ressalvas a fazer sobre suas concepções. Partindo do programa da IS, diz-se que embora houvesse por parte dos situacionistas uma recusa de discípulos e lideranças, os integrantes do movimento se mantiveram como um grupo de vanguarda elitista que lidava com as divergências internas pela exclusão de minorias dissonantes. Essa ingerência pode ser parcialmente compreendida pela preocupação extrema com a coerência entre teoria e prática. Outra crítica considera que os situacionistas tomaram um boom econômico temporário do pós-guerra na França como um padrão permanente nas sociedades capitalistas. Segundo Peter Marshall, “a crença do grupo na abundância econômica parece agora severamente otimista; não somente a subprodução como também o subconsumo persistem nas sociedades industriais avançadas.” Blissett chama Debord de Cassandra, referindo-se ao mérito de ter previsto a derrocada do socialismo no Leste Europeu. Quanto aos Conselhos de Proletários defendidos como forma de organização mais eficaz contra o espetáculo, Blissett acusa Debord e seus correligionários de nunca terem efetivado tal proposta, criando uma poética fossilizada do rancor. No artigo Karl Marx da era Beatles, escrito por Marcelo Rezende e publicado no Caderno Mais! da Folha de São Paulo (17/08/97) Finkielkraut declara sua opinião de que há algo de paranóico no pensamento de Debord, como se ele acreditasse numa grande conspiração contra a vida. O sociólogo francês Bruno Latour tem severas reservas aos partidários das teses debordianas. Ele questiona: “Aqueles que tecem louvores tão tardios a ele não explicam o que poderia se opor à sociedade do espetáculo, nem de que outra sociedade ela teria esvaziado o conteúdo. Trata-se de sociedades do passado, nas quais se vivia, simplesmente, existências plenas e autênticas, sem nenhuma manipulação ou representação?”. Indaga também se “sua campanha contra a degenerescência não oculta o velho ódio às massas (entendidas muito erroneamente, como multidões semelhantes a rebanhos), e se, nas queixas lancinantes que fazem da industrialização, da uniformização e da vulgaridade, não é, pelo contrário, a multiplicidade de vozes incontroláveis que mais os choca [...] Como as pessoas da mídia gostariam de possuir todo o poder maligno que lhes é atribuído por seus críticos!”. Aqui, cabe lembrar os apocalípticos e integrados.

A bem da verdade, mesmo que não tenham tomado nenhuma atitude no sentido de efetivar os Conselhos tão elogiados, os situacionistas, ao menos, produziram uma proposta concreta, sem, no entanto, detalhá-la. Uma revisão das teses de Debord,

combinadas a apreciação crítica de outras tantas que inspiraram os movimentos de esquerda ao redor do mundo neste século, e através da história, deve ser empreendida com fins a ultrapassar os postulados do espetáculo. Se já existe algo assim, esta já é uma outra discussão.

## A INDÚSTRIA CULTURAL E A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

A partir das análises anteriores, partir-se-á, agora, para o entrecruzamento dessas teorias que constituíram um relevante manancial de debates acadêmicos, através dos quais pode-se dizer que foram formulados os paradigmas da pós-modernidade. Muito mais do que averiguar se tais teses caducaram frente ao avanço da história, há que se reconhecer que sua compreensão é indispensável na construção de qualquer hipótese relativa à ambiência política da cultura. Se o tempo da indústria cultural ainda vige, se ele se espetacularizou, ou, finalmente, tende para a virtualização, são questões que não se pretende responder prontamente neste trabalho. É fato que se passaram mais de quarenta anos desde que Adorno e Horkheimer publicaram seus estudos, e um pouco menos de tempo desde que White, Rosenberg e Eco realizaram revisões críticas notáveis desses postulados, e que, igualmente, pouco mais de trinta anos transcorreram desde que Debord denunciou o espetáculo, tendo sido, talvez, menos prestigiado que seus colegas frankfurtianos. Em relação ao tempo histórico, três ou quatro décadas podem se tornar insignificantes. No entanto, é sabido que o tempo, no século XX, evoluiu de maneira nunca antes observada na história da civilização. O tempo como convenção, certamente, sofreu drásticas alterações desde 1900, numa velocidade inédita, abstendo-se do julgamento de valor.

“Dialética do esclarecimento” contendo a teoria da Indústria Cultural foi publicado tendo como principal motivação os totalitarismos (nazista, capitalista e comunista) que geraram a segunda grande guerra. “A sociedade do espetáculo” também se refere aos regimes totalitários, e os trata como uma expressão concentrada da lógica espetacular, reservando ao capitalismo a sua face difusa. O totalitarismo é um fato histórico comum a ambas teorias. Num espectro mais abrangente, a segunda grande guerra pode ser considerada a fonte histórica comum a frankfurtianos e a Debord, posto que maio de 68, cujos extremistas se inspiraram na sociedade do espetáculo, não pode ser desvinculado da guerra fria, decorrente da bipartição do mundo em áreas de influência após o término

do referido conflito mundial. Tanto Adorno e Horkheimer quanto Debord fazem uma crítica da lógica industrial da modernidade (do capitalismo e do comunismo) e denunciam todo o prejuízo advindo desta prática hegemônica. O materialismo histórico marxista é, portanto, o fundamento filosófico comum as teses da indústria cultural e do espetáculo.

