

# Indústria cultural e sociedade do espetáculo: a dimensão política da crítica cultural<sup>1</sup>



*Cláudio Novaes Pinto Coelho*

*Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP)*

*Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero*

*E-mail: ccoelho@casperlibero.edu.br*

**Resumo:** Dimensão crítica dos conceitos de indústria cultural e sociedade do espetáculo. A Dialética do Esclarecimento e os riscos do totalitarismo segundo Adorno. A relação poder/espetáculo para Debord. A dimensão política da arte e a crítica cultural. A teoria crítica e o crescimento do conservadorismo na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Indústria cultural, sociedade do espetáculo, crítica da cultura, sociedade contemporânea.

*Industria cultural y de la sociedad del espectáculo: la dimensión política de la crítica cultural*

**Resumen:** Dimensión crítica de los conceptos de la industria cultural y la sociedad del espectáculo. Dialéctica de la Ilustración y los riesgos de totalitarismo de acuerdo con Adorno. La relación poder/espectáculo de Debord. La dimensión política del arte y la crítica cultural. La teoría crítica y el crecimiento del conservadurismo en la época contemporánea.

**Palabras clave:** Industria cultural, sociedad del espectáculo, crítica cultural, sociedad contemporánea.

*Culture Industry and Society of the Spectacle: the political dimension of cultural criticism*

**Abstract:** Dimension critical of the concepts of Culture Industry and Society of the Spectacle. Dialectic of Enlightenment and the risks of totalitarianism according Adorno. The ratio power/spectacle for Debord. The political dimension of art and cultural criticism. Critical theory and the growth of conservatism in contemporary times.

**Keywords:** Culture industry, society of the spectacle, cultural criticism, contemporary society.

Este texto procura desenvolver uma reflexão sobre a dimensão dialética da cultura, que foi o tema do III Seminário Comunicação, Cultura e Sociedade do Espetáculo. Indústria cultural e sociedade do espetáculo são os principais conceitos da teoria crítica da comunicação, que é a corrente teórica para a qual a cultura possui uma dimensão contraditória, podendo servir tanto para a reprodução quanto para o questionamento da sociedade capitalista. A reflexão sobre estes conceitos será a base para uma análise da dimensão política da crítica cultural feita por Adorno/Horkheimer e por Debord.

Para Adorno/Horkheimer, assim como também para Debord, a política não é uma dimensão que deve ser acrescentada posteriormente aos conceitos desenvolvidos por eles. A política é inerente tanto ao conceito de indústria cultural quanto ao conceito de sociedade do espetáculo, que são conceitos críticos da sociedade capitalista, e não meras descrições de como esta sociedade está organizada, de como ela funciona, etc.

<sup>1</sup> Texto apresentado no III Seminário Comunicação, Cultura e Sociedade do Espetáculo, organizado pelo Grupo de Pesquisa Comunicação e Sociedade do Espetáculo, do PPGCOM da Faculdade Cásper Líbero.

## ● Indústria cultural e dominação

O conceito de indústria cultural chama a atenção para o processo histórico de apropriação da produção cultural por conglomerados empresariais. É necessário lembrar que para a teoria crítica os conceitos não são fechados e determinados de uma vez para sempre, mas correspondem a realidades históricas. Com a transformação da cultura em produtos industrializados, os artistas perdem a autonomia que haviam conquis-

*A indústria cultural promove uma fusão da cultura erudita e popular, esvaziando as relações contraditórias entre elas e tornando-as produtos de consumo*

tado na fase inicial da sociedade capitalista, quando a cultura tinha se transformado em mercadoria, mas ainda não era um produto vendido em larga escala.

Nesta primeira fase, que pode ser caracterizada como a fase do capitalismo concorrencial, a possibilidade do artista determinar as características da sua produção dependia de um jogo de forças entre ele (e as suas necessidades de sobrevivência), os anseios do público consumidor, e a busca do lucro pelos empresários envolvidos com a cultura: os proprietários dos teatros, das editoras, das galerias, dos jornais, etc. Esses empresários eram pequenos proprietários, não sendo proprietários de grandes conglomerados empresariais como na fase seguinte do capitalismo (o capitalismo monopolista), sendo que os artistas procuravam influenciar o gosto do público com textos em jornais e revistas, justificando as suas opções estéticas. Não se tratava de uma autonomia artística absoluta, mas de um grau maior de autonomia, se

comparado com o período histórico feudal e a dependência diante da nobreza e do clero.

