

SOBRE O CONCEITO DE INDÚSTRIA CULTURAL E A POSSIBILIDADE DE O CINEMA SE CONSTITUIR COMO ARTE: apontamentos sobre a obra de Ingmar Bergman

*João Fabricio FLORES DA CUNHA*⁵²

RESUMO: Este artigo retoma o conceito de indústria cultural, formulado por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, para propor uma reflexão sobre a capacidade que tem o cinema, forma de comunicação do século XX por excelência, de se constituir como arte. Faz-se um relato breve da evolução do conceito de cultura, que, na visão dos teóricos supracitados, esgota-se ao devir indústria cultural, no contexto das sociedades capitalistas avançadas do século XX. A partir de pesquisa em andamento que tem como *corpus* a obra cinematográfica do diretor sueco Ingmar Bergman, busca-se compreendê-la dentro do sistema em que está inserida, o da indústria cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação. Indústria cultural. Cinema. Ingmar Bergman.

ABSTRACT: This work retrieves the concept of culture industry, formulated by Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, to propose a discussion on film's capacity of setting itself as a work of art. We do a brief summary of the evolution of the concept of culture, which, according to the authors mentioned above, came to an end when it became culture industry, in the context of late capitalistic societies of the 20th century. Based on an ongoing research about the cinematographic work of Swedish director Ingmar Bergman, we try to understand it from inside its system, that of the culture industry.

KEYWORDS: Communication. Culture industry. Film. Ingmar Bergman.

⁵² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela UFRGS. Bolsista FAPERGS/CAPES. E-mail: jfloresdacunha@gmail.com.

1. Introdução

Este trabalho propõe uma reflexão, dentro dos parâmetros do conceito de indústria cultural, sobre os limites e as potencialidades que tem o cinema de se constituir como arte. Inicialmente, faremos alguns apontamentos acerca da evolução do conceito de cultura, até chegar ao processo denominado indústria cultural, tal como formulado por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Esse será pensado à luz da noção de dialética do esclarecimento, igualmente por eles criada. Em seguida, relacionaremos a teoria aqui apresentada à obra do cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007), que constitui o *corpus* de nossa pesquisa de dissertação de mestrado, ora em andamento. Nesse percurso, faremos a crítica de alguns preconceitos que ainda existem na área da comunicação no Brasil em relação às teorias da Escola de Frankfurt e ao conceito de indústria cultural.

Fundado em 1923, o Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt começou a se tornar influente – de acordo com Francisco Rüdiger (2004) – a partir de 1930, quando Max Horkheimer assumiu sua direção. Três anos depois, os nacional-socialistas tomariam o poder na Alemanha, o que viria a ter graves implicações para os pensadores do que se chamaria posteriormente de Escola de Frankfurt. Além de acarretar no suicídio de Walter Benjamin, a perseguição dos nazistas forçou Adorno e o próprio Horkheimer a se exilarem nos Estados Unidos – para onde o próprio Instituto transferiu suas atividades. Lá foi escrita a *Dialética do Esclarecimento*⁵³, obra que inclui o capítulo em que os autores expõem o conceito de indústria cultural – fato esse que, como veremos, refletiu-se no texto.

Aqui, por motivos de espaço e delimitação do artigo, não faremos outras referências além desta a outros pensadores da Escola, como Walter Benjamin, Siegfried Krakauer, Herbert Marcuse e Jürgen Habermas. É importante assinalar, ainda assim, que os pensadores da referida Escola buscaram elaborar uma teoria social de caráter crítico, comprometida com uma busca por transformações na sociedade, que se opusesse ao cientificismo positivista, o qual compreendiam como uma ferramenta de manutenção do *status quo*. Vale ressaltar, também, que esses não eram pesquisadores da comunicação social propriamente; inclusive, para os frankfurtianos, “as comunicações só adquirem sentido em relação ao todo social, do qual são antes de mais nada uma

⁵³ No original, em alemão, *Dialektik der Aufklärung*. O termo *Aufklärung* pode ser traduzido para o português como “Iluminismo” ou “Esclarecimento”. Aqui, adotamos essa segunda forma.

mediação e, por isso, precisam ser estudadas à luz do processo histórico global da sociedade” (RÜDIGER, 2001, p. 132).

2. A indústria cultural

Iniciamos este segmento do artigo com breves apontamentos sobre a evolução da cultura. Pela extensão do presente trabalho, essa exposição terá um caráter esquemático, prestando-se a esclarecer os desenvolvimentos do conceito até o estágio em que se encontra, a saber, a indústria cultural – conceito criado para explicar a crise da cultura no século XX, conforme a viam os frankfurtianos.

A cultura é uma “categoria histórico-metafísica” (RÜDIGER, 2013), ou seja: não existiu sempre e não tem uma presença física, material. Ela aglutina determinados elementos em relação aos significados, que não são materiais – há um conjunto de processos existentes em um dado campo social, que são enquadrados dentro da cultura.