A dialética do esclarecimento é uma causa direta da espetacularização do mundo. A degenerescência da racionalidade em técnica de objetivação da natureza e do próprio homem é a expressão de uma renúncia newtoniana da realidade. A abstinência da produção artesanal, a transição da manufatura para a maquinofatura, a eliminação do contato direto do homem com o produto de seu trabalho faz do apetrecho tecnológico a vedete da realização do mundo; o homem atribui um caráter mágico a modificação da realidade proporcionada pela tecnologia que seu pensamento lhe possibilitou desenvolver. A partir da descoberta do fogo, tão bem retratada em “2001: uma odisséia no espaço”, os anteparos entre o homem e suas ações, compreendidas em lato sensu, tem sido cada vez mais incrementados. O homem é ação. A renúncia à ação, logo, à vida, vem sendo cada vez mais sofisticada por tais anteparos. A ação é que passa o tempo. Quando a interferência do homem no mundo real é reduzida a um apertar de botões, quando a sua ação sobre o mundo é reduzida a esse extremo, ele introjeta a repetição desse mesmo gesto como um aprisionamento no tempo, posto que suas três dimensões tendem a ser comprimidas tautologicamente. A saturação desse processo é a morte em vida, a loucura, o entorpecimento. A magia enxergada nos fenômenos da natureza, aquela que o homem pensa ter dominado pelo conhecimento científico, é reeditada na crença patética em invenções-mercadorias. A tecnologia reencanta o mundo. O fascínio burguês pelo consumo de mercadorias com tecnologia avançada é a expressão desse aspecto. Por exemplo, a aquisição de um novo modelo de automóvel que atinge uma velocidade altíssima no menor intervalo de tempo possível, mesmo que ela seja feita por um habitante de uma grande metrópole, cuja legislação, ou congestionamentos, determinam uma velocidade limite bem inferior no perímetro urbano, é signo de status social, implícita aí a detenção das regras do jogo de transgressão das leis pela elite que consome tal produto. A utilidade do avanço tecnológico é completamente ociosa, residindo aí a sua espetacularização. Pode-se dizer o mesmo da família de classe média que acaba de adquirir um forno de microondas e disputa a tapas a leitura do manual de operação do aparelho para ver se consumir diante

de si mesmos o mágico preparo de pipoca em poucos minutos, o que se fazia com o girar de uma manivela de alumínio. O tempo e o esforço poupados, a vida que se morreu, são prontamente absorvidos pelo incremento da indústria do lazer e do turismo.

A indústria cultural espetaculariza a arte. O significado que a arte atribui a vida, ao tempo e esforço poupados, é neutralizado por sua industrialização. A redução do significado de uma obra de arte e de sua repercussão na vida a um fetiche intelectualóide, a primazia da imagem da obra sobre a interferência que ela efetua ativamente na realidade, desarticulam todo seu aspecto marginal. Uma evidência seria a sistematização da novidade moderna como uma tradição, o que ela combateu de maneira tão veemente. Se admitirmos a cultura como meio de análise e produção de significados [Geertz, 1978], podemos dizer que sua industrialização incorre na fissão esquizofrênica entre meio de produção do significante, antes, a artesanaria, agora, a maquinaria, e meio de produção do significado, antes, a razão humana, agora, a racionalidade técnica. O apertar de botões, a repetição radical desse gesto que determina a morte em vida, é metaforizado nos produtos da indústria cultural. O happy end é seu mais óbvio exemplo. A fruição estética que poderia oferecer ao homem a transcendência do espetáculo, recai nele ao se tornar objeto de especulação industrial. O que poderia oferecer ao homem uma alternativa a lógica de produção e consumo, de circulação de mercadorias sucumbiu ao sistema na forma de entretenimento. Toda a vida abandonada na repetição, a vida que se morre na expectativa de vivê-la mais a frente, não poderá ser recuperada nem mesmo fora do trabalho, posto que a diversão que se oferece também repete, também é vida que se morre. Aqui se pode lembrar a catarse aristotélica. O final feliz que se espera para a própria vida é consumado nos produtos da indústria cultural. O espectador se satisfaz, isto é, ele morre em benefício da qualificação da ilusão como realidade.