A dimensão política é inerente ao conceito de indústria cultural, pois com este conceito Adorno e Horkheimer questionam a perda de poder dos artistas em detrimento do poder que as corporações empresariais passam a ter:

o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade.(...) Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social (Adorno/Horkheimer, 1985, p. 114).

Mas, o poder das corporações que constituem a indústria cultural não esvaziou apenas o poder dos artistas da cultura erudita, modificou também o caráter da cultura popular. Até o advento da indústria cultural, a cultura popular era a representação do modo de vida de grupos sociais específicos, produzida por pessoas que fazem parte destes próprios grupos, e consumida fundamentalmente pelos membros dos grupos. Adorno e Horkheimer ressaltam a presença do lúdico, do entretenimento, na cultura popular, e a sua dimensão, muitas vezes, crítica. Para eles a “arte leve”, marcada pelo entretenimento, é uma correção das pretensões de “pureza” da cultura erudita, e da exclusão das classes populares do acesso a esta cultura:

A arte “leve” como tal, a distração, não é uma forma decadente. Quem a lastima como traição do ideal da expressão pura está alimentando ilusões sobre a sociedade. A pureza da arte burguesa, que se hipostasiou como reino da liberdade em oposição à práxis material, foi obtida desde o início ao preço da exclusão das classes inferiores, mas é à causa destas classes – a verdadeira universalidade – que a arte se mantém fiel exatamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade. A arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a

pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas. A arte leve acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela é a má consciência social da arte séria. (Adorno/Horkheimer, 1985, p. 126-127).

A indústria cultural promove uma fusão da cultura erudita com a cultura popular, esvaziando as relações contraditórias existentes entre elas, e transformando a cultura erudita e a cultura popular em produtos de consumo: “Mas o que é novo é que os elementos irreconciliáveis da cultura, da arte e da distração, se reduzem mediante sua subordinação ao fim a uma única fórmula falsa: a totalidade da indústria cultural. Ela consiste na repetição” (Adorno/Horkheimer, 1985, p. 127).

Mas, a crítica de Adorno e Horkheimer à indústria cultural não está baseada apenas na dominação das empresas capitalistas sobre produtores e consumidores dos produtos culturais. Eles se preocupam com a possibilidade da indústria cultural colocar em risco os regimes políticos democráticos, devido à presença de elementos do totalitarismo, como a redução da linguagem a slogans publicitários. Para eles, a repetição é o elo que articula a indústria cultural e a publicidade:

Tanto técnica quanto economicamente, a publicidade e a indústria cultural se confundem. Tanto lá como cá, a mesma coisa aparece em inúmeros lugares, e a repetição mecânica do mesmo produto cultural já é a repetição do mesmo *slogan* propagandístico. Lá como cá, sob o imperativo da eficácia, a técnica converte-se em psicotécnica, em procedimento de manipulação das pessoas (Adorno/Horkheimer, 1985, p. 153).

Se a repetição é o elo entre indústria cultural e publicidade, ela é também o fim da relação entre as palavras e experiências concretas. O esvaziamento das experiências

individuais na relação com as palavras, reduzidas a slogans propagandísticos, é um elemento do totalitarismo:

A repetição cega e rapidamente difundida de palavras designadas liga a publicidade à palavra de ordem totalitária. O tipo de experiência que personalizava as palavras ligando-as às pessoas que as pronunciavam foi esvaziado, e a pronta apropriação das palavras faz com a linguagem assumida aquela frieza que era própria dela apenas nos cartazes e na parte de anúncios dos jornais. Inúmeras pessoas usam palavras e locuções que elas ou não compreendem de todo, ou empregam segundo seu valor behaviorista, assim como marcas comerciais, que acabam por aderir tanto mais compulsivamente a seus objetos, quanto menos seu sentido linguístico é captado (Adorno/Horkheimer, 1985, p. 155).

Os argumentos de Adorno e Horkheimer sobre a possibilidade da indústria cultural colocar em risco a existência de regimes políticos democráticos, ao chamar atenção para a presença de técnicas de manipulação das pessoas, estão inseridos dentro do argumento mais abrangente, que articula o livro *Dialética do esclarecimento*, ou seja, a redução do conhecimento racional à razão instrumental, a uma técnica voltada para a dominação social, esvaziando o potencial emancipatório da razão.

Trazendo para o contexto contemporâneo, das redes sociais virtuais, as reflexões de Adorno e Horkheimer sobre as possíveis relações entre indústria cultural, publicidade e totalitarismo, é possível perceber o quanto a redução da linguagem à slogans publicitários é um componente essencial de boa parte da comunicação feita, por exemplo, pelo Facebook, já que o que caracteriza, de modo geral, as postagens nesta rede social é a autopromoção. Não deve causar surpresa que parte importante das mensagens de cunho político que circulam no Facebook tenha um conteúdo totalitário, de negação do diálogo e da defesa da eliminação dos “inimigos”.