Ainda que a palavra tenha surgido na Antiguidade, a partir da agricultura, do cultivo da terra, o conceito tal como o conhecemos é moderno. É a partir do século XVIII que ocorre uma transformação: a modernidade isolou a cultura da ideia de cultivo do solo e passou a considerá-la a partir de uma noção de aperfeiçoamento. Criou-se a noção de que *cultura* estaria associada ao *cultivo* – do homem, da humanidade. Trata-se de uma concepção tipicamente iluminista. Esse movimento, a Era da Razão, das Luzes, está, como se sabe, vinculado à ascensão da burguesia enquanto classe social dominante.

Assim, deve-se entender que, a partir do século XVIII, a cultura passa a estar no mundo como uma determinação das relações sociais que entretêm um determinado grupo social (RÜDIGER, 2013): ela surgiu em meio às relações dos burgueses. Fundamentalmente, foram eles quem inventaram a cultura, que enaltecera os valores espirituais e a inteligência agora associados a ela, e foram eles os que a valorizaram a partir de suas práticas: “da práxis, surge uma categoria que permite a um grupo aglutinar práticas heterogêneas que servem para dar-lhe uma identidade de grupo e para diferenciá-lo dos demais” (RÜDIGER, 2013). Logo, com base nessa concepção, devedora do marxismo, a cultura deve ser entendida dentro de uma noção de luta de classes. De acordo com Rüdiger (2013), ela seria, de certa forma, uma “purgação das vicissitudes” da violência social que esteve ligada à criação da burguesia e à sua

manutenção no poder.

A partir do século XIX e da consolidação da burguesia enquanto classe dominante, a cultura se torna um valor universal, e passa a fazer parte da formação dos indivíduos, entrando no domínio da escola – esse seria um modo de disseminar a cultura fora do meio burguês. Essa classe, que se mantinha como predominante no sistema capitalista a partir do poderio de suas atividades econômicas, buscava-se legitimar como classe dominante de uma forma que a distinguisse dos outros grupos do corpo social – note-se aí como cultura está sempre vinculada à sociabilidade, ou seja, como ela implica sempre relações sociais.

Os primeiros sinais de crise da cultura se deram em meados do século XIX, com o questionamento de seus significados e a exposição da hipocrisia do projeto burguês, que mantinha a cultura como uma forma de se elevar, de se redimir da violência e da dominação que a burguesia impunha às demais. O filósofo alemão Friedrich Nietzsche se configurou como o principal crítico da cultura, nesse momento.

É a essa linhagem de crítica da cultura que se somam Adorno e Horkheimer, com sua elaboração do conceito de indústria cultural, formulado na *Dialética do Esclarecimento*. Publicada em 1944, em meio à II Guerra – sendo os autores fugitivos da ditadura nazista na Alemanha –, a obra pode ser vista como um canto desesperado por uma racionalidade (ESTEBAN, 2013): o que se identificou ali foi o processo de “colapso da era moderna” (RÜDIGER, 2004, p. 21). O que Adorno e Horkheimer constataram em seu exílio nos Estados Unidos foi que, para além do nazismo e do fascismo, também as sociedades democrático-liberais tinham tendências autoritárias e totalizantes. Nelas, a circulação de mercadorias é priorizada, enquanto o ser humano é submetido à coisificação – no limite, também se torna mercadoria. A concepção de indústria cultural resulta da visão de que os detentores dos meios de produção seguiram tendo o monopólio da formação cultural mesmo na sociedade (supostamente) igualitária.

O ponto central do conceito de indústria cultural é a denúncia de que a cultura se confundiu com a economia, convertendo-se em mercadoria. A arte assumiu um “caráter mercantil”, dizem Adorno e Horkheimer (1985, p. 147); ocorreu, a partir daí, o que eles identificaram como uma “fusão (...) da cultura e do entretenimento” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 134). A massificação do consumo estético, consequência dos avanços técnicos dos meios de comunicação de massa, implicou uma padronização dos

produtos veiculados por esses meios; o que antes era cultura agora surge como repetição do mesmo. “Na indústria cultural, a fórmula (...) substitui a obra” (1985, p. 118), e “o estilo da indústria cultural (...) é ao mesmo tempo a negação do estilo”, para Adorno e Horkheimer (1985, p. 122).

Assim, “belo é tudo o que a câmara reproduza” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 138). No diagnóstico implacável dos autores (1985, p. 151), “a cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la. É por isso que ela se funde com a publicidade”.

