

WILSON KRETTE JÚNIOR

**A EDUCAÇÃO PARA ALÉM DA DITADURA ESTÉTICA:
UMA REFLEXÃO SOBRE INDÚSTRIA CULTURAL
E EMANCIPAÇÃO**

Tese apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Marcia Tiburi

São Paulo
2013

K92a Krette Júnior, Wilson

A educação para além da Ditadura Estética: uma reflexão sobre indústria cultural e emancipação / Wilson Krette Júnior. – São Paulo, 2013.

115 f.

Tese (Doutoramento em Educação)-Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

Bibliografia: f. 105-115

1. Educação – Teoria crítica. 2. Estética. I. Título

CDD 370.1

WILSON KRETTE JÚNIOR

A EDUCAÇÃO PARA ALÉM DA DITADURA ESTÉTICA:
UMA REFLEXÃO SOBRE INDÚSTRIA CULTURAL
E EMANCIPAÇÃO

Tese apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marcia Tiburi – Orientadora
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profa. Dra. Angela Schaun
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profa. Dra. Liana Gottlieb
Faculdade Cásper Líbero

Profa. Dra. Regina Cândida Gualtieri
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Paulo Roberto Monteiro Araújo
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Aos meus avós.

Aos meus pais.

Ao Emerson.

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Marcia Tiburi, minha orientadora, pelo acolhimento da proposta de pesquisa, pela disponibilidade e paciência generosa na orientação. E a quem este trabalho deve muito. Mestre, despertou em mim o interesse e o gosto pela obra de Adorno.

Ao Prof. Dr. Antonio Álvaro Zuin e ao Prof. Dr. Martin César Feijó, membros da banca de qualificação, pelos conselhos, sugestões e críticas.

A todos os professores do Programa de Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, em especial, ao Arnaldo Daraya Contier, à Elcie Masini, à Maria da Graça Mizukami, à Miriam Celeste, à Regina Giora e à Regina Tancredi.

Ao Prof. Dr. Leon Crochik pelo aprendizado e inspiração.

À Lucila Sbrana Scioti e à Tatiana Pincerno Ribeiro, pelo apoio e incentivo.

Ao amigo Gilberto Garcia da Costa Júnior, pelo aprendizado, incentivo constante, confiança e generosidade.

À amiga, de todas as horas, Neide Ferrara Liziero, pelo carinho, estima e motivação em todas as fases deste trabalho.

À minha querida irmã, Alessandra. Ao João. E aos meus sobrinhos, João Vitor e Ana Clara.

A todos os colegas de jornada minha gratidão. Em especial, à Andréia Priscila Cereda, à Andréia Aparecida de Oliveira Caetano, à Andréia Fernanda Pires, ao Iomar Travaglin, à Mariza Bicudo, ao Luis Fernando Ramos, e aos técnicos: André Rogério Pereira, Gley Fabiano, Isabel Mota, Mariana Peramezza e Patrícia Freitas.

*Não só a possibilidade objetiva: também
a capacidade subjetiva para a felicidade só
se dá na liberdade (Adorno).*

RESUMO

A educação é uma prática social e política caracterizada pela necessidade de se colocar perguntas relativas aos processos de aprendizagem e formação de indivíduos em busca de avanços teórico-práticos. A educação não é uma verdade dada, mas um campo em processo, em devir, que implica sempre seu autoquestionamento. Está em jogo, portanto, a autocompreensão da educação, num processo de necessária autorreferencialidade. O contexto em que surge esta tese é o da tensão entre um ponto de vista que pensa a educação como “emancipação” e, de outro lado, a sociedade que não prevê espaço para a realização desse projeto. Neste sentido, é que surge o conceito de “Ditadura Estética” como expressão capaz de oferecer uma leitura do estado opressor da sociedade, enquanto o tema da educação como emancipação coloca-se como proposta de processo a estabelecer-se na contramão do estado geral das coisas. O tema da morte da subjetividade, dos mecanismos de aniquilação do sujeito da educação, seja ele professor ou estudante, está colocado a partir do ponto de vista da compreensão de um contexto esteticamente “totalitário”, que sequestra o indivíduo, tirando-lhe a experiência de pensamento – esta mesma trágica, capaz de promover uma saída da opressão vivida. O conceito de Ditadura Estética resulta, sobretudo, de uma análise do texto da *Indústria Cultural*, de Adorno e Horkheimer, publicado na década de 1940. Trata-se de uma leitura em que a condição da experiência em geral, na sociedade, é dominada pela tecnologia e pelo capital. Tal condição, denominada pelos autores como Indústria Cultural, realiza-se em nossos dias como uma silenciosa e, ao mesmo tempo, imperativa Ditadura Estética. O texto apresentado nesta pesquisa busca desvelar as características do estado totalitário de um regime estético – que é também ético e político. Tal desvelamento obriga-nos a colocar em cena uma reflexão sobre o sentido da formação do sujeito da educação, seja ele o professor, o estudante, ou o indivíduo entregue à experiência social. Concluindo, propõe-se a reflexão sobre o que possa ser a educação, quais são os seus limites e quais são suas potencialidades, na era da Ditadura Estética dos meios de comunicação de massa.

Palavras-chaves: Educação. Emancipação. Ditadura Estética. Indústria Cultural.
Theodor Adorno.

ABSTRACT

Education is a social and political practice characterized by the need of asking questions concerning learning processes and training of individuals in search of theoretical and practical improvement. Education is not a given truth, but a field in process, a field to be, that will always imply its self-questioning. Therefore, the self-understanding of education in a process of necessary self-referentiality is at stake. The context in which this dissertation arises is marked by the tension between a point of view that regards education as "emancipation" and, on the other hand, society, which does not foster the accomplishment of the project. In this sense, the concept of "Aesthetic Dictatorship" emerges as the expression able to offer a reading of the oppressive state of society, while the theme of education as emancipation arises as a proposal for a process to oppose to the general state of things. The theme of the death of subjectivity, of the mechanisms of annihilation of the subject of education, be it a teacher or student, is considered from the point of view of understanding a context which is aesthetically "totalitarian", by avoiding the individual to have the thought experiment \neg that even being tragic, may be able to promote an exit from oppression. The concept of Aesthetic Dictatorship results mainly from an analysis of the text about the Cultural Industry, by Adorno and Horkheimer, published in the 1940's. The reading of the text shows that the condition of the experience in general in society, is dominated by technology and by capital. Such condition, called by the authors as the Cultural Industry, takes place in our days as a silent and, at the same time, Aesthetic Dictatorship imperative. The text presented in this research seeks to unveil the characteristics of the totalitarian state of an aesthetic scheme – which is also ethical and political. Such unveiling obliges us to disclose a reflection about the meaning of the formation of the subject of education, be it the teacher, the student, or the individual who is living the social experience. In conclusion, what is proposed here is the reflection on what education can be, as well as its limits and potentials, in the era of the Aesthetic Dictatorship of the mass media.

Keywords: Education. Emancipation. Aesthetic Dictatorship. Cultural Industry.
Theodor Adorno.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	DITADURA ESTÉTICA: DOMINAÇÃO E TOTALIDADE NA INDÚSTRIA CULTURAL DE ADORNO E HORKHEIMER.....	21
2.1	A QUESTÃO DO ESCLARECIMENTO.....	21
2.2	A INDÚSTRIA CULTURAL E O FIM DO SUJEITO PENSAnte.....	26
2.3	A INDÚSTRIA DO SEMPRE IGUAL.....	31
2.4	A DIMENSÃO DO TRÁGICO E A INDÚSTRIA CULTURAL.....	34
2.5	O JOGO SUJO DO ENTRETENIMENTO NO PROCESSO DE DOMINAÇÃO.....	42
2.6	O ESPETÁCULO SEGUNDO GUY DEBORD.....	50
2.7	O CÍRCULO VICIOSO DO ESPETÁCULO.....	60
3	EMANCIPAÇÃO COMO CONCEITO LIMITE DA EDUCAÇÃO.....	64
3.1	PSEUDOEMANCIPAÇÃO.....	64
3.2	AUTORIDADE OU AUTORITARISMO.....	72
3.3	SEMIFORMAÇÃO: A RESISTÊNCIA POSSÍVEL OU IMPOSSÍVEL.....	77
3.4	O DUPLO CARÁTER DA CULTURA.....	82
3.5	TELEVISÃO SEMIFORMADORA.....	87
3.6	O MAL-ESTAR NA EDUCAÇÃO.....	94
4	CONCLUSÃO.....	101
	REFERÊNCIAS.....	105

1 INTRODUÇÃO

O cisco no teu olho é a melhor lente de aumento (Adorno, *Minima Moralia*).

Como é possível uma educação emancipatória no tempo da “Ditadura Estética”?