Não resta dúvida de que nas redes sociais virtuais as mensagens circulam deslocadas das experiências pessoais, já que o que se pretende é que elas sejam acessadas pelo número maior de pessoas. Estas duas características, esvaziamento das experiências individuais e a repetição, estão presentes, por exemplo, na produção dos “selfies”, que numa quantidade incalculável circulam por estas redes, e são, do ponto de vista estético, muito parecidos uns com os outros. As características da comunicação produzida pela indústria cultural estão naturalizadas e interiorizadas pelos indivíduos, estando presente mesmo quando a comunicação está sendo feita fora de veículos da indústria cultural.

### ● Imagem e sociedade do espetáculo

O esvaziamento da relação entre as experiências individuais e a representação destas experiências é o ponto de partida das reflexões de Debord sobre a sociedade do espetáculo. O argumento de Debord é que na sociedade do espetáculo a representação imagética está separada da experiência real, concreta, que foi esvaziada de sentido:

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação. As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida (Debord, 1997, p. 13).

O texto acima é um diálogo de Debord com o pensamento de Marx. Para este, “a riqueza das sociedades modernas onde rege a produção capitalista configura-se como uma imensa acumulação de mercadorias, e a mercadoria isoladamente considerada é a forma elementar dessa riqueza” (Marx, 1975, p. 41). Ao dialogar com Marx, Debord está atualizando a concepção marxista do capitalismo,

que continua a ser uma sociedade onde ocorre uma imensa acumulação de mercadorias, mas na qual a produção mercantil passou a estar associada com uma imensa acumulação de espetáculos, ou seja, com uma acumulação da produção e consumo de imagens.

A atualização da crítica marxista do capitalismo, promovida por Debord, é uma atualização da crítica ao fetichismo da mercadoria. Se Marx afirmou que no capitalismo, “uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. (...) Chamo a isto de fetichismo” (1975, p. 81). Debord postula que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas um a relação social entre pessoas, mediada por imagens” (1997, p. 14).

A reflexão feita por Marx sobre o fetichismo da mercadoria procura compreender a incapacidade dos trabalhadores, os produtores dos objetos, das mercadorias, reconhecerem-se nesta condição de produtores. Para eles, e para os membros da sociedade capitalista de modo geral, as mercadorias aparecem como se fossem coisas dotadas de valor por si mesmas. Nós, seres humanos, atribuímos às mercadorias propriedades que não são delas, pois são fruto das relações entre seres humanos. Na sociedade do espetáculo, o fetichismo está vinculado às imagens que estão associadas às mercadorias pelas práticas comunicacionais: as qualidades que nós atribuímos às mercadorias decorrem da nossa identificação com as imagens destas mercadorias.

A alienação, a perda pelos trabalhadores do controle sobre o processo de produção, é a base para o fetichismo. Na sociedade do espetáculo, a alienação atinge também o universo da produção da representação. Com a separação entre as experiências concretas e a representação imagética destas experiências, perdemos o controle sobre a dimensão simbólica, as experiências concretas são esvaziadas de sentido, e as imagens passam a ser também fetichizadas.

## Segundo Debord:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele.(...) O espetáculo na sociedade corresponde a uma fabricação concreta da alienação (1997, p. 24).

Na contemporaneidade, também é possível perceber o quanto os procedimentos da sociedade do espetáculo estão naturalizados e interiorizados pelos indivíduos, já que, retomando o exemplo do Facebook, “espontaneamente” os indivíduos postam imagens feitas por eles mesmos, com suas próprias câmeras, onde uns repetem os gestos feitos pelos outros.

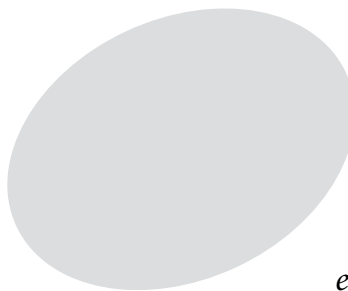
A mesma separação entre as experiências individuais e a representação das experiências, apontada por Adorno e Horkheimer como um dos resultados da existência da indústria cultural, é destacada por Debord como a principal característica da sociedade do espetáculo, e da forma específica de alienação que está na base na sua existência. Evidentemente, indústria cultural e sociedade do espetáculo são conceitos complementares. Segundo Debord, “a cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular” (1997, p. 126).