É preciso notar, porém, que a formação da indústria cultural não significa uma ruptura absoluta, mas antes um desenvolvimento lógico do quadro sócio-econômico nas sociedades onde ela se estabeleceu: “o entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito antes dela”, de acordo com Adorno e Horkheimer (1985, p. 126), e “as puras obras de arte, que negam o caráter mercantil da sociedade pelo simples fato de seguirem sua própria lei, sempre foram ao mesmo tempo mercadorias” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 147). Rüdiger (2004, p. 33) nota que “conforme Adorno repetiu diversas vezes (...), a prática da indústria cultural surgiu junto com o conceito de arte: tanto esse quanto aquela são aspectos do processo de formação da sociedade burguesa”.

Como diz Rüdiger (2004), o conceito de Adorno e Horkheimer diz respeito às relações que os indivíduos mantêm com a cultura nas sociedades capitalistas do século XX; assim, a indústria cultural não se reduz nem aos meios de comunicação nem ao conteúdo por esses veiculado. Ou seja, se formos fiéis ao conceito tais como os autores o propuseram, não poderemos falar, nem de um jornal e nem de um filme, que esses *são* a indústria cultural; na realidade, eles são expressões desse que é um processo histórico e social, cujos sentidos buscamos esclarecer neste trabalho.

Vale ressaltar que, conforme nos ensina Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 68), “o termo ‘indústria cultural’ foi escolhido a dedo pelos autores, que nos primeiros esboços haviam empregado a expressão ‘cultura de massa’. Eles a descartaram para não gerar a impressão de que os fenômenos culturais teriam surgido diretamente das massas”. Olgária Matos (1993, p. 70) registra que, “para Adorno e Horkheimer, a ‘cultura de massa’ não é nem cultura nem é produzida pelas massas”.

A Horkheimer e a Adorno costuma-se atribuir a pecha de reacionários, no

sentido de que defenderiam a arte séria frente à arte leve e advogariam por uma volta da cultura tal como operava em séculos anteriores; no entanto, eles eram muito mais conscientes da irreversibilidade do processo de mercantilização da cultura do que os seus críticos. Outro erro comum é o de supor que, na visão dos pensadores da Escola de Frankfurt, os indivíduos seriam *manipulados* pelos conteúdos produzidos pela indústria cultural. De acordo com essa interpretação, esses seriam integrantes de uma massa indiferenciada, alienada e inconsciente dos perigos que a espreitam a cada página do jornal e a cada novo filme de uma sequência hollywoodiana de sucesso.

No entanto, afirmá-lo é desconhecer não só os textos dos referidos autores, como também os princípios mais básicos de suas teorias. A suposição de que Adorno e Horkheimer acreditariam que os indivíduos são manipulados pela indústria cultural não encontra apoio no texto em que expõem o conceito. De fato, os autores sustentam que, ao consumir um bem cultural, "o espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128). Ou seja, não é que o espectador não tenha, ou não possa ter, algum pensamento próprio, mas sim que a indústria cultural tem como objetivo entregar-lhe um produto padronizado ao ponto de dispensar esse espectador da exigência de fazer qualquer reflexão para poder consumir tal produto.

Entre os motivos que refutam essa interpretação, está o de que essa concepção conferiria um suposto poder aos produtores da indústria cultural que simplesmente não faz sentido dentro do pensamento sistêmico dos críticos desse processo. Nele, produtores são tão colonizados quanto os consumidores: por um lado, porque também eles são consumidores; por outro, e mais decisivo, porque tudo aquilo que eles produzem é pensado para atender aos padrões estéticos da indústria cultural.

Esse equívoco tem origem em outra má concepção do pensamento frankfurtiano: ele não dá suporte para o argumento de que o consumo desses produtos se dê de forma acrítica e inconsciente. Não é que as pessoas sejam enganadas pelos truques das grandes empresas de cinema de Hollywood; trata-se antes de um esquema ao qual elas se submetem socialmente, e que deve ser compreendido em termos mais amplos. A sua própria consciência já foi colonizada pelos princípios mercadológicos, e a sua subjetividade se produz inteiramente pela sociedade na qual estão inseridas.

Assim, os seus desejos e suas necessidades serão agenciados pelos esquemas que a racionalidade capitalística engendra, sendo a indústria cultural um desses processos. Já

não somos mais “meros consumidores”, afirma Rüdiger (2004, p. 44): “Em virtude do processo histórico, praticamente todos nós já nos tornamos hoje, desejemos ou não, filhos da indústria cultural”. Não é que estejamos sendo fraudados constantemente por esse consumo – estamos antes nos entregando a ele. “As massas só se encaixam nesse processo porque, mal ou bem, ele conta com seu consentimento”, segundo Rüdiger (2004, p. 15). Assim, instaura-se uma espécie de cinismo generalizado:

As pessoas sabem sempre mais do que acontece à sua volta e, tornadas realistas pela disponibilidade de informação, crêem cada vez menos nas idéias. Destarte, consideram como valor sobretudo o poder de decisão que dispõem em relação ao manejo de suas vidas, predominando, entre a maioria, o exercício do poder de compra. As comunicações são importantes não porque veiculem ideologias, mas sim porque, se de um lado fornecem as aproximações que colaboram para seu esclarecimento, de outro proporcionam o entretenimento que elas procuram com avidez e sem o qual talvez não pudessem suportar o crescente desencantamento da existência. (RÜDIGER, 2001, p. 142)