Por Ditadura Estética refiro-me ao regime estético total imposto, ao qual filósofos como Adorno e Horkheimer propuseram questionar por meio da expressão Indústria Cultural, no livro *Dialética do Esclarecimento*, publicado em 1947, na Alemanha após queda do regime nazista. Tal Ditadura Estética serve como princípio da lógica capitalista, constitui-se como um novo modelo de domínio e integração social, cuja insígnia é o controle das massas pelo culto à passividade, à aceitação pura e simples do que é ofertado como entretenimento. O que chamo de Ditadura Estética é o estado de sítio, o circuito fechado em que sensibilidade e reflexividade encontram-se controladas e até mesmo recalçadas. Meu interesse é, a partir desta formulação, questionar as potências contemporâneas da educação, considerando que a própria educação se transforma, ela mesma, em Indústria Cultural, negando sua própria potência emancipatória. Com isso, quero colocar em cena a importância de uma educação reflexiva, uma educação para a crítica, uma educação que, ao mesmo tempo, só pode avançar se estiver ciente de seus limites enquanto parte constituinte de uma sociedade vendida, na qual, ela mesma, se torna mercadoria.

A possibilidade de uma educação emancipatória, diante da Ditadura Estética, é uma questão que nos obriga a perguntar sobre ela mesma. Se quisermos a crítica, devemos sempre partir da análise do que nós mesmos nos propomos, enquanto buscamos, por meio de um trabalho acadêmico, um diálogo com quem estiver a ele disposto, sejam nossos professores, uma banca que nos analisa, nossos colegas, ou ainda nossos estudantes – a quem outros chamam de alunos, e a quem, em muitos casos, já são chamados de “clientes”. Neste sentido, gostaria de dizer que, se de um lado, minha intenção, por meio dessa tese, é introduzir o conceito de Ditadura Estética no campo da reflexão sobre a educação – por conta da urgência desse debate –, de outro, é a de dizer que esta pergunta, assim colocada, de um modo um tanto amplo, como toda pergunta relativa à educação em nosso tempo, é sempre uma autopergunta.

Assim, introduzindo esta questão, gostaria de sinalizar para os limites da educação atual, para o fato de que estejamos, de certo modo, todos encurralados, e de que, neste momento, refletimos sobre educação para nos entendermos. A pergunta é uma tentativa de saída que ofereço a mim mesmo e a todos os que trabalham com educação em nossos dias. Toda tese é, neste sentido, como um processo de autorreferencialidade, em que buscamos nos entender por meio dos objetos que nos propomos. É certo que, por meio desta busca, vamos ao objeto que descobrimos/construímos, e saímos de nós, mas sempre voltamos ao que somos e, certamente, modificados. Já não somos mais o que éramos. Queremos o diálogo.

Pois a pergunta que proponho aqui, se constitui no eixo em torno do qual se desenvolvem a hipótese e a tentativa de sustentar o que aqui se diz como tese enquanto, ao mesmo tempo, a tese se constitui também na necessidade prática de perguntar mais uma vez. O que pode ser a educação quando nos propomos perguntar sobre ela, em vez de tomá-la como uma verdade teórico-prática dogmática, e desde sempre pronta?

Há, portanto, a necessidade de delimitar um objetivo único. Uma pergunta deve ser respondida, enquanto, ao mesmo tempo, a necessidade de chegar a ela por caminhos plurais da reflexão. O que é uma pergunta? Quando se faz uma pergunta? Não me interessa, portanto, pela rigidez de um percurso que se pretenda único, mas pelas sinuosidades e trepidações diante da complexidade ofertada por esse objeto. Na busca por configurar minha pergunta, e sua resposta possível, segui dialogando, sobretudo, com Theodor Adorno, tentando verificar em que sentido algumas das proposições contidas na *Dialética do Esclarecimento* (escrita conjuntamente com Max Horkheimer) e em seus escritos sobre educação, ainda podem trazer luz para nosso tempo. Tempo em que a conexão entre o marxismo e a psicanálise freudiana parece ter sido deixada de lado, como se pudéssemos abandonar a crítica relativa aos aspectos da racionalidade dominadora e ao caráter psicossocial dessa dominação e entregarmo-nos a mais simples aceitação – vitimados e contentes pela Ditadura Estética que, facilmente, confirmamos quando não levamos a sério a crítica que permite perceber sua opressão sutil.

Para desenhar com mais precisão a expressão fundamental desta tese, gostaria de, no âmbito desta introdução, levando em conta que conceitos são feitos de palavras, definir o uso dos termos que compõem o todo da expressão. Tanto o sentido do termo “ditadura”, quanto o sentido do termo “estética”, necessitam ser explicitados para elucidar o intuito da relação aqui proposta.

Por que falar em ditadura? Eu poderia ter usado a expressão “estado de exceção” tal como elaborado por Giorgio Agamben, em seu livro *Estado de exceção* (2004), e por Márcia Tiburi em seu livro *Olho de Vidro* (2011), ou pelo termo “estado de sítio” muito usado por um filósofo como Paulo Arantes, em seu livro *Extinção* (2007). No entanto, optei pelo termo “ditadura” na intenção de avaliar a ordem tão violenta, quanto sutil, da dominação em sua forma estética. Além disso, usar termos tais como estado de exceção ou estado de sítio, me obrigaria a um debate com outros autores, e minha intenção, neste estudo, é intensificar a compreensão do caráter autoritário e totalitário do regime estético vigente a partir do sentido da “dominação”, tal como aparece em Theodor Adorno. Ao mesmo tempo não se tratava, para mim, de esmiuçar o funcionamento da Indústria Cultural que constitui, afinal, a dominação estética das massas, fazendo mais uma exegese ao trabalho de Adorno e Horkheimer – coisa que muitos especialistas na obra dos filósofos já fizeram tão bem.

O que intenciono é enfatizar o elemento de dominação estética na forma de um regime totalitário em que são formadas as subjetividades autoritárias, tentando ver como este regime aprofunda-se na educação que lhe serve de meio dócil. Pesava para mim, na hora dessa escolha, que me permitisse à construção conceitual, o fato de que, no Brasil, tivemos uma experiência com a ditadura militar que afetou profundamente a educação não apenas do ponto de vista institucional, mas do ponto de vista de toda uma cultura que aprendeu a desvalorizar a educação, a formação, a própria escola, os professores. O que eu gostaria de sinalizar com esta tese diz respeito portanto à compreensão do cenário totalitário em que somos formados, um cenário totalitário e, ao mesmo tempo, sedutor. Um cenário contemporâneo em que o regime, sem dúvida, é de uma prisão aberta, como no estado de exceção, mas em que a ênfase da experiência estética vivida está na sua versão antidemocrática.

Se lembrarmos de que a origem do termo ditadura se deu na antiguidade, na *Dictadura Romana*, talvez possamos compreender melhor. Foi neste momento histórico que se empregou pela primeira vez o termo. Então, *Dictadura* referia-se a uma suspensão temporária da ordem constitucional a fim de preservar a integridade e permanência do Estado, em um período de guerra. A medida era transitória, com data para início e fim. A ditadura tinha, assim, o sentido da lei de exceção. Já a “ditadura moderna” tinha um caráter “indubitavelmente negativo”, como bem percebeu Bobbio. Em suas palavras,

[a ditadura moderna] designava a classe dos regimes antidemocráticos ou não-democráticos modernos. Como tal, se contrapõe, como o termo negativo

ao termo positivo de uma grande dicotomia, à democracia moderna, por sua vez entendida como designação das classes dos regimes liberal-democráticos (BOBBIO, 2007, p. 370).

Deste modo, o meu interesse com o termo ditadura, em sua amplitude como oposição à democracia, seria o de entender um paradoxo importante. Se por um lado vivemos em um país cujo regime político e de direito é democrático há vinte e oito anos, por que o regime estético em que vivemos, é, no entanto, “fechado”? Interessa-me entender se um regime estético afeta um regime político – já que um regime político afeta um estético –, mas tentando perceber a função de afirmação ou de negação da educação no campo onde tudo isso é produzido. Se em uma ditadura se trata de oprimir todos e cada um, o que seria a educação enquanto potência emancipatória, capaz de libertar todos e cada um que, no entanto, não os liberta?

Por que, nesse quadro social, nos vemos afastados de uma experiência estética que poderíamos chamar de “genuína”? Certo é de que temos de nos perguntar, também, se haveria uma experiência estética fora daquilo que é ditado e imposto? A propósito, quando me refiro ao termo “estética” quero dizer “campo” em que se estabelece a experiência com os sentidos e com o todo da sensibilidade. Refiro-me aos modos de pensar/sentir/agir em que está em jogo a experiência de cada um, como ser inteiro que somos. É claro que, neste contexto, também está em jogo a possibilidade de uma “fragmentação”, para usar um termo corrente, justamente do que seria a nossa individualidade como aquilo que nos faz inteiros. A Ditadura Estética implica certamente uma “dessubjetivação”, no sentido de uma perda da capacidade desse pensar/sentir/agir.

É neste contexto que dois sentidos da experiência estética se descortinam para nós. De um lado, a estética como experiência, é o palco do político no sentido da prática democrática. Neste lado das coisas, a expressão individual e coletiva pode acontecer e ser partilhada. Uma sociedade democrática é aquela em que a expressão livre é valorizada e autorizada. De outro, a experiência estética pode ser totalmente totalitária, no sentido de não prever espaço para a expressividade daquilo que nela não se encaixa. O indivíduo está, neste caso, separado do todo ao qual deveria pertencer. A expressão, neste caso, é proibida ou, pelo menos, controlada. O controle não precisa ser de nenhuma censura institucional, mas deve funcionar como a dominação introjetada. Totalitário, neste sentido, é o sistema econômico e político, que depende do estético como “ideologia”, como cortina de fumaça para vingar. É neste

sentido que podemos dizer que somos dirigidos, de forma “heterocrática”, comandados de fora para dentro por uma Indústria da Cultura que subsumiu nossa sensibilidade, retirando da cena a chance de um direito político na direção de nossa própria sensibilidade. Não somos, neste caso, esteticamente autônomos. Podendo-se falar, a partir dos textos de Kant, que não somos eticamente autônomos, podemos com tranquilidade dizer, a partir dos textos de Adorno, que não somos esteticamente autônomos.