### **Sociedade do espetáculo e poder**

Se o conceito de indústria cultural questiona o poder exercido pelos grandes conglomerados empresariais, Debord desenvolveu o conceito de poder espetacular difuso para questionar este mesmo poder. Com este conceito, pretende-se dar conta do enraizamento da produção e consumo de espetáculos

na vida cotidiana do capitalismo, dominada pelo processo de produção e consumo de mercadorias, que está sob o controle dos conglomerados empresariais:

O espetacular difuso acompanha a abundância de mercadorias, o desenvolvimento não perturbado do capitalismo moderno. Cada mercadoria considerada separadamente é justificada em nome da grandeza da produção da totalidade dos objetos, cujo espetáculo é um catálogo apologético (Debord, 1997, p. 43).



*Debord nos alerta que o desaparecimento do conhecimento histórico pode ser considerado como uma ameaça para a existência da democracia*

Mas, se nas sociedades capitalistas desenvolvidas, o espetáculo está disseminado socialmente, como consequência das ações dos grandes conglomerados empresariais, para dar conta da produção de espetáculo, e do poder a ela associado em sociedades onde o Estado possui grande relevância na vida econômica, concentrando boa parte dos meios de produção, Debord criou o conceito de poder espetacular concentrado. Nas sociedades marcadas pelo que ele caracterizou como um capitalismo burocrático (e para ele a antiga União Soviética, por exemplo, assim como a Alemanha Nazista se enquadravam nesta categoria), a produção de espetáculo é monopolizada pela burocracia estatal, e gira em torno da figura do “Líder da Nação”.

No entanto, a existência de duas formas distintas de manifestação do poder espetacular, que correspondem a graus diferentes de desenvolvimento das forças produtivas e a regimes políticos distintos, só na aparência

pode ser entendida como significando a existência de sociedades distintas, e que estão em confronto. Segundo Debord, as formas de poder espetacular fazem parte de um único sistema, o do capitalismo como modo de produção mundial:

No espetáculo, essas diversas oposições podem aparecer segundo critérios diferentes, como sociedades totalmente distintas. Mas, na condição real de setores particulares, a verdade de sua particularidade reside no sistema universal que as contém: no movimento único que transformou o planeta em seu campo, o capitalismo (1997, p. 38).

*A possibilidade de questionamento da sociedade capitalista depende de uma ruptura formal, isto é, de uma negação da linguagem dominante*



Os *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, texto escrito por Debord em 1988, podem ser considerados uma atualização das reflexões de Adorno e Horkheimer, feitas no início da década de 1940, sobre os riscos para a existência de regimes políticos democráticos. Analisando o movimento do capitalismo em escala mundial, Debord argumenta sobre o fortalecimento da sociedade do espetáculo, que no período entre 1967, ano da publicação do livro *Sociedade do espetáculo*, e 1988 intensificou-se nos países onde já existia, e passou a estar presente onde ainda não existia.

Ele afirma que aconteceu uma fusão das formas de poder espetacular anteriormente existentes, o difuso e o concentrado, com o surgimento do poder espetacular integrado. A base para a existência desta forma de poder

é a fusão Estado/empresas. Características do poder espetacular concentrado, como o esvaziamento do conhecimento histórico e da opinião pública, agora estão disseminadas por todo o planeta.

Adorno e Horkheimer chamavam a atenção para os vínculos entre a indústria cultural e a publicidade, com a redução da linguagem a slogans propagandísticos, Debord aponta para os vínculos entre a sociedade do espetáculo contemporânea e a circulação de informações desprovidas de sentido histórico e sobre temas irrelevantes:

A construção de um presente em que a própria moda, do vestuário aos cantores, se imobilizou, que quer esquecer o passado e dá a impressão de já não acreditar no futuro, foi conseguida pela circulação incessante da informação, que a cada instante retorna a uma lista bem sucinta das mesmas tolices, anunciadas com entusiasmo como novidades importantes, ao passo que só se anunciam pouquíssimo, e aos arrancos, as notícias de fato importantes, referentes ao que de fato muda (Debord, 1997, p. 176).

O próprio Debord, em outro momento do seu texto, lembra os vínculos entre conhecimento histórico e democracia, chamando a atenção para o quanto o desaparecimento do conhecimento histórico pode ser considerado como uma ameaça para a existência da democracia: “pensava-se que a história aparecerá, na Grécia, com a democracia. Pode-se verificar que ela desaparece do mundo com esta” (1997, p. 182).