Nesse sentido, é essencial compreender que a indústria cultural entrega exatamente o que o indivíduo quer – e que esse desejo tem sua origem em um processo sócio-econômico de caráter sistêmico que lhe envolve, e que se presta justamente a reforçar a condição desse indivíduo dentro do sistema capitalista. Com a evolução das técnicas e do Estado de bem estar social, o sujeito de classe média de um país desenvolvido tem cada vez mais tempo livre, ou seja, horas do dia que não precisa dedicar ao trabalho. No entanto, ao invés de aproveitar essa oportunidade – que não estava dada para alguém de sua condição social em período nenhum da história – para se *cultivar*, para buscar a sua emancipação por meio da cultura, ele utiliza esse tempo livre exatamente para consumir o que a indústria cultural tem a lhe oferecer – reforçando assim a dominação a que está submetido. Isso ocorre, justamente, por meio do entretenimento: “como meio de adaptação das massas ao sistema dominante, a indústria cultural é, antes de mais nada, uma indústria da diversão”, afirma Seligmann-Silva (2003, p. 70).

Não se trata, com esses apontamentos, de desconsiderar o indivíduo ou de forçar o seu desaparecimento, mas antes de compreendê-lo, de forma sistêmica, no ambiente em que vive – um em que operam esquemas mercadológicos, os quais são virtualmente inescapáveis, e que limitam seriamente a capacidade desse indivíduo de se emancipar. Nas sociedades capitalistas avançadas, paradoxal e dialeticamente, essa capacidade foi prejudicada justamente pelo avanço dos mesmos processos sociais e históricos que,

antes, haviam-na idealizado e possibilitado que se concretizasse.

O processo de conversão da cultura em mercadoria é, portanto, uma das facetas das transformações pelas quais passou o capitalismo no século XX. Esclarecer os sentidos sociais dessas transformações seria, em essência, o principal objetivo dos pensadores da Escola de Frankfurt (RÜDIGER, 2001). E, como a indústria cultural está inserida na teoria social crítica por eles ensejada, o conceito deve ser compreendido dentro do conceito de *dialética do esclarecimento*, o qual, assim como o de indústria cultural, foi formulado por Adorno e Horkheimer.

Antes, é preciso situar a teoria crítica dentro do contexto histórico do pensamento ocidental. Conforme nos ensina José Emilio Esteban (2013), ela teria como objetivo instaurar uma mudança de atitude, opondo-se à teoria social clássica. Essa é vista pelos pensadores da Escola de Frankfurt como mero instrumento de manutenção da organização social existente. Para eles, seria preciso reconhecer o caráter político da teoria e buscar conferir-lhe um sentido transformador – e não de reprodução do que já está dado. Assim, a *práxis* deveria orientar a teoria enquanto objetivo último. Nas palavras de Horkheimer (*apud* MATOS, 1993, p. 7), “o valor de uma teoria depende de sua relação com a *práxis*”.

Nessa concepção, a teoria não teria outro fim que não o de contribuir para a criação de novas formas sociais, que se opusessem ao *status quo* e impedissem que ele se perpetuasse. A teoria crítica está, portanto, tomada por um “impulso ético permanente” (ESTEBAN, 2013). Compreendendo o homem como um ser social e histórico e considerando que ele produz suas condições de vida a partir do trabalho – que se dá em relações sociais –, ela advoga pela “autoprodução racional da vida humana” (ESTEBAN, 2013): uma sociedade em que inexistissem as diferenças de classe e em que estivessem desenvolvidas plenamente as relações sociais, as quais poderiam, portanto, dar-se sem a dominação de uma classe sobre as outras.

Assim, realizar-se-iam os ideais do Iluminismo, que almejavam à liberdade e à felicidade por meio da razão. A riqueza produzida pelas sociedades capitalistas do século XX tornou real a possibilidade de esse quadro se concretizar, conforme a teoria crítica; estariam dadas as condições não apenas para que se satisfizessem as necessidades dos indivíduos sociais, mas também a sua felicidade, a partir da “plena socialização dos seres humanos” (ESTEBAN, 2013). Como pôs Rüdiger (2001, p. 133): “a modernidade concebeu um projeto coletivo cujo sentido original era libertar o

homem das autoridades míticas e das opressões sociais, ao postular sua capacidade de autodeterminação”. Não se trataria de um privilégio de poucos, mas algo que poderia ser estendido a todos os membros de uma dada sociedade. “Não por acaso”, registra Matos (1993, p. 55), os teóricos da Escola de Frankfurt “encontraram em Kant um ponto de não-retorno na filosofia. Foi Kant que, em sua *Crítica da razão prática*, escreveu: ‘Nem todos os homens são felizes, mas todos têm direito a sê-lo’”.