A falta de autonomia estética comprova-se no *status* de integração social que os veículos de comunicação de massa têm entre nós. Nossos costumes e gostos, no conhecimento e reconhecimento cultural, do mesmo modo que em nossa educação, são atravessados pelos meios. Pode-se dizer que estes meios não são apenas mecanismos de passividade partilhada por todos, em maior ou menor grau, mas anteparos contra a expressão de grupos e de indivíduos cuja liberdade e autonomia não podem comparecer no sistema, sob a pena de perturbá-lo. O fim último do sistema em sua face política ou estética é sempre a autoconservação. A existência de um indivíduo autônomo do ponto de vista ético e estético é sempre uma ameaça de desmantelamento do todo. A subjetividade é o que foi, neste contexto, tragada pelo princípio de autoconservação do sistema em geral. O sujeito – controversa categoria criada pelos filósofos para definir um princípio de autonomia – parece, paradoxalmente, estar cada vez mais distante, justamente, de uma experiência subjetiva, que, inclusive e fundamentalmente, é uma experiência estética. É o sujeito, enquanto figura da liberdade de pensamento, ação e expressão, que é devorado na paradoxal sedução da Ditadura Estética da indústria cultural.

A sedução é sempre estética. Quem é seduzido, seja pela televisão presente em praticamente todos os lares, ou pela música que toca em todas as rádios, ou pela Internet que cria o virtual, é seduzido sensorialmente. A sedução, contudo, não é uma medida ingênua, um efeito espontâneo. Embora ela pareça democrática, aberta, ou ainda simplesmente eleita, é em si, controlada. Os produtos culturais produzidos e distribuídos em larga escala são como o tapete vermelho que convida a entrar em uma festa para todos, na qual os meios de comunicação são a alegre dançarina que diverte qualquer um. É como se o simples fato do acesso aos veículos de comunicação de massa, o simples fato de que possam ser usados, fosse suficiente para realizar a tão “publicizada” democratização. Ter uma televisão é sentir-se parte do todo.

Em uma sociedade pautada pela técnica é esse o processo que se apresenta como realizado pela Indústria Cultural. Podemos falar aqui em uma “pseudodemocratização”. O oposto da

democracia é a sedução para a democracia que a falsifica, como que oferece a ditadura na bandeja da democracia. A Ditadura Estética é a conversão da democracia em obrigação controlada. O regime de consumo de bens culturais, e dos próprios meios de comunicação, enquanto algo que se consome, foi transformado em regra.

Chegamos à educação como processo social, prática teórico-política, que deveria abrir os olhos das pessoas quanto aos jogos em que estão inseridas. Devemos refletir, portanto, sobre esse processo de massificação – de formação de uma pseudodemocracia – que se dá, tanto na dominação como, também, na reprodução das desigualdades vendidas sob a égide de que todos tenham acesso, inclusive, a uma experiência formativa genuína e, portanto, possuem a consciência necessária para aderir ou não a esse sistema. Como se fôssemos, de fato, livres para realizar conscientemente nossas escolhas. A educação, no entanto, tem se entregado a um caráter adaptativo. Tem oferecido aos sujeitos em estado de formação uma única forma de “ler” o mundo, desprezando os aspectos críticos-reflexivos. A educação como sociologia e política – como defendida por Adorno –, educação que ajudaria o sujeito a “desmontar” todo o mecanismo engendrado pela própria sociedade, não é comum. A educação também tem se construído como parte que confirma esse processo. Podemos, hoje, falar com tranquilidade de uma “Indústria Cultural da Educação” que produz e reproduz os bens de uma cultura industrializada, e de indivíduos que se conformam, mais docilmente, com o *status quo*, educados que foram não apenas para compor com a massa, o “rebanho”, mas para sentirem-se únicos e exclusivos.

É isso que se oferece a cada um, no lugar de uma autonomia concreta – que só seria descoberta pelo próprio indivíduo no contexto de uma experiência aberta. Oferece-se, em lugar disso, a personalização e o ineditismo – a exclusividade tão almejada pelo grande público –, vendidos em todos os contextos, inclusive na escola. Ao mesmo tempo, é como se uma comunidade de desejos estivesse dada, pronta a acolher cada um na sua diferença. O consumo de objetos direcionados a uma classe social “elitizada”, em que os indivíduos que se “destacam” são o “foco”, cria fatias de mercado culturais, definidas pelo poder de compra. Trata-se sempre de um “preço a pagar”, na qual a sensação de vantagem pessoal e de destaque é a mercadoria da vez. É como se a questão da posse, o fato de se ter aquele carro, ou roupa, ou acessório, desse ao sujeito um passaporte para o gozo de um prazer especial, feito para poucos, “os escolhidos”. Também a educação se integra a esse processo de sedução, de igualação, de adaptação quando engana quanto a uma diferença que não passa de “distinção”.

Aqui, vale a pena lembrar da *Dialética do Esclarecimento*, que já havia sinalizado para os riscos dessa massificação cultural e os seus prejuízos:

Sob o monopólio privado da cultura a tirania deixa o corpo livre e vai direto à alma. O mestre não diz mais: você pensará como eu ou morrerá. Ele diz: você é livre de não pensar como eu: sua vida, seus bens, tudo você há de conservar, mas de hoje em diante você será um estrangeiro entre nós (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 110).

E nesse império da reprodutibilidade da passividade, os meios tecnológicos avançam em velocidade sem igual e criam outras demandas para essa sociedade, sedenta por consumo e cujas distâncias sociais continuam a ser sedimentadas.

É neste ponto que podemos levantar o tema do Espetáculo, apontando para outro momento importante da tese que queremos aqui desenhar. Quando percebemos que, nessa sociedade, a imagem, no sentido da aparência e do aparecer, é o mais valorizado, podemos pensar no rumo da educação. Se existe uma educação para o capital, existe uma educação para o Espetáculo. Devemos nos colocar esta questão na intenção de compreender em que sentido a educação, que deveria educar para a emancipação, associa-se ao Espetáculo.

Derivado sempre do mesmo princípio mercantilista engendrado pela Indústria Cultural, o Espetáculo ganha destaque nesse processo de controle cultural, com o culto à imagem ao qual a educação não consegue resistir. Foi Guy Debord, em seu livro *A Sociedade do Espetáculo* (1967), que percebeu que o cerne dessa cultura era o capital visual. Em que sentido, pode-se perguntar se a Ditadura Estética é a própria estética da Sociedade do Espetáculo? Segundo Debord (1997, p. 14) “o Espetáculo é uma visão de mundo que se objetivou” e que nos invade de forma irrestrita, como o elemento principal da economia da sociedade atual, por meio da produção de imagens-objeto. O monopólio da aparência é a grande riqueza num contexto em que todas as relações sociais são “mediadas por imagens”. Se a educação é também uma forma de relação que se estabelece entre grupos e indivíduos, cabe perguntar o que seria a educação na era do Espetáculo, enquanto educação mediada por imagens? A imagem é o centro da sociedade administrada. Se a própria educação se tornou administrada, seria ela ainda capaz de ser crítica da imagem?

Tais aspectos indicam que é possível falar de Ditadura Estética. Nela, padrões estéticos se repetem com a intenção de formar uma percepção comum voltada ao consumismo. Não é um

sujeito autônomo, não é um cidadão que interessa ao sistema, mas um participante comum, integrado e acrítico. Que haja uma educação capaz de reverter esta situação me parece possível a partir de um primeiro passo, o da autocrítica da própria educação.

A partir daqui, gostaria de colocar em cena um aspecto muito pessoal. De certo modo, como profissional da educação, senti-me convocado a realizar esta tese por conta do meu percurso pessoal e profissional. O desejo de produzir esta pesquisa, também está inserido neste campo, o mais íntimo. A escrita que aqui se enuncia diz de um conteúdo produzido a partir das reflexões cotidianas, dos encontros, dos debates, e dos livros todos com os quais convivi ao longo da minha vida. A constituição desta tese, então, é uma resistência direta em busca da emancipação, cuja busca não é recente.

Como jornalista formado, trabalhei em emissoras de rádio e televisão, e conheci bem como se dão as estratégias internas para formulação de uma audiência, que garanta a fixação de um público, que se quer cada vez maior e assíduo, a um determinado programa. Essas estratégias sempre dependiam de uma definição estética dada. O objetivo das escolhas estéticas no cenário da produção, tem como princípio atingir a grande massa na intenção de criar o que se chama “hábito” de consumo. Do jornalismo aos programas musicais de auditório, dos infantis à novela das oito, jamais percebi, na prática, a isenção de interesses. Vi uma administração empresarial forte, controlada, principalmente, pelos interesses mercadológicos. Vi de perto como os textos de Theodor Adorno, que conheci na faculdade, nas aulas de teoria da comunicação, explicitavam a gênese dessa Indústria Cultural com a qual concordar era tão necessário quanto absurdo.