### ● Adorno e a crítica cultural

Os conceitos de indústria cultural e sociedade do espetáculo permitem uma reflexão sobre o processo de apropriação da produção cultural por grandes conglomerados empresariais, e sobre as práticas de dominação e de exercício de poder que estão vinculadas a esta apropriação. Mas, como fica a possibilidade da cultura servir para um questionamento da sociedade capitalista?

Para Adorno, o primeiro aspecto que precisa ser levado em consideração é que a crítica cultural não pode ser feita de uma perspectiva aristocrática, dos especialistas em cultura, que se colocam numa posição exterior à produção cultural, e de defesa de uma cultura separada da vida cotidiana. Estes especialistas fetichizam a cultura:

o seu supremo fetiche é o conceito de cultura enquanto tal. Pois nenhuma obra de arte autêntica e nenhuma filosofia verdadeira jamais esgotaram seu sentido em si mesmas, em seu ser-em-si. Sempre estiveram relacionadas ao processo vital da sociedade, do qual se separaram (Adorno, 1998, p. 12).

Por outro lado, e esta é a dimensão dialética da cultura para Adorno, a defesa da autonomia da cultura pode ter uma dimensão crítica, desde que se perceba que esta autonomia não pode existir numa sociedade baseada em relações de exploração e de dominação:

(...) a insistência na independência e na autonomia, no rompimento com o reino estabelecido dos fins, implica, ao menos como elemento inconsciente, a referência a uma situação na qual a liberdade seria realizável. Mas a liberdade permanecerá uma promessa ambígua da cultura enquanto sua existência depender de uma realidade mistificada, ou seja, em última instância do poder de disposição sobre o trabalho de outros (Adorno, 1998, p. 12).

Se a dimensão política não é exterior ao conceito de indústria cultural, ela também não é, para Adorno, exterior à produção cultural. A possibilidade de questionamento da sociedade capitalista depende de uma ruptura formal, isto é, de uma negação da linguagem dominante, principalmente do realismo fotográfico, que seria uma característica dos produtos da indústria cultural, e a base para os exercícios de manipulação ideológica praticados por ela:

(...) Na práxis da indústria cultural, o respeito servil perante pormenores empíricos, a aparência sem falha da fidelidade fotográfica alia-se apenas com tanto maior êxito à manipulação ideológica, mediante a utilização desses elementos. Na arte, é social o seu movimento imanente contra a sociedade, não a sua tomada de posição manifesta (Adorno, 1988, p. 254).

Para Adorno, a dimensão política da crítica cultural não está vinculada diretamente à divulgação artística de mensagens com conteúdos políticos. A presença da dimensão política depende da forma como as contradições sociais são trabalhadas internamente pela obra artística:

A compreensão da negatividade da cultura só é concludente quando demonstra ser a prova certa da verdade ou inverdade de um conhecimento, da coerência ou incoerência de um pensamento, do acerto ou desacerto de uma formação, da substancialidade ou nulidade de uma figura de linguagem. (...) Compreende nestas antinomias as antinomias sociais. Para a crítica imanente uma formação bem-sucedida não é, porém, aquela que reconcilia as contradições objetivas no engodo da harmonia, mas sim a que exprime negativamente a ideia de harmonia, ao imprimir na sua estrutura mais íntima, de maneira pura e firme as contradições (Adorno, 1998, p. 23).

A obra de Kafka é apontada por Adorno como um exemplo de uma obra que trabalha internamente, no nível da forma artística, as contradições sociais do capitalismo monopolista. Não se trata, para ele, de uma substituição do conteúdo pela forma, mas de uma incorporação do conteúdo social às estruturas formais da obra:

Socialmente decisivo nas obras de arte é o que, a partir do conteúdo se exprime nas suas estruturas formais. Kafka, em cuja obra o capitalismo monopolista só de longe aparece, codifica com maior fidelidade e força no refúgio do mundo administrado o que acontece aos homens colocados sob o

sortilégio total da sociedade do que os romances acerca da corrupção dos *trusts* industriais. Em Kafka, o facto de a forma ser o lugar do conteúdo social deve ser concretizado na linguagem (Adorno, 1988, p. 258).

A política, no que diz respeito à produção cultural, é imanente à estética. Adorno é um defensor dos movimentos de vanguarda de modo geral, e na música em particular:

Na música se dá também o que Clement Greenberg chamou de divisão de toda arte em falsificação grosseira e vanguarda; e a falsidade grosseira, o preceito dos benefícios sobre a cultura, há tempos recolheu-se a esta na esfera particular que lhe está socialmente reservada. Por isso as reflexões sobre o desdobramento da verdade na objetividade estética limitam-se unicamente à vanguarda, que está excluída da cultura oficial (Adorno, 1989, p. 19).