Nos aproximamos, assim, do conceito de esclarecimento, e de sua dialética. Essa já havia sido exposta por Nietzsche⁵⁴ na obra *O nascimento da tragédia*, conforme Esteban (2013): trata-se da ideia de que toda cultura que é fundada no mito da razão acaba sendo consumida por tal racionalidade. No prefácio da *Dialética*, Adorno e Horkheimer (1985, p. 15) apresentam a tese de que “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia”. O resultado desse processo seria a realidade desoladora em que se situava o mundo à época em que a obra foi escrita: a da barbárie de duas guerras mundiais em um intervalo de poucos anos, as quais devastaram o continente europeu, origem da civilização ocidental.

Essa tese, “escandalosa” (ESTEBAN, 2013), de que as causas da barbárie estariam justamente na razão que fundamenta a modernidade, radicaliza o que Nietzsche havia proposto, e deve ser compreendida a partir do movimento dialético. Embora se apresentem como absolutamente distintos e antagônicos, *mito* e *esclarecimento* compartilhariam em sua origem as noções de *domínio* e de *autoconservação*. O sujeito luta em duas frentes: externa, para dominar a natureza (a busca por esse domínio seria a grande finalidade do pensamento); e interna, com o objetivo de se autoconservar enquanto ser humano. De acordo com Matos (1993, p. 48), “a razão ocidental configura-se, na crítica feita por Adorno e Horkheimer, como razão de dominação, de controle da natureza exterior e interior, de renúncia e ascetismo”.

Para Adorno e Horkheimer (1985), o *logos* não seria um passo superior no desenvolvimento da humanidade – haveria, na verdade, uma continuidade entre *mito* e *logos*, que estão em permanente conflito. Seligmann-Silva (2010, p. 88) afirma que a tese central do livro “vê no mito um primeiro passo em direção ao domínio da natureza e no esclarecimento (do qual o iluminismo representou apenas um momento de ‘glória’) uma recaída no mito”. Assim, o apogeu da razão, no Iluminismo, deveio mitologia,

⁵⁴ Nietzsche foi uma influência importante para os pensadores da Escola de Frankfurt. Segundo Olgária Matos (1993, p. 32), eles “encontraram em Nietzsche uma genealogia dessa razão. Buscando sua origem e valor, Nietzsche mostra sua gênese extra-racional, seus aspectos noturnos, sua cegueira. Para Nietzsche, não é natural à natureza ser conhecida, por isso a ciência só se constitui por uma espécie de agressão e de violência”.

causa da barbárie que marcou o século XX.

O processo que conduziu à dialética do esclarecimento tem seu momento decisivo a partir da filosofia moderna, quando “a razão se converte em um instrumento” (ESTEBAN, 2013). A partir de suas funções lógicas, poder-se-ia constituir um método que, se bem aplicado, daria ao homem a capacidade de resolver todos os problemas colocados pela natureza. “A totalidade do real e seus fundamentos” (ESTEBAN, 2013) poderiam ser assimiladas a partir de proposições lógicas, construídas a partir da razão instrumental e das categorias que ela instituíra. Assim, com base nessa evolução no pensamento ocidental, “a racionalidade instrumental, transformada em paradigma, passou a dominar todas as esferas da sociedade. (...) os valores, anteriormente articulados pelas narrativas míticas, passaram a ser operados de maneira instrumental” (RÜDIGER, 2004, p. 21).

Foi Horkheimer quem propôs uma crítica da razão instrumental. Se a razão se constitui como um meio, disse ele, ela pode ser colocada ao serviço de qualquer fim (ESTEBAN, 2013). É a partir daí que se instalam a alienação e a coisificação do ser humano: “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114). Para os frankfurtianos, “as exigências econômicas levaram a razão instrumental a tornar-se modelo dominante, expandindo seu campo de ação para todas as áreas da vida social, inclusive a esfera da cultura” (RÜDIGER, 2004, p. 29). Os resultados foram catastróficos: “A massificação provocada pela racionalidade instrumental rompeu o tecido social e não poupou nenhuma classe” (RÜDIGER, 2004, p. 51). Aí está a origem da crítica à indústria cultural proposta pelos pensadores da Escola de Frankfurt.