Posteriormente, como professor e diretor de uma escola de comunicação, vejo como a educação ainda contribui para a manutenção do estado das coisas. Como os professores ainda repetem a lógica mercantilista da Indústria Cultural. Como os alunos desconhecem cada vez mais esses meandros. Como há uma desvalorização da intelectualidade e na direção do pensamento raso das respostas rápidas aos desafios que se apresentam. Como a educação, que poderia recuperar o sujeito autônomo do seu afastamento das sensibilidades, fomenta a estética difundida pelas indústrias culturais espetaculares. Ao mesmo tempo, encantados por todos os avanços tecnológicos, alunos e professores, reproduzem a barbárie geral e pouco se posicionam sobre sua condição de objeto. Ninguém se da conta, ou raramente. A busca da escola e dos alunos ainda é mais pela adaptação ao que está dado, como se isso fosse

simplesmente algo bom. O autoentendimento de cada um como objeto no contexto de um processo social inexistente. Tampouco o reconhecimento do outro que se daria a partir dele.

Foi neste sentido, que o conceito de emancipação de Adorno (1995a, p. 143) tornou-se para mim, fundamental. A compreensão desse conceito parecia-me oferecer a resposta à pergunta quanto à potência da educação na era da Ditadura Estética. Se, conforme dizia Adorno, “a educação para a experiência é idêntica à educação para a emancipação” (ADORNO, 1995a, p. 151), tratava-se de entender o sentido, também, da experiência. Buscava-se entender onde isso, que ele chamava de “experiência”, era “emancipação”, num cenário em que não parecia ser possível nada fora do estabelecido, da indústria, da norma. A experiência estava morta no tempo das tecnologias e da dominação e com ela a emancipação. Emancipação, como forma de conscientização contra a conversão do sujeito a um ideal orientador, que seria contrário ao próprio conceito de emancipação, passou a fazer parte da minha especulação diária. Onde poderíamos promover a emancipação concreta diante de tantos mecanismos que a evitam e impedem?

Minha escolha metodológica tem a ver com estas circunstâncias. Também academicamente somos chamados a fazer parte da “máquina” e raramente autorizados a pensar livremente. Ora, uma tese seria justamente o espaço para questionar essa condição. No campo acadêmico, diante de tantos trabalhos pedagogicamente perfeitos e diante de tantas pesquisas técnicas consistentes, percebi a necessidade de levantar uma discussão no campo das ideias. Não me arrependo do anacronismo de que posso ser acusado, eventualmente, pois não faria uma pesquisa prática em uma escola, embora eu mesmo trabalhe em uma. Em uma sociedade que coisifica o sujeito, onde a grande marca é a domesticação nossa de cada dia diante da televisão, do computador ou agarrados aos celulares, onde professores e estudantes são incitados às plataformas de controle, onde a busca pela aceitação e pelo aplauso fácil parecem o mais aceitável, onde o sujeito se esforça para viver ativamente sua passividade, onde a educação é quase sempre reprodutora dessa realidade, a formulação de uma tese ensaística pode apresentar-se como um posicionamento de fato anacrônico. Só posso reconhecer e assumir. No entanto, se considerarmos com Adorno que “os conceitos não se constroem a partir de algo primeiro nem se fecham em algo último” (ADORNO, 1986, p.168), penso que vale a pena enfrentar a experiência com os conceitos num cenário em que eles não são desejados quando expostos livremente.

Neste caminho, tive que me envolver com muitas dúvidas. Certa “atitude defensiva porque evoca liberdade de espírito” (ADORNO, 1986, p. 168) era também a minha. O que eu poderia dizer sobre educação se o que eu tinha era apenas uma intuição de que estávamos vivendo contradições? Eu questionava no ato de pensar a educação, aquilo que Adorno chamou de “modelo de uma ilimitada moral do trabalho” (ADORNO, 1986, p. 168). Eu desejava muito mais do que uma tese de “desempenho”, justamente o desafio do pensamento diante de seu objeto. Assim foi que passei a estudar os textos de Adorno, buscando um apoio para dialogar sobre temas que trazia comigo, encontrando, então, temas novos. A pesquisa resultou, portanto, naturalmente bibliográfica, principalmente, quanto a Theodor Adorno. Outros autores como Max Horkheimer, que colaborou com Adorno na *Dialética do Esclarecimento*, bem como comentaristas dessas obras, além de outros autores vinculados à Escola de Frankfurt e à teoria crítica, auxiliaram na formulação de uma problemática que me propus a investigar. No que se refere à escolha da obra *A Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord, a questão do Espetáculo entrou em consideração quando percebi que ela já estava, de certa forma, no ensaio de Adorno e Horkheimer “A Indústria Cultural, o Esclarecimento como mistificação das massas” e o problema da Ditadura Estética parecia exigir sua presença.

A tese foi dividida em duas partes. À primeira denominei “Ditadura Estética: dominação e totalidade na Indústria Cultural de Adorno e Horkheimer”. Nela investi, sobretudo, na tentativa de demonstrar a configuração da Ditadura Estética. Não parti da histórica estética filosófica, tampouco da história política do termo ditadura, pois meu interesse estava bem longe de uma história das ideias em qualquer âmbito. Parti de uma compreensão da Indústria Cultural que me oferecia uma compreensão do conceito de dominação e de totalidade que, a meu ver, contribuem para a configuração do que chamo de Ditadura Estética relativamente à nossa experiência sensível enquanto experiência social. Neste caso, estava em jogo um entendimento do que seria a destruição do sujeito pensante propriamente dito e a instauração de uma individualidade esteticamente autoritária. Pensar o tema da educação só seria possível diante da compreensão desse cenário, a partir do qual poderíamos colocar a pergunta, “quem educa quem”?

Na segunda parte, chamada “Emancipação como conceito limite da educação”, dediquei-me a considerar a educação em sua tensão com a emancipação. O tema da emancipação partilha espaço com temas como a semiformação (*Halbbildung*) e com a problemática da “Educação após Auschwitz”. Nela, tento rastrear os conceitos de educação de Theodor Adorno, buscando um diálogo que possa lançar luz sobre o tema propriamente dito, mas que me dê também a chance de vislumbrar a resposta à minha pergunta inicial.

2 DITADURA ESTÉTICA: DOMINAÇÃO E TOTALIDADE NA INDÚSTRIA CULTURAL DE ADORNO E HORKHEIMER

A cultura, como algo que transcende a autopreservação sistêmica da espécie, contém inevitavelmente uma dimensão crítica face a todas as instituições e a tudo que existe (Adorno, *Minima Moralia*).

2.1 A QUESTÃO DO ESCLARECIMENTO

Adorno e Horkheimer definem o “Esclarecimento” (*Aufklärung*) como a lógica do processo histórico em que a confiança na razão se confunde com sua posição, numa hierarquia do conhecimento criada pela razão em que, justamente ela, ocupa a posição superior em detrimento de tudo o que não pode ser racionalizável, de tudo o que não entra no sistema da razão. Dentre muitos aspectos importantes, podemos dizer que o que está em questão na *Dialética do Esclarecimento* é uma maneira de pensar, aquela que, segundo os autores, busca “livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. [...] O programa do Esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.17).

A questão do texto é mostrar uma contradição perturbadora que surge no ato mesmo de entender a civilização humana: é justamente na busca pela emancipação humana que a razão, autopromovida como contrária ao mito, torna-se ela mesma o próprio mito, recaindo novamente no círculo da dominação da qual ela prometia livrar os homens. Se a razão é a chance da civilização e a dominação é a expressão da barbárie, o que acontece no ponto onde elas se confundem? Que mascaramentos surgem nesse contexto? O que é a civilização quando ela já não se contrapõe à barbárie?

A tese central da *Dialética do Esclarecimento* é que a racionalização, tão buscada pelos filósofos ao longo de séculos, se torna algo irracional.

O mito converte-se em Esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O Esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu *em-si torna para ele*. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação. Essa identidade constitui a unidade da natureza. Assim como a unidade do sujeito, ela tampouco constitui um pressuposto da conjuração mágica (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 21).

Os autores colocam seus leitores em um dilema muito complexo, desvelando a real face da sociedade de seu tempo que, ao buscar o *status* de sociedade avançada, ainda se apresenta, olhando-a de perto, em termos de um retrocesso inconsciente. Naquele caso, a “sociedade contemporânea” destes filósofos era a do regime nazista alemão, que marcou radicalmente a fundação de sua teoria social.

Não pretendo nesse trabalho fazer um resumo da *Dialética do Esclarecimento*, um livro sobre o qual tantos outros já foram escritos mundialmente, inclusive no Brasil, e que se encontram citados ao longo deste trabalho e ao final, na bibliografia. Do mesmo modo, em que pese à relevância da questão do fascismo e do nazismo dos anos 1930 e 1940 (em países como Alemanha e Itália), gostaria de pensar na direção de uma avaliação sobre a experiência contemporânea brasileira em relação ao tema da Dialética do Esclarecimento e da Indústria Cultural. O fascismo e o nazismo históricos foram formas de ditadura com suas marcas estéticas exemplares, como nos mostrou, por exemplo, o filme *Arquitetura da destruição*, de Peter Cohen (1992).