Mas, a defesa da vanguarda não impede que Adorno aponte o carácter contraditório da relação da arte de vanguarda com o público que, acostumado com os produtos da indústria cultural, rejeita os movimentos de vanguarda. Essa rejeição, que condena os artistas ao isolamento, tende a enfraquecer esses movimentos, pois acaba por esvaziar a própria arte.

A música não-conformista não está protegida contra essa dessensibilização do espírito, isto é, do meio sem fim. Em virtude da antítese frente à sociedade, conserva sua verdade social, graças ao isolamento, mas precisamente este, passado o tempo, provocará seu perecimento. É como se ficasse privada do estímulo para produzir, e é mais ainda, sua *raison d'être* (Adorno, 1989, p. 26).

Se, para Adorno, a defesa da autonomia artística pelos movimentos de vanguarda é a única possibilidade de a produção cultural resistir à sociedade capitalista, ele mesmo argumenta a respeito dos limites dessa resistência, que tende a chegar a um impasse, correndo o risco de sucumbir às contradições existentes na relação artistas/público.

## ● Debord e a crítica cultural

Se Adorno reflete sobre a dimensão contraditória das vanguardas artísticas, devido ao seu isolamento social, Debord defende explicitamente a necessidade de uma superação destes movimentos, ainda que ele também não defenda o esvaziamento da arte, mas sim a sua realização no interior da vida cotidiana. O aspecto central para ele é a defesa de uma não separação entre arte e vida, o que inclui a não separação entre artistas e público (não artistas). O público, cuja importância para a arte é reconhecida por Adorno, precisa abandonar, para Debord, a sua condição de espectador. O situacionismo, movimento cultural do qual ele foi um dos principais membros, tinha como objetivo promover a superação da arte (inclusive da arte de vanguarda), que seria, ao mesmo tempo, a realização da arte: “O dadaísmo quis *suprimir a arte sem realizá-la*; o surrealismo quis *realizar a arte sem suprimi-la*. A posição crítica elaborada pelos *situacionistas* mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte*” (Debord, 1997, p. 125).

O situacionismo seria uma resposta para o impasse produzido pela defesa da autonomia artística, que pode levar a arte ao seu fim. Mas a resposta situacionista vai muito além do argumento de que a política é imanente à estética. A integração arte/vida cotidiana só se efetivará plenamente com uma revolução social. Debord, inclusive, possui uma interpretação alternativa para os impasses decorrentes do isolamento social da vanguarda. Para ele, o isolamento decisivo aconteceu não com o público em geral, mas sim frente aos movimentos revolucionários:

O dadaísmo e o surrealismo são as duas correntes que marcaram o fim da arte moderna. Embora de modo relativamente consciente, são contemporâneos da última grande investida do movimento revolucionário proletário. O fracasso desse movimento, que os deixou encerrados no próprio campo artístico do qual haviam



proclamado a caducidade, é a razão fundamental da imobilização deles (Debord, 1997, p. 125).

A crítica cultural defendida por Debord leva necessariamente a uma ação política revolucionária:

Nossa primeira ideia: é preciso mudar o mundo. Queremos a mais libertadora mudança da sociedade e da vida em que estamos aprisionados. Sabemos que essa mudança é possível por meio de ações adequadas. Nosso intuito é utilizar certos meios de ação, e descobrir ainda outros, mais facilmente identificáveis na área da cultura e dos costumes, mas que sejam aplicados na perspectiva de uma interação de todas as mudanças revolucionárias (Debord, 2003, p. 43).

Mas, esta ação revolucionária não era considerada por Adorno como algo possível no contexto social dos países capitalistas desenvolvidos, devido à ausência de uma consciência revolucionária na classe operária. Por outro lado, Debord apostava na possibilidade de desenvolvimento dessa consciência. Para ele, o desenvolvimento das forças produtivas promovido pelo capitalismo, que estava possibilitando o acesso a bens de consumo pelo operariado (e que estaria, segundo Adorno neutralizando o desenvolvimento da consciência revolucionária), estava gerando um enorme avanço do processo de alienação, de perda do controle sobre todas as dimensões da vida cotidiana. Devido ao crescimento da alienação, a consciência revolucionária se manifestaria, agora, com mais força, lutando contra todas as formas de controle social, inclusive as colocadas em prática pelos partidos e sindicatos dirigidos pela esquerda stalinista.