Podemos construir, então, uma explicação do que é efetivamente a dialética do esclarecimento da indústria cultural: os avanços tecnológicos, sociais e econômicos criaram uma situação em que os meios de comunicação de massa poderiam representar um progresso intelectual, a partir de informações potencialmente emancipatórias a serem difundidas por todo o corpo social, inclusive para uma parte significativa da população que nunca havia tido acesso a elas. No entanto, essa capacidade revela-se antes o seu reverso, e a veiculação permanente do entretenimento, fiel aos princípios mercadológicos capitalísticos, acaba por dominar toda a sociedade, submetendo-a à “barbárie estética” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123). Assim, as massas

seguem estando relegadas socialmente – e a cultura, em vez de se democratizar, se exaure, tornando-se pseudocultura. Rüdiger traça um bom resumo da dialética que aqui expusemos:

o progresso econômico, científico e tecnológico não pode ser separado da criação de novas sujeições e, portanto, do aparecimento de uma série de patologias culturais, que vitimam amplas camadas da sociedade. O pressuposto do desenvolvimento de um ser humano esclarecido e autônomo, viram [os teóricos frankfurtianos], era uma organização econômica e política cujos interesses sistêmicos acabaram sendo mais fortes e lograram predominar socialmente. A figura da indústria cultural é, segundo os pensadores, uma prova disso, de como os meios do Iluminismo progressista podem, no limite, se transformar em expressões de barbárie tecnológica. (RÜDIGER, 2001, p. 133-134)

3. O cinema de Ingmar Bergman

Amplamente celebrado como um dos cineastas mais bem-sucedidos da história, o sueco Ingmar Bergman realizou mais de 50 filmes – produção que se estende desde a década de 40 até 2003. Sua obra tem como característica uma investigação profunda sobre a condição humana, incluindo temas metafísicos como a natureza da alma e a existência de Deus. A recorrência e o nível de reflexão presentes nos filmes de Bergman sobre temas como angústia, fé, Deus, morte, violência, solidão e comunicação, fazem com que eles preservem seu interesse mesmo décadas depois de terem sido produzidos.

O que buscamos aqui é refletir sobre a possibilidade de esse cinema se constituir como arte – que é uma das manifestações da cultura. De acordo com Felinto (2010, p. 4), “as imagens (tecnológicas) produzidas pela sociedade moderna constituem os indícios privilegiados para a análise de seus traços culturais”. Para Walter Benjamin (*apud* FELINTO, 2010, p. 3-4), os problemas da arte contemporânea seriam formulados propriamente apenas no domínio do filme⁵⁵.

A maioria dos filmes de Bergman foi produzida pela Svensk Filmindustri (SF), tendo sido ele o responsável pela projeção internacional dessa empresa sueca, a partir do sucesso e da difusão de seus filmes no exterior, dos anos 50 em diante. O fato de ele ter independência dentro da produtora – após consolidar sua carreira – não o coloca, no entanto, fora da indústria cultural. Ainda, sendo o cinema um recurso essencialmente do século XX – os irmãos Lumière exibiram seu primeiro filme em 1895 – e, no caso de Bergman, produzido em uma sociedade capitalista avançada, não há motivos para

⁵⁵ Entre as discordâncias que Adorno manteve com Benjamin, está o que aquele enxergou como um otimismo exagerado deste em relação às novas técnicas artísticas – como, por exemplo, o cinema.

afirmar que, no contexto de produção, sua obra escape à indústria cultural. Não se questiona, assim, que a filmografia de Bergman escape da perda de autonomia a que a cultura foi submetida (posto que ela desenvolve-se paralelamente à economia, conforme descrito pelos frankfurtianos).

Parece não haver dúvidas, portanto, de que ele se enquadra dentro dos esquemas da indústria cultural, no sentido de que seus filmes são produzidos, divulgados e distribuídos segundo as mesmas orientações mercadológicas que, de resto, como vimos, dominam toda a produção cultural nas sociedades capitalistas (embora obra nenhuma de Bergman atendesse aos requisitos de um *blockbuster* ou fosse motivo de venda de *merchandising*, evidentemente). A questão aqui é até que ponto é possível, dentro dessa indústria, produzir cinema que possa ser compreendido como arte. O que poremos em discussão se refere, portanto, aos padrões estéticos dos filmes de Bergman.

Tendo sido colocada a situação da cultura nos termos que expusemos no segmento anterior do artigo, que espaço ainda restaria – dentro desse ambiente sistêmico e fechado que é a indústria cultural tal como proposta por Adorno e Horkheimer – para produtos culturais que invistam no choque do espectador, em arrancá-lo de sua zona de conforto? Para responder a essa pergunta, buscaremos agora entender de forma mais refinada alguns movimentos internos próprios da indústria cultural. Segundo Rüdiger,

Na sociedade atual, a tendência das pessoas é rejeitar as experiências que procuram transcender o fetichismo da mercadoria, preferindo os produtos esquemáticos, que não colocam risco de dissonância à recepção. Os referidos esquemas, todavia, não estão blindados ao emprego criativo. As convenções da arte de massas também podem ser usadas para pôr em discussão essa tendência, questionar o lazer acomodatório, enfim sacudir com a reificação da experiência. (RÜDIGER, 2004, p. 159)

Ainda de acordo com Rüdiger (2004, p. 118), “o planejamento mercantil da satisfação sensorial e a estilização industrial da arte bárbara tornam-se o princípio central da criação artística e intelectual contemporânea”. Ou seja, essa passa a ser cada vez mais programada para agradar às massas. Isso não significa, no entanto, que, na periferia do sistema da indústria cultural, possam surgir linhas de fuga que escapem dessa adequação ao gosto médio. Assim, parece existir a possibilidade de que, de dentro da indústria cultural, produza-se algo que, se não retome os padrões antigos de cultura – posto que o retorno a essa é impossível, por motivos sociais e históricos – traga elementos estéticos de questionamento e de desafio ao quadro vigente.