Mas torna-se muito mais necessário tomar, neste ponto, a hipótese da atualidade desta questão proposta, sobretudo no capítulo “Elementos do antissemitismo”, da *Dialética do Esclarecimento* – de certo modo traduzidas em termos de educação após Auschwitz – para mostrar que a tese de Adorno, de que “o fascismo persiste”, nos ajuda, ainda hoje, a colocar questões e pensar o nosso tempo. O fascismo, no entanto, é, para Adorno e Horkheimer, muito mais do que um regime político, ele é uma espécie de regime estético, e mais ainda, um regime epistemológico, um modo de ser da própria racionalidade, cujas contradições são denunciadas na *Dialética do Esclarecimento*. O fascismo é o programa. A Indústria Cultural é o programa. A Indústria Cultural, por assim dizer, é o dispositivo por meio do qual se permite a integração total sem a qual o sistema corre riscos. Ao mesmo tempo, a integração total

precisa mascarar-se para estabelecer sua vigência. É como se o escravo precisasse sentir-se livre.

Neste ponto, vale citar os autores quando o afirmam que:

A obscuridade do cinema oferece à dona de casa, apesar dos filmes destinados a integrá-la, um refúgio onde ela pode passar algumas horas sem controle, assim como outrora, quando ainda havia lares e folgas vespertinas, ela podia se pôr à janela para ficar olhando a rua os desocupados dos grandes centros encontram o frio no verão e o calor no inverno nos locais climatizados. Fora isso, mesmo pelo critério da ordem existente essa aparelhagem inflada do prazer não torna a vida mais humana para os homens. A ideia de “esgotar” as possibilidades técnicas dadas, a ideia da plena utilização de capacidades em vista do consumo estético massificado, é própria do sistema econômico que recusa a utilização de capacidades quando se trata da eliminação da fome (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 115).

Nesse sentido, dialogando com os autores, gostaria ainda de trazer um exemplo sumamente simples e ao mesmo tempo muito concreto concernente à nossa época. Se do ponto de técnico-científico já poderíamos, em um contexto brasileiro, ter acabado com a fome dos mais de dezesseis milhões de pessoas que vivem em situação de absoluta miséria¹, em que sentido poderia, enquanto espécie, ou enquanto “humanidade”, nos considerarmos esclarecidos? Se pensarmos apenas nesta questão, por mais macrológica que ela possa ser, de qual *Aufklärung* e de qual “barbárie” estamos falando? Estas questões soam abstratas se pensarmos a relação do regime epistemológico, político e estético que é o “Esclarecimento” sem levar em conta o elemento econômico que está em sua base. A razão relaciona-se ao capital, ou seja, a toda uma lógica de dominação em todas as frentes. Todas as citadas, inclusive a da educação que nos interessa compreender. O sistema é a ordem que rege o capital, nela os indivíduos são números. Na família, na empresa, na sociedade em geral, todos são números. A própria manutenção de nossa passividade intelectual e prática faz parte do sistema, ela também sustenta o “todo”.

¹ Conforme os indicadores sociais do Censo Demográfico 2010, a desigualdade de renda ainda é acentuada, apesar da redução nos últimos anos. Da população total de 190 milhões de habitantes, 16,2 milhões (8,5%) vivem em condições de miséria, recebendo menos de R\$ 70,00 mensais e com baixo acesso a serviços públicos de infraestrutura, mais de 70% desse total tem o rendimento domiciliar *per capita* de até ½ salário mínimo. Esse percentual apresenta diferenças conforme a concentração populacional, sendo 59,2% em municípios menores, e aproximadamente 77% nos municípios de 20 mil a 100 mil habitantes. A maior incidência de miséria é encontrada em municípios de porte médio, 10 mil a 50 mil habitantes.

No cenário global, considerando o avanço tecnológico e científico de muitas nações, a miséria poderia ter sido exterminada, se, no entanto, os esforços humanos se dão cada vez mais na direção dos incrementos capitalistas, em que o poder de uns é a miséria dos outros, podemos dizer que o Esclarecimento é apenas uma farsa, um engodo, o discurso do acobertamento da dominação.

O crescente domínio da Indústria Cultural vem a demonstrar-se como estratégia de dominação em nossa sociedade. Ela leva ao cancelamento da sensibilidade do sujeito, a uma colonização dos sentidos, à eliminação da subjetividade por meio da dominação interna da própria natureza desejante, que deve obedecer a uma razão total pautada no princípio de identidade que está na base disso que os autores denominam como “racionalidade ocidental”, ela mesma uma “racionalidade instrumental”. O princípio da identidade tudo conduz para sua própria visão das coisas, para uma explicação de mundo dada no parâmetro prévio fundado pela razão e vem constituir o sistema enquanto “ventre” devorador de toda alteridade.

Neste sentido, todos se tomam como os mais esclarecidos, os mais racionais, os mais inteligentes. Não avaliamos nossos próprios erros e contradições. Nem mesmo o fracasso de nosso projeto. Diferentemente dos autores frankfurtianos, não somos críticos. Eles, vão às vias de fato, acusando de “burrice” os do seu tempo.

A burrice é uma cicatriz. Ela pode se referir a um tipo de desempenho entre outros, ou a todos, práticos e intelectuais. Toda burrice parcial de uma pessoa designa um lugar em que o jogo dos músculos foi, em vez de favorecido, inibido no momento do despertar. Com a inibição, teve início a inútil repetição de tentativas desorganizadas e desajeitadas. [...] Essas cicatrizes constituem deformações. Elas podem criar caracteres, duros e capazes, podem tornar as pessoas burras – no sentido de uma manifestação de deficiência, da cegueira e da impotência, quando ficam apenas estagnadas, no sentido da maldade, da teimosia e do fanatismo, quando desenvolvem um câncer em seu interior. [...] Como as espécies da série animal, assim também as etapas intelectuais no interior do gênero humano e até mesmo os pontos cegos do interior de um indivíduo designam as etapas em que a esperança se imobilizou e que são o testemunho petrificado do fato de que todo ser vivo se encontra sob uma força que domina (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 210-211).

Dever-se-ia meditar mais sobre essa “forma de ser do espírito” (TIBURI, 2009, p. 110). Mas vivemos de engodos e de propaganda, do acobertamento de tudo o que é falso e que vem a constituir o véu da ideologia. A democracia é falsa, e nos contentamos com o falso. A publicidade em geral da pseudodemocratização concreta é convertida em um simulacro onde

os menos atentos podem se julgar esclarecidos sem sê-lo genuinamente. Estúpidos ou inteligentes, todos acabam sendo massificados, todos se tornam a grande “massa”. A Indústria Cultural é o mecanismo de produção dessas massas irreflexivas de nossa época. Ela é interrupção da vida concreta em nome de um modo de vida que corresponda ao texto capitalista no qual cada indivíduo é interpretado.

A ideia divulgada pelos veículos de comunicação de massa, de que a humanidade caminha com avanços marcantes, é a grande e irremediável farsa contemporânea que busca se esconder atrás da tecnologia, do glamour, da beleza, da decoração, por fim do Espetáculo, a própria barbárie. O controle mecânico dos indivíduos e das instituições é assumido de forma deliberada como “progresso”, uma ideia inquestionada em nossa cultura de devoção ao capital, à tecnologia e ao mundo da aparência.

Estamos diante do que os autores entendem como um pseudoesclarecimento – mas é o único que temos, embora ele não baste, e pudéssemos ir além. Além, no entanto, apenas por meio da crítica, da desmontagem, da desconstrução. E da análise que falta em nossa cultura, inclusive que falta em âmbitos como o da educação. O Esclarecimento se transforma no próprio mito e dele se alimenta de tal forma que não colocamos na nossa ordem de interesses refletir sobre essas questões e buscar soluções para os problemas do Esclarecimento. Justamente por que isso implicaria uma posição desagradavelmente crítica. A educação seria o campo propício para isso. No entanto, pesando o potencial transformador e emancipatório da educação, esta também faz seu acordo com o sistema. Também a educação é vendida como mercadoria. Também ela faz parte da Indústria da Cultural, enquanto deveria servir-lhe de contraponto. A educação em geral é voltada ao trabalho, ao ensino tecnicista e não à formação de uma subjetividade livre. A educação é ela mesma elemento do mecanismo de dominação. Ela se ocupa com produzir um tipo de sujeito manso, um sujeito escravo, um sujeito sem pensamento. A contradição da educação é a mesma da Dialética do Esclarecimento. Serve à dominação onde deveria promover emancipação.

2.2 A INDÚSTRIA CULTURAL E O FIM DO SUJEITO PENSAnte

O termo Indústria Cultural, tal como proposto em 1947, quando da publicação da *Dialética*, foi pensado pelos autores, em substituição ao termo Cultura de Massas, para evitar um falso entendimento de que os produtos da indústria da cultural haviam sido emanados das massas. Segundo os autores:

Abandonamos essa última expressão para substituí-la por “Indústria Cultural”, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, como efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. Ora, dessa arte da Indústria Cultural se distingue radicalmente. Ao juntar elementos de há muito correntes, ela atribui-lhes uma nova qualidade. Em todos os seus ramos fazem-se, mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo (ADORNO, 1986, p. 92)².