Nesse desenvolvimento complexo e terrível que conduziu a época das lutas de classes para novas condições, o proletariado dos países industriais perdeu toda a afirmação de sua perspectiva autônoma e, em última análise, *suas ilusões*, mas não o seu ser. Ele não foi suprimido. Permanece

irredutivelmente existente na alienação intensificada do capitalismo moderno. (...) Ele traz em si *a revolução que não pode deixar nada fora dela mesma*, a exigência da dominação permanente do presente sobre o passado, e a crítica total da separação; e ele deve encontrar na ação a forma adequada disso (Debord, 1997, p. 81-82).

### Adorno, Debord e a contemporaneidade

Debord, e os situacionistas, tiveram uma atuação importante no movimento de maio de 1968, na França, que começou com ocupações estudantis de universidades, para em seguida continuar com confrontos entre



*Enquanto Adorno argumentava a favor da dimensão política da estética, Debord argumentava a favor da indistinção arte/vida*

manifestantes e forças policiais pelas ruas de Paris, e teve o seu ponto culminante numa greve geral com a participação de cerca de 10 milhões de trabalhadores. O movimento chegou perto de uma situação revolucionária, que não chegou a se concretizar.

Adorno, por sua vez, foi hostilizado pelos estudantes, ao se manifestar de forma contrária às ocupações de universidades na então Alemanha Ocidental, inclusive do Instituto de Pesquisas Sociais em Frankfurt, onde era docente. Para ele, o radicalismo das ações estudantis, bem como de grupos políticos de extrema-esquerda, que não encontrava eco na classe operária, levaria a um fortalecimento da dimensão repressiva do Estado alemão. Com a transformação revolucionária, pelo menos no contexto da Alemanha Ocidental, sendo uma realidade

distante, Adorno questionava o ativismo dos militantes estudantis, que, de forma análoga aos seus colegas franceses, manifestavam-se contra o compromisso apenas teórico dos professores de esquerda com a Revolução.

Tendo vivenciando as agressões do totalitarismo nazista contra a liberdade intelectual, Adorno não podia aceitar que estudantes de esquerda também promovessem agressões em nome da revolução proletária, e que rejeitassem a teoria em nome da práxis revolucionária.

Hoje, abusa-se outra vez da antítese entre teoria e práxis para denunciar a teoria. Quando destroçaram o quarto de um estudante porque ele preferia trabalhar a participar em ações políticas, picharam-lhe a parede: *quem se ocupa com teoria, sem agir praticamente, é um traidor do socialismo* (Adorno, 1995, p. 207-208).

De todo modo, a crítica que Adorno faz ao esvaziamento da discussão promovido pelos defensores do ativismo político é de grande utilidade, tendo em vista o contexto contemporâneo de crescimento de tendências políticas conservadoras, de viés muitas vezes fascista, e que vem acontecendo simultaneamente com a deterioração do debate político, principalmente nas redes sociais:

O que poderia resultar das discussões, acordos que apresentam uma objetividade superior porque intenções e argumentos se ajudam e se interpenetram mutuamente, não interessa àqueles que, de maneira automática, mesmo em situações inadequadas, exigem discussão. As facções que dominam cada um dos lados já prepararam de antemão os resultados que procuram obter. A discussão serve à manipulação. Cada argumento é recortado sob medida para uma intenção, sem que se leve em conta a sua solidez. Mal se escuta o que diz a outra parte; quando muito, para poder replicar com fórmulas estereotipadas (Adorno, 1995, p. 216).

Ainda que Adorno e Debord possam ser considerados como pensadores que fazem parte da mesma corrente teórica, a da teoria

crítica, evidentemente, no que diz respeito à ação política, na conjuntura da segunda metade da década de 1960, eles não poderiam estar em posições mais opostas.

A diferença entre eles já existia, no que diz respeito à relação produção cultural/política. Enquanto Adorno argumentava a favor da dimensão política da estética, e defendia, diante da mercantilização generalizada, a autonomia posta em prática pelas vanguardas artísticas, Debord argumentava a favor da indistinção arte/vida, e fazia parte de um movimento que procurava fundir revolução artística e revolução política.

Mas, o posicionamento de Adorno, de que ao fim da década de 1960 inexistiam condições para uma ação revolucionária, e que era necessário preservar as condições que tornavam possível a teoria crítica, não significava a recusa de qualquer ação. Segundo ele, “uma práxis oportuna seria unicamente a do esforço de sair da barbárie” (Adorno, 1995, p. 214).