Segundo Seligmann-Silva (2003, p. 38), “o que [Adorno] exige da arte contemporânea é que recupere a capacidade de auto-reflexão; que dialogue com indivíduos autênticos, e não com membros de uma massa amorfa”. Acreditamos que a produção cinematográfica de Bergman, não em sua totalidade, e sim em filmes específicos, seja capaz de estabelecer esse diálogo que fuja à normatividade massiva que pedia Adorno. Seria o cinema bergmaniano apenas mais um exemplo da arte submetida a causar diversão, ao entretenimento, que caracteriza a indústria cultural? Parece-nos difícil afirmar e sustentar isso; embora sua obra seja muito extensa e alguns dos filmes, em especial os iniciais, das décadas de 40 e 50, tenham pouco a nos dizer no sentido de nos retirar da zona do mediano, acreditamos que Bergman, em determinados filmes, em suas obras-primas, produziu algo que, justamente, se opõe ao barbarismo estético típico da cultura do século XX.

A tensão existencial decorrente da finitude da vida, expressa no jogo de xadrez entre o cavaleiro e a Morte, em *O Sétimo Selo* (1957); a busca por um Deus que nunca se manifesta, nesse filme e na trilogia informal sobre a fé que Bergman compôs com *Através de um Espelho* (1961), *Luz de Inverno* (1962) e *O Silêncio* (1963); a passagem do tempo, em *Morangos Silvestres* (1957); as dificuldades inerentes à expressão artística e a insanidade, em *A Hora do Lobo* (1968); a tematização do eterno retorno nietzscheano, em *A Paixão de Anna* (1969); a gênese do nazismo na Alemanha, em *O Ovo da Serpente* (1977); e a problematização dos relacionamentos humanos a partir do casamento, em *Cenas de um Casamento* (1972) e *Saraband* (2003): são exemplos de filmes que, juntos, compõem o quadro de um cinema perturbador, o qual se vale esteticamente de temas e reflexões que desarticulam os padrões da indústria cultural. Sobretudo naquele que talvez seja seu momento mais singular, *Persona* (1966), Bergman estabeleceu, de dentro da indústria cultural, linhas de fuga das tendências de padronização repetitiva e empobrecedora associadas a ela, e mostrou a face artística do cinema.

Nesses filmes, há uma investigação profunda e ampla de temas que dizem respeito ao homem de forma íntima. Ela significa um distanciamento da experiência cotidiana que retira, ainda que momentaneamente, o sujeito do torpor a que está submetido pelo sistema. Não há, ali, concessões ao bem estar e ao conforto do indivíduo. O que há é uma exposição crua das investigações de Bergman sobre o que é o ser; o que há de mais profundo, verdadeiro e essencial em nós mesmos, e que

significado podemos encontrar para nossas vidas em face dessa verdade.

A regressão que se verifica nos produtos da indústria cultural, de forma geral, não se verifica nesses filmes. A redução do ser humano ao que ele tem de mais primitivo, típica daquilo a que deveio a cultura no século XX, tampouco se faz presente aqui. O que vemos antes é uma tematização problematizadora de aspectos fundamentais do ser humano. Longe da coisificação, trata-se de uma exposição de caráter existencial sobre os temas acima referidos. Assim, defendemos que parte da obra cinematográfica de Ingmar Bergman pode, sim, ser considerada como arte – ainda que, nos termos estritos de Adorno, ela não se constituiria como tal, pois “o conceito de arte moderna deve ser reservado aos procedimentos técnicos que, em seu próprio modo de ser, convertem as obras em imagem da sociedade capitalista” (RÜDIGER, 2004, p. 138) – e essa crítica estético-política ao capitalismo Bergman jamais fez.

As considerações postas aqui não se dão com a intenção de acusar o esgotamento do conceito de indústria cultural, nem tenta torná-lo inválido. Estamos antes apontando elementos para estabelecer uma trilha no sentido do refinamento do conceito a que antes nos referíamos. Acreditamos que uma releitura não tão dura e estrita das concepções frankfurtianas sobre a indústria cultural que, sem abandonar seus princípios elementares, tente compreender o conceito por meio de sutilezas e exceções (frequentemente ignoradas por seus autores) e que busque colocá-lo à prova, seria benéfica para a pesquisa crítica em comunicação. O próprio Adorno fez apontamentos nesse sentido. Em carta a Umberto Eco – autor da oposição entre apocalípticos e integrados, que tão mal fez à recepção das ideias frankfurtianas no Brasil –, ele “confidenciou-lhe que ‘se a *Dialética do Esclarecimento*’ não tivesse sido escrita nos Estados Unidos dos anos 1940 [...] mas na Alemanha do pós-guerra, e se sua análise considerasse a televisão nesse país, seus juízos seriam menos pessimistas e radicais” (RÜDIGER, 2004, p. 16).