Vivemos em plena era da Indústria Cultural, que se mostra cada vez mais sofisticada. Ao se falar de “produtos adaptados ao consumo”, o modo como vivemos hoje, rodeados por tecnologias, deixa isso muito claro. Sem entrar na discussão sobre a necessidade real ou não dos meios e dos *gadgets* – quaisquer aparelhos eletrônicos portáteis –, que suportam os meios, podemos dizer que a tecnologia realmente se tornou nossa “forma de vida”. É nesse sentido que a Indústria Cultural é termo muito mais adequado para falar do que vivemos do que o termo cultura de massa.

Se aceitarmos a ideia de que nossa sociedade é globalizada, poderemos entender essa “forma de vida”, que é a nossa nova cultura, enquanto é fabricada industrialmente. É porque vivemos em uma era de Indústria Cultural que vivemos também novas possibilidades interativas. Elas colocam-nos cara a cara com um sujeito do interior de Pernambuco ou em uma viagem virtual à biblioteca de Alexandria, com a possibilidade de acessar gratuitamente grande parte do seu acervo *online* por meio de uma simples e rápida conexão em um aparelho de celular ou de um computador portátil. Isso é a prova de avanços tecnológicos da maior grandeza. Se lembrarmos dos autores que já percebiam a diferença dos meios de comunicação enquanto meios tecnológicos:

² Texto baseado nas conferências radiofônicas realizadas por Adorno em 1962, na Alemanha.

A passagem do telefone ao rádio, separou claramente os papéis. Liberal, o telefone permitia que os participantes ainda desempenhassem o papel de sujeito. Democrático, o rádio transformou-os a todos igualmente em ouvintes, para integrá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.100).

Hoje, o cinema, o rádio, as revistas, a televisão, e a própria interatividade entre todos eles, são, também, exemplos dessa atmosfera de semelhança que se consolidou ao atingirem um espaço de penetração em quase toda a sociedade. E essa semelhança guarda em si, também, uma explicação tecnológica da Indústria Cultural pelas quais os seus defensores advogam.

Este mesmo mundo, admiravelmente novo e tecnológico, oferece a chance de se assistir a um ataque, terrorista em Israel, em 3D (terceira dimensão), no conforto da poltrona do sofá ou na ponte aérea entre Rio-São Paulo. Estamos diante da mais simples Indústria Cultural, tão somente atualizada em “Indústria Cultural da Violência”.

A busca pelas “imagens exclusivas” e por entrevistados que prometem “novos detalhes” atesta a necessidade de “ser diferente”, de minimizar o caráter perecível da mercadoria notícia, para atrair a cada edição o maior número de olhares distraídos que “passeiam” pelas telas. Trata-se da aparência do “novo” a serviço da lucratividade. Modo de produção que privilegia o valor de troca da violência em prejuízo ao valor de uso da informação sobre a violência, fazendo do jornalista um produtor de cenas fortes capazes de atrair o olhar do consumidor por meio do choque e da emoção (BARBOSA, 2011, p. 117).

Os limites físicos, ainda pensando nos “produtos adaptados ao consumo”, para o que chamamos de veículos de comunicação, estão a cada dia sendo ultrapassados. Os aparelhos são relativos em uma sociedade em que tudo fica cada vez mais abstrato, inclusive as próprias máquinas. Hoje não há mais matéria, apenas os “meios” que ligam o nada a coisa nenhuma. É a era do “Adeus ao Corpo”, como em Le Breton (2008), no império tecnológico que os autores da *Dialética do Esclarecimento* já percebiam como “explicação tecnológica” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.114) da própria Indústria Cultural.

Há um movimento corrente de hibridez, neste campo – onde o celular também é rádio e é televisão. Onde a televisão também é tela de cinema e computador. Onde o computador também é rádio e é gravador e é máquina fotográfica. Onde a revista e o jornal não precisam mais de papel para existir – estão na “rede”. Onde o *outdoor* transmite sensações táteis e olfativas do produto anunciado. Onde o suporte não é mais necessário para que a Indústria

Cultural ganhe cada vez mais expressão dominadora. A Indústria Cultural é, neste sentido, o “todo” da cultura.

Se levarmos em conta que o acesso a esses estímulos não é mais restrito a classes abastadas, existem diversas linhas de financiamento para que se realize o sonho de pertencer a essa sociedade estimulada de forma integral, então, há sentido em se falar em uma Indústria Cultural para explicar o ápice de desenvolvimento da cultura a partir desses implementos tecnológicos. Em resumo, tais implementos definem o todo da cultura de nossos dias. É nesse sentido que podemos falar em Indústria Cultural, no sentido de uma indústria tecnológica da cultura em que a tecnologia representa o todo da cultura ao qual os indivíduos servem apenas como peças.

Seja em um rincão, no interior do Maranhão, ou do Pará, ou na fronteira com o Uruguai, ou ainda em qualquer grande metrópole, o acesso é cada vez mais totalizado e muito se investe para concretizar a chamada democratização de acesso aos meios de comunicação. Fica a pergunta: se os indivíduos usam as tecnologias ou são usados por elas? Depois de Adorno e Horkheimer, Vilém Flusser, posteriormente, desenvolverá esta questão trabalhando o conceito de “aparelho”.³

Forja-se, no contexto sociocultural da “Indústria”, em que tudo é produzido para reproduzir o sistema, como se esse fosse o sentido da vida, a impressão de que o cidadão agora ganha posição de sujeito e não de objeto da Indústria Cultural. Uma vez que é ele quem decide a compra e se desfaz dos produtos comprados com a mesma rapidez com que lhe são apresentados novos produtos, novas possibilidades de acessos, novas intervenções tecnológicas, ele poderia dizer-se “livre”.

³ O conceito de aparelho de Vilém Flusser aparece em algumas de suas obras, como as citadas a seguir. Resumidamente, o conceito de “aparelho” se dá para o autor: “quando os instrumentos viraram máquinas, sua relação com o homem se inverteu. Antes da revolução industrial, os instrumentos cercavam os homens; depois, as máquinas eram por eles cercados. Antes, o homem era a constante da relação, e o instrumento era a variável; depois, a máquina passou a ser relativamente constante. Antes os instrumentos funcionavam em função do homem; depois grande parte da humanidade passou a funcionar em função das máquinas” (FLUSSER, 2009, p. 21). Assim, podemos considerar que vivemos em uma sociedade em que os aparelhos não só medeiam as relações, como também as dirigem. Diz-nos Flusser (2009, p. 22-23), que “atualmente a atividade de produzir, manipular e armazenar símbolos (atividade que não é trabalho no sentido tradicional) vai sendo exercida por aparelhos. E tal atividade vai dominando, programando e controlando todo o trabalho no sentido tradicional do termo. A maioria da sociedade está empenhada nos aparelhos dominadores, programadores e controladores”.

Há, neste momento, uma pergunta inevitável a ser feita: a condição de crença na própria posição de sujeito do ato de comprar, e, não de objeto, assegura o sujeito em seu sentido social? Apenas se pensarmos que a sociedade é o mercado. Esse “sujeito-humanotecnologizado”, aquilo que a partir de Adorno (apud TIBURI, 2005, p. 130), poderíamos chamar de “devir-robô”, entendendo que todos “somos objeto em algum sentido aviltante”, seria capaz de pensar a sociedade em outro sentido, de relacionar-se a ela como campo de vivência e convivência para além dos ordenamentos de administração e servidão? Poderia surgir, neste contexto, um sujeito moral e esteticamente livre capaz de construir a sociedade como o lugar oposto à barbárie?

Neste contexto, vale perguntar, a propósito, o que é “sujeito”? Sabemos que Adorno e Horkheimer usam o termo no sentido da inegável tradição ocidental, da qual ambos provém. A questão é posta nos termos da relação entre “sujeito” e “objeto”, entre universal e particular, sendo sujeito aquele que se dirige a um objeto. Adorno mostrará em sua dialética sobre o sujeito que o próprio sujeito também é objeto. Mas Adorno, como mostrou Tiburi (2005, p. 124), está interessado em entender o sujeito a partir “do que não é sujeito”. Ou seja, quer falar da não-identidade, daquilo ou daquele que não se encaixa, não se enquadra, não se identifica. Não pode, deste modo, ser subsumido pelo sistema.

A potencialidade do sujeito, enquanto figura da emancipação, é eliminada pela Indústria Cultural, que retira do sujeito justamente aquilo que há de mais precioso em sua gênese: o caráter crítico-reflexivo, o seu posicionamento autônomo diante das coisas, dos fatos, da sociedade. Vazio, é como se o indivíduo se tornasse um mero robô, uma figura plastificada. Neste sentido, podemos dizer que o indivíduo é dessubjetivado pela Indústria Cultural. Recuperar sua capacidade crítica envolveria, neste momento, recuperar sua própria subjetividade, salvá-lo para si mesmo, devolvê-lo, de certo modo, a si mesmo. É neste sentido que Adorno falará da importância de “fomentar o sujeito” em tempos de sua aniquilação.