Sem dúvida, é possível apontar a presença de vários aspectos da realidade contemporânea, no Brasil e no mundo, que podem ser considerados “bárbaros”. Mas, o diagnóstico adorniano, vinculado aos argumentos desenvolvidos no livro *Dialética do esclarecimento*, sobre o uso da razão instrumental para se atingir objetivos irracionais (como o massacre de seres humanos em larga escala), não deixa de ser genérico, podendo servir para vários períodos históricos.

Neste aspecto, os argumentos de Debord nos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, sobre a existência do poder espetacular integrado, parecem ser mais concretos. Nesse texto, escrito em 1988, ele usa o fracasso das tentativas revolucionárias em países europeus nas décadas de 1960 e 1970, principalmente o movimento de maio de 1968 na França, para chamar atenção para o desaparecimento das forças sociais de oposição à sociedade do espetáculo. As referências ao proletariado praticamente não existem no texto. É sobre este período histórico, marcado pela emergência da

ideologia neoliberal e pelo domínio do capital financeiro em escala mundial, e que é ainda o nosso momento histórico, que ele desenvolve sua reflexão sobre a mistura de elementos de regimes políticos democráticos e ditatoriais, que caracteriza o exercício do poder espetacular integrado.

Guarda grande atualidade, por exemplo, os argumentos de que o desaparecimento do conhecimento histórico promovido por regimes ditatoriais faz parte da realidade contemporânea. Debord (1997, p. 180) menciona os processos de Moscou, durante a ditadura stalinista na antiga URSS, como significativos para a compreensão de elementos do poder espetacular integrado. Qualquer semelhança entre os processos de Moscou, onde inimigos políticos de Stalin, após serem presos, confessaram serem traidores, e processos judiciais contemporâneos, onde as “provas” são produzidas após a prisão dos acusados não é mera coincidência:

Os falsos testemunhos, talvez canhestros – mas que capacidade de sentir essa falta de jeito pode sobrar nos espectadores que serão testemunhas das façanhas desses falsos testemunhos? -, e os falsos documentos, sempre excelentes, nunca podem faltar aos que governam o espetacular integrado, ou a seus amigos. Logo, já não é possível acreditar, a respeito de ninguém, em nada que não se tenha visto por si mesmo, diretamente (Debord, 1997, p. 180-181).

Mas, se o pensamento de Debord é bastante útil para a compreensão da contemporaneidade, isto não quer dizer que as reflexões de Adorno não possuam relevância.

Basta verificarmos os textos da coletânea *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*, publicada recentemente no Brasil, para percebermos o contrário. Em um dos capítulos, escrito em 1946, intitulado *Antissemitismo e propaganda fascista*, Adorno analisa programas radiofônicos nos EUA que transmitiam propagandas antidemocráticas. Ele chama a atenção, por exemplo, para os vínculos entre a destrutividade e o espírito fascista:

(...) deve-se prestar atenção à destrutividade como o fundamento psicológico do espírito fascista. Os programas são abstratos e vagos, as satisfações são espúrias e ilusórias, porque a promessa expressa pela oratória fascista nada mais é do que a própria destruição. Não é acidental que todos os oradores fascistas insistam na iminência de catástrofes de alguma espécie. Enquanto advertem de perigos iminentes, eles e seus seguidores se excitam com a ideia da ruína inevitável, sem sequer diferenciar claramente entre a destruição de seus inimigos e de si mesmos. (...) O desejo psicológico inconsciente de autoaniquilação reproduz fielmente a estrutura de um movimento político que, em última instância, transforma seus seguidores em vítimas (Adorno, 2015, p. 152).

Não é preciso muito esforço para se reconhecer a atualidade dessas observações de Adorno, em um momento em que discursos sobre a iminência do caos e a defesa de uma “intervenção militar” retornam aos espaços públicos, representando uma ameaça para o que ainda permanece de garantias e direitos individuais e coletivos.

(artigo recebido dez.2015/aprovado mai.2016)

## Referências

---

- ADORNO, T. W. **Teoria estética**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1988.
- ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- ADORNO, T. W. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.
- ADORNO, T. W. Crítica cultural e sociedade. In: **Prismas**. São Paulo: Editora Ática, p. 7-26, 1998.
- ADORNO, T. W. Antissemitismo e propaganda fascista. In: **Ensaio sobre psicologia social e psicanálise**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 137-152.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- DEBORD, G. **Sociedade do espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBORD, G. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In: JACQUES, P. B. (Org.). **Apologia da deriva** - escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 43-59.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade I** – A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- MARX, K. **O capital**: crítica da economia política. Livro I, v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.