O conceito burguês da cultura como um ideal de aperfeiçoamento não existe mais, conforme a crítica dos teóricos da Escola de Frankfurt, e não estamos sustentando que o cinema de Bergman seja capaz de resgatá-lo. O que apontamos é que esse cinema parece funcionar como um exemplo de que existem saídas para a criatividade e a inovação estética – ainda que essas se constituam, justamente, dentro do esquema descrito por Adorno e Horkheimer. Para Rüdiger (2004, p. 128), Adorno “exager[ou] a extensão em que os chamados bens culturais perderam seu valor de uso ao se tornarem

fonte de diversão mercantil”. Bergman pode ser compreendido como uma contraposição às afirmações mais exageradas de Adorno, nesse sentido.

4. Considerações Finais

Na era da indústria cultural, “a produção estética integra-se à produção mercantil em geral, permitindo o surgimento da idéia de que o que somos depende dos bens que podemos comprar e dos modelos de conduta veiculados pelos meios de comunicação” (RÜDIGER, 2001, p. 138). Hoje, importa muito mais o consumo desenfreado e sem sentido de produtos culturais do que a sua fruição; essa é uma realidade que nos parece inescapável, e que foi engendrada pelos processos sociais, econômicos e históricos que levaram à formação da indústria cultural.

Em nossa visão, seria um engano supor que estejam ultrapassadas as teorias de Adorno e Horkheimer. Como notou Rüdiger (2004), muitas das proposições frankfurtianas são ainda mais pertinentes atualmente do que o eram quando foram escritas. Para Seligmann-Silva (2003, p. 95), não só “a atualidade⁵⁶ [da obra de Adorno] é incontestável”, como, também, trata-se de obra que “com o passar dos anos, torna-se cada vez mais atual” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 15).

A explosão da técnica, a qual hoje se verifica, não se põe ao serviço de um questionamento do esquema da indústria cultural; pelo contrário, reforça-o. A evolução nas tecnologias de distribuição de produtos audiovisuais criou um cenário em que o indivíduo médio tem à sua disposição um cardápio virtualmente inesgotável de filmes e séries, que estão apenas a um clique de distância de serem consumidas, a qualquer hora do dia. Sucessivas inovações – pode-se destacar, em uma linha evolutiva: o videocassete, a TV a cabo, a internet e o advento dos serviços *on demand* – fazem com que o consumo seja cada vez mais individualizado, o que acarreta inclusive na perda de audiência dos canais de TV aberta.

Do ponto de vista da indústria cultural, porém, não há aí nenhuma ruptura ou abalo – apenas um rearranjo dos elementos de seu sistema. Como esclarece Rüdiger (2004, p. 16), “os frankfurtianos escreveram (...) com a convicção de que nenhuma circunstância externa tornaria suas concepções ultrapassadas, dentro de determinado

⁵⁶ Atualidade é compreendida pelo autor não “de um ponto de vista meramente pragmático” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 11); está antes relacionada à “capacidade de uma ideia ir ao encontro de seu presente de modo a possibilitar uma mudança” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 11).

horizonte histórico”, já que essa estava fundada em uma teoria social. O cinema de Ingmar Bergman não se constitui, em nossa visão, como elemento capaz de refutar os fundamentos dessa teoria. O que buscamos apresentar e defender, na discussão trazida aqui, foi a ideia de que, no próprio interior da indústria cultural, podem surgir, periféricamente, manifestações culturais que escapem dos padrões dominantes, e, até mesmo, constituam-se como arte.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ESTEBAN, José Emilio. *Notas de aula*. 18345. Disciplina: *Historia de la filosofía en el siglo XX*. 2013/1. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid.

FELINTO, Erick. *Vampyrotheuthis: a Segunda Natureza do Cinema; A Matéria do Filme e o Corpo do Espectador*. Flusser Studies, v. 10, 2010, p. 1-22.

MATOS, Olgária. *Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Moderna, 1993.

RÜDIGER, Francisco. *A escola de Frankfurt*. In: FRANÇA, Vera Veiga; HOHFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C. (org). *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 131-150.

RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural: comunicação e teoria crítica da sociedade*. 3. ed. rev. e atual. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

RÜDIGER, Francisco. *Notas de aula*. HUM01135. Disciplina: Filosofia da cultura. 2013/2. Departamento de Filosofia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Adorno*. São Paulo: Publifolha, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.