Rodrigo Duarte resume bem a questão do automatismo de conservação, que elimina a chance do pensamento sem o qual não há sujeito. Em suas palavras, trata-se de um “aprofundamento da reificação até atingir o pensamento, a ponto de ele não poder mais ser distinguido de um processo maquinal (semelhante ao que os modernos computadores realizam)” (TIBURI; DUARTE, 2009, p. 23). Segundo Rodrigo Duarte o que está em jogo é a “substituição do sujeito transcendental pelo trabalho automatizado”. O autor se refere ao que pode hoje ser produzido por máquinas, independente da cognição humana ao mesmo que o “humano” se

reduz à operação mental, como se uma ruptura entre teoria e prática, pensamento e ação estivesse em cena. Neste sentido, o pensamento não se voltará mais para si mesmo porque ele será autossuficiente em sua própria insuficiência.

Rodrigo Duarte (2003, p. 441-457) ocupou-se de evidenciar como a Indústria Cultural usurpa a capacidade pessoal de “esquematizar”, elimina a própria faculdade do esquematismo sem o qual é impossível relacionar os dados da multiplicidade recebidos pelos sentidos, de conceitos fundamentais, justamente o que permitiria que o indivíduo se tornasse sujeito autônomo. Em *lato sensu*, trata-se de entender como é possível, no contexto da Indústria Cultural, pensar propriamente. Assumem-se, neste aspecto, tudo o que vem de fora como verdadeiro.

Aquilo que Adorno e Horkheimer comentam em trecho, em “Elementos de antissemitismo”, pode nos ajudar a entender a interrupção do misterioso “esquematismo” a partir da questão, também analisada por Rodrigo Duarte, da “falsa projeção”:

O antissemitismo baseia-se numa falsa projeção. Ele é o reverso da mimese genuína, profundamente aparentada à mimese que foi recalcada, talvez o traço caracterial patológico em que esta se sedimenta. Se a mimese se torna semelhante ao mundo ambiente, a falsa projeção torna o mundo ambiente semelhante a ela. Se o exterior se torna para a primeira o modelo ao qual o interior se ajusta, o estranho tornando-se o familiar, a segunda transpõe o interior prestes a saltar para o exterior e caracteriza o mais familiar como algo de hostil. Os impulsos que o sujeito não admite como seus e que, no entanto, pertencem-lhe são atribuídos ao objeto: a vítima em potencial (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 154).

É como se no lugar do pensamento surgisse a necessidade de tornar-se igual. É neste sentido que os autores dirão, no início do texto da Indústria Cultural, que “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113). O sujeito como figura da não-identidade, do diferente justamente porque autônomo, não é mais necessário. É o sujeito como mais um tijolo no muro, que passa a contar como número, no modo de um indivíduo esvaziado de sua relação com o universal enquanto ao mesmo tempo se desmancha nele. Daí que as massas tornem-se a terrível verdade da sociedade. Vivemos na mais plena “uniformização” (HERMAN, 2009, p. 69) em que a desmobilização subjetiva dá lugar ao “mais do mesmo”. Se quisermos remontar a Nietzsche, temos a versão contemporânea dos velhos rebanhos de crentes, de moralistas, de pessoas subjugadas a uma ordem que elas não têm a menor condição de questionar. E a aceitam passivamente como se este fosse o seu desejo.

Os mecanismos de constituição da Indústria Cultural mostram, neste momento, o seu caráter cínico de manipulação de forma avassaladora:

A Indústria Cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e, por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente. Ela se esgueira com mestria entre os escolhos da informação ostensivamente falsa e da verdade manifesta, reproduzindo com fidelidade o fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento e erige em ideal o fenômeno onipresente. A ideologia fica cindida entre a fotografia de uma vida estupidamente proferida, é verdade, mas, apenas sugerida, e inculcada nas pessoas. Para demonstrar a divindade do real, a Indústria Cultural limita-se a repeti-lo cinicamente. Uma prova fotológica como essa, na verdade, não é rigorosa, mas é avassaladora. Quem ainda duvida do poderio da monotonia não passa de um tolo. A Indústria Cultural derruba a objeção que lhe é feita com a mesma facilidade com que derruba a objeção ao mundo que ela duplica com imparcialidade. Só há duas opções: participar ou omitir-se (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 122).

E todo esse processo de reprodução da ordem existente se dá em escala cada vez maior. Na medida em que os implementos tecnológicos ganham cada vez mais investimentos e se perpetuam em nossa sociedade na contramão de movimentos em nome da reflexão crítica.

O engodo é o método da Indústria Cultural. Afinal, a mesma tecnologia que nos une é a que pode nos afastar de uma experiência estética genuína, mas todos se contentam com ela na configuração da uniformização que é efeito da “falsa projeção”:

Apesar de todo o progresso da técnica de representação, das regras e das especialidades, apesar de toda a atividade trepidante, o pão com que a Indústria Cultural alimenta os homens continua a ser a pedra da estereotipia (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123).

2.3 A INDÚSTRIA DO SEMPRE IGUAL

Sob o *slogan* de representar o povo e suas manifestações culturais, esse modo mercantilista de produção cultural, se mostra como a representante legítima das massas. Quem fala em nome da Indústria Cultural, seja um indivíduo, seja uma instituição, ganha o *status* de porta-voz da sociedade. O sistema fala pela e para a sociedade, emana dela e a domina. Portanto, em menor ou maior grau, é legitimado pela sociedade quase em sua totalidade. É coisa da sociedade, é o

mecanismo criado pela própria sociedade contra ela mesma e, ao mesmo tempo, em seu nome.

Adorno trata desse assunto ao considerar que:

Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em cobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100).

A força política desse monopólio, constituído pela Indústria Cultural, e as suas armadilhas, são reforçadas a cada dia pelos implementos tecnológicos que se constituem como um novo modelo de domínio e integração social.

O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção dispersa condicionaria a organização e o planejamento pela direção. Os padrões teriam resultado originalmente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, na qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100).

Dizer que “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100), implica um estado de domínio total. Sujeito seria, neste contexto, aquele que pudesse escapar. Mas como escapar de um sistema no qual se está inserido inconscientemente? Podemos dizer que o “monopólio” é também o “império da passividade”. Os indivíduos – não sujeitos autônomos, mas “assujeitados” ao monopólio que os aniquila em sua potencialidade soberana –, passam dias e noites seguindo a narrativa de uma novela, de um *reality show* ou de um programa jornalístico como se estivessem vivendo sua própria vida. As produções são tão verossímeis que poucos conseguem entender a diferença do que é ficção e o que é realidade. Assim a “vida” do vilão da novela das oito se confunde com a do marginal apresentado, com toda a dramaticidade narrativa, pelo jornal matinal. Quando “vivemos” a vida apresentada pela Indústria Cultural deixamos de viver a nossa vida concreta. A vida concreta, ao mesmo tempo, passa a ser o que é produzido pela

Indústria Cultural, que nos oferece a nossa própria cabeça em uma bandeja a cada vez que nos entregamos à sua indolor guilhotina. E essa aura de semelhança guardada na constituição dos mecanismos internos desses produtos, que denominei acima como sendo a sua forma, são estendidas, também, o seu conteúdo, o modo como são produzidos.

Os próprios meios técnicos tendem cada vez mais a se uniformizar. A televisão visa uma síntese do rádio e do cinema, que é retardada enquanto os interessados não se põem de acordo, mas cujas possibilidades ilimitadas prometem aumentar o empobrecimento dos materiais estéticos a tal ponto que a identidade mal disfarçada dos produtos da Indústria Cultural pode vir a triunfar abertamente já amanhã (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 102).

Adorno fala, inclusive, que esses produtos ganharam tamanha penetração e importância na vida dos sujeitos, sendo percebidos, então, como pseudossagrado, que são reverenciados cotidianamente por meio da audiência. Voltaremos a esse assunto na segunda parte deste trabalho, quando trataremos da questão da televisão.

Por ora, seguindo a trilha do esquematismo de procedimento, que trouxemos para o debate, vemos que os produtos mecanicamente diferenciados possuem diferenças mínimas. O exemplo que nos é dado pelos autores é o da produção na indústria automobilística a revelar-se similar ao da produção na indústria cinematográfica.

Enquanto na indústria automobilística o carro é mais, ou menos, caro por conta da potência do motor, do seu tamanho e das novidades dos acessórios, na indústria cinematográfica, a variação se dá pelo número do elenco, investimento no cenário, figurinos, etc. Assim, conforme Adorno, “o critério unitário de valor consiste na dosagem da produção ostensiva, do investimento ostensivo. Os valores orçamentários da Indústria Cultural nada têm a ver com os valores objetivos, com o sentido dos produtos” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 102).

E essa racionalidade técnica (ou tecnológica) domina os indivíduos, criando desejos de aquisição de mercadorias – bens de consumo ou bens culturais, distantes de suas necessidades reais, ao mesmo tempo em que sua identidade é dissolvida por esse processo engendrado. Dessa forma, como entendida pelos autores, na Indústria Cultural, os indivíduos se esforçam ativamente para serem passivos na busca incessante da sua felicidade – como se fosse possível realizá-la de fora para dentro. Daí, se pensarmos em nossa época, a “felicidade” sentida pelas pessoas na compra de carros cada vez mais mistificados, assim como a corrida aos filmes, como experiências obrigatórias no tempo da Ditadura Estética.