Todo esse discurso remete ao debate que inflamou acadêmicos em torno da comunicação de massa. Embora a indústria cultural possa estar “restrita” a questão da comunicação, cabe destacar que a sociedade do espetáculo não diagnostica um fenômeno de mídia. Não se deve confundir o espetáculo de Debord com uma simples questão de escala. A comunicação de massa e a indústria cultural são expressões da sociedade do espetáculo. As críticas feitas por Rosenberg e White a indústria cultural podem ser classificadas segundo os paradigmas definidos por Umberto Eco. Rosenberg

defende uma posição apocalíptica, ou seja, responsabiliza o alastramento dos meios de comunicação de massa pelo fim da cultura popular, destaca a mediocridade e a vulgarização dos conteúdos divulgados nesses meios além da sua função narcotizante, quer dizer, arrefecedora da reflexão crítica através do nivelamento invertido das produções exibidas. Como se pretende atingir o maior público possível, há que se nivelar a atração de modo que todos possam consumí-la. O parâmetro para tal nivelamento constitui o indivíduo com índice mais baixo de instrução possível, dentro do universo de telespectadores.

Segundo Rosenberg, o homem pós-moderno, antes assediado por mercadorias, se transformou ele mesmo em uma delas. Para ele, quando o homem tiver conseguido, finalmente, subjugar a natureza, poderá se tornar um ser hipersensível. O autor argumenta que antes de poder se superar, o homem está sendo desumanizado, está sendo impedido pela padronização da vida. Ao ficar ansioso, cria um círculo vicioso, pois na medida que se tornou manipulável, a sua ansiedade é passível de exploração. O homem contemporâneo sente sua vida trivializada, enquanto tem a sua disposição uma dose sem precedentes de tempo disponível, rapidamente ocupado com diversão. A arte, assim como qualquer corpo de conhecimentos ou sistema de ética, não consegue resistir à vulgarização.

Já White pode ser agregado ao grupo de intelectuais ou pensadores da comunicação de massa chamado por Eco de grupo dos integrados. Para eles, os apocalípticos são conspiracionistas histéricos, porque é claro que não existe nenhum “acordo entre diretores de redes de televisão, grandes editores de livros e estúdios cinematográficos” para reduzir a capacidade crítica da audiência, e saudosistas, por repudiarem o desenvolvimento técnico que originou tal situação. White alega que os meios de comunicação de massa são capazes de divulgar, numa escala sem precedentes, uma riqueza cultural antes restrita aos círculos acadêmicos, ou a uma elite intelectual determinada. Dá exemplos os mais diversos de exposições de obras consagradas como Ricardo III, de Shakespeare, O velho e o mar, de Hemingway, ou Rosa Tatuada, de Tennessee Williams, nos meios de comunicação de massa como uma maneira de legitimar a sua posição. Entretanto, a grande maioria de suas premissas não são demonstradas e fazem uma pálida oposição à argumentação de Rosenberg.

É fato que a sociedade do espetáculo se institucionalizou através da indústria cultural. A tecnologia em si não é objeto de crítica, nem mesmo se deseja endossar qualquer espécie de escalonamento étnico por nenhum julgamento de valor, posto que a semiologia operacionalizou a relativização nos estudos antropológicos. O uso que se faz dos avanços tecnológicos, o estímulo a sofisticação do consumo é que se questiona. A crítica que se busca fazer aqui está diretamente relacionada a caracterização do espetáculo e da indústria cultural como fatos sociais. O possível maniqueísmo não poderia ser mais adequado na revisão de uma realidade cujo princípio de vivência é determinado pelo automatismo das relações sociais, bem como um incipiente determinismo econômico.

Quanto a vigência da indústria cultural e do espetáculo, talvez algumas adaptações sejam necessárias. Uma delas foi feita pelo próprio Debord nos Comentários sobre a sociedade do espetáculo, quando efetivou a atualização do pressuposto que determinava dois tipos de espetáculo, o difuso e o concentrado, cada qual cabível as duas orientações econômicas conflitantes, o capitalismo e o socialismo, destacando como determinante da ordem global o imperativo do espetáculo integrado. Enfim, a desrealização do mundo, ao contrário de seu movimento oposto, não deixa opções de relativização. O real pode ser ele mesmo e seu contrário, porém o irreal não pode ser nada além de si mesmo. A existência do homem carece de sentido quando sua projeção atinge uma tal perfeição que passa a ser preferida ao original. O original que só pode surgir da experimentação. A ordem econômica que ocupa o mundo não poderia ter qualquer rival na exemplificação do que foi discutido anteriormente. As crises que se abatem sobre os mercados como enxames de insetos, os conflitos que se assistem pelo televisor, no conforto do leito, as notícias do mundo cão no jornal da noite, todas essas questões apresentadas como se fossem completamente exteriores ao controle de qualquer um. A cantilena lancinante dos grandes meios de comunicação que naturaliza a realidade tende a transformar o homem em espectador de sua própria vida. É então que a letargia se disfarça de hiperatividade, a vulgarização se enfeita de exclusividade, o tempo se descola do espaço, a vida se degenera em ficção.

Rafael Nacif é Relações Públicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, professor de Elaboração e Gestão de Projetos da Escola Candido Mendes de Gestão Cultural e especialista em Gerência de Projetos pela Fundação Getúlio Vargas (RJ).

© 2004