A ilusão dos compradores de carros e dos espectadores de filmes de que são soberanos nas escolhas é fundamental para o sucesso da indústria. A “escolha” tem que parecer consciente, do mesmo modo que a felicidade deve ser uma espécie de caminho obrigatório que só não escolhe quem tem algum problema mental, afinal quem não desejaria “o melhor” para si mesmo? Tais escolhas “conscientes” são entendidas como necessidades reais do indivíduo. Esse mecanismo se dá tanto numa esfera individual como coletiva:

O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação ainda mais completa. Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu nível, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo. Reduzidos a um simples material estatístico, os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa (que não se distinguem mais do de propaganda) em grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 102).

Há, então, como é apontado por Adorno, uma cisão entre a tentativa de sua autoafirmação e autoconservação e a imposição exterior de valores de identidade (“produtos de massa fabricada para seu tipo”), que se apresentam de forma engendrada previamente e que é de difícil compreensão por parte de uma pessoa que não foi ensinada a refletir por conta própria.

2.4 A DIMENSÃO DO TRÁGICO E A INDÚSTRIA CULTURAL

Sob a Ditadura Estética podemos dizer que não há mais sujeito autônomo. A impossibilidade da reflexão é a norma, a impotência do sentimento é a regra, ao mesmo tempo que vivemos um verdadeiro culto da imagem, da superfície, um culto da própria autoconservação.

No texto sobre a Indústria Cultural, Adorno e Horkheimer se referem ao “trágico” como a dimensão de sobrevivência da subjetividade. Quero reforçar que a questão tratada aqui não está relacionada à narrativa do trágico ou da tragédia, abordada por tantos outros autores. Podemos, portanto, dizer que o sujeito trágico é o que se posiciona de forma autocrítica-reflexiva acerca do que é produzido pela sociedade em um movimento de inconformismo. O sujeito trágico seria aquele que ainda é capaz de contestação. A dimensão do trágico foi liquidada com o controle da Indústria Cultural dando lugar a um estranho “sujeito”, um sujeito enquanto “assujeitado”, que se esforça para viver ativamente a sua passividade,

afastando-se da vida concreta, cedendo à fantasmagoria da Indústria, assimilando-se ao que é morto, o shopping, a televisão, o mercado de um modo geral. Estamos imersos em tragédias, mas sem a dimensão do trágico em nossas vidas, submetidos ao Espetáculo do sofrimento que configuraria a tragédia, mas sem sentimentos sublimes e catárticos tais como ela promoveria na sua origem. Podemos dizer que vivemos um culto da emoção, como afirma Lacroix (2006, p. 37), em que o *Homo Sentiens* é o ideal de uma época que, no entanto, não apenas não valoriza a sensibilidade, mas descarta a subjetividade. Do que estamos falando, afinal quando falamos em tragédia e trágico?

Glen W. Most nos ajuda a entender as diferenças dos termos tragédia e trágico. Segundo ela, foi a partir da modernidade, que a tragédia deixou de ser entendida apenas como poética que, inaugurada por Aristóteles, se impôs até o século XVIII, como um estudo formal, analítico e classificatório da poesia, para ser transportada para a vida e entendida como o dilema do homem moderno. Vale citá-la um pouco mais para entendermos o problema que, muito antes, será do texto sobre a Indústria Cultural, de nossos autores. Conforme Most:

Além desta tradição de reflexão sobre a tragédia como um gênero literário específico que floresceu em algumas culturas em períodos específicos, também há uma tendência muito difundida, no mundo moderno, de falar de certos tipos de eventos reais como “tragédias”, ou chamá-los de “trágicos” de uma maneira que parece captar características permanentes e universais da experiência humana. Quando pensamos na “tragédia” hoje em dia, parece difícil manter questões de conteúdo e significado que tendemos a associar à ideia do trágico completamente separada dos critérios largamente formais do tipo literário “tragédia”: o gênero específico da “tragédia” parece estar ligado de um modo peculiar a um determinado *ethos*, uma visão “trágica” do mundo, que acha sua expressão mais apropriada naquele mesmo gênero (MOST, 2001, p. 20).

A questão do trágico pertence a uma tradição literária, mas migra para a vida. Quando ouvimos alguém em nossos dias dizer a expressão “novela mexicana” para referir-se aos dramas do cotidiano, entendemos o processo pelo qual acontece essa migração. Toda a discussão sobre a relação entre a arte e a vida passa por este aspecto que envolve em seu fundo a importante questão do sentido das representações e a capacidade que tem a arte de representar a vida, bem como a questão da vida “imitar” a arte. O problema é antigo, remete a toda uma história da estética. Mas é muito mais moderno e contemporâneo do que antigo.

Ainda nas palavras de Most:

Nós esperamos que uma “tragédia” seja “trágica”. Isto pode soar autoevidente, mas na realidade este *ethos* trágico é uma construção moderna, cujos laços com o antigo gênero grego ‘tragédia’ são muito mais tênues do que suas conexões com desenvolvimentos filosóficos e sociais dos últimos dois séculos. [...] É em apenas comparativamente muito poucas passagens que eventos tristes são referidos como sendo *tragikon*; em tais casos, a conexão com o gênero teatral da tragédia é quase sempre óbvia, pois não apenas um alto grau de sofrimento está envolvido como também um elemento de Espetáculo e espectadores reais (MOST, 2001, p. 23).

O trágico da Indústria Cultural está plenamente inscrito nestas duas veias da história, que vai de Aristóteles a Nietzsche. Mas o trágico, diferentemente da tragédia, começa com a obra do kantiano Friedrich Schiller, que em *A educação estética do homem* (SCHILLER, 2010), ao analisar o belo e o sublime, pensou o trágico a partir da vida do homem comum na sociedade, da dualidade entre a vontade humana e os instintos, do desejo de ser livre e da determinação natural. Foi por meio de ensaios, de 1790 a 1792, que o trágico surgiu para Schiller, a partir do modelo do sublime.

Essa transposição da problemática do sublime consiste em pensar o conflito ou a contradição trágica que se expressa na tragédia como uma luta entre a sensibilidade e razão, ou, mais precisamente, entre impulso e vontade, inclinação física, sensível, e dever moral (MACHADO, 2006, p.72-73).

O gênero da tragédia era, para ele, como o veículo para lhe dar expressão. Aspecto fundamental da existência humana, o trágico era indicativo da irremediável, dolorosa incompatibilidade entre o homem e o mundo em que ele se acha por acaso – uma ideia absolutamente moderna que está intimamente ligada à secularização e ao desencantamento do mundo e, claro, é largamente estranho à maior parte do pensamento grego antigo.

Adorno e Horkheimer vão além de Schiller. O trágico foi deturpado pela Indústria Cultural. Os autores do texto dizem que:

As massas desmoralizadas por uma vida submetida à coerção do sistema, e cujo único sinal de civilização são comportamentos inculcados à força e deixando transparecer sempre sua fúria e rebeldia latentes, devem ser compelidas à ordem pelo espetáculo de uma vida inexorável e da conduta exemplar das pessoas concernidas. A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros. A cultura industrializada faz algo a mais. Ela exercita o indivíduo no preenchimento da condição sob a qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126).

De fato, o trágico é contido pelos mecanismos da Indústria Cultural, que busca domar os instintos revolucionários domesticando o trágico, tirando, assim, a própria potência do sujeito. No passado o seu significado consistia na resistência à ameaça mítica e hoje todo o seu furor é cedido por uma falsa identidade entre o sujeito e a sociedade.

As diferenças entre o trágico e sua corruptela no âmbito da Indústria Cultural vão muito além: por menos que seja correto falar, na Grécia Antiga, de uma subjetividade no sentido moderno do termo, a categoria do trágico pressupõe a existência de uma individualidade, corporificada no herói trágico, que mesmo acometida da pretensão desmesurada da *hybris* introduz, mediante o conflito trágico, a possibilidade de resistência contra forças potencialmente aniquiladoras. Em virtude disso, a situação trágica se constitui também no caráter exemplar das atitudes assumidas pelo herói, as quais reconciliam o indivíduo com a totalidade, sem nenhuma perda de seus traços originários, mas enriquecido pelo desfecho da tragédia. Exatamente por isso, Adorno e Horkheimer apontam para a impossibilidade de ocorrer, no âmbito da Indústria Cultural, uma situação verdadeiramente trágica, na medida em que aquela desqualifica o sujeito num sentido enfático, ao mesmo tempo em que mina as condições para o seu aparecimento e/ou desenvolvimento (DUARTE, 2008, p. 23).

A Indústria Cultural cuida de todos os detalhes, e, como estética de um show, se utiliza de todos os recursos sonoros e plásticos para seduzir o indivíduo. O enquadramento da câmera, a música que tensiona, e o cenário. Tudo devem fazer parte da cena de tal forma que auxiliem a narrativa na tomada do sujeito para “dentro” da história.

Nesses dois sentidos, o que se quer de trágico do telespectador é a identificação como os dramas apresentados. Aqui o que se quer não é a identificação do que é ficção e o que é vida concreta. Tudo deve fazer parte da mesma moeda. A confusão é o lema para fisgar o sujeito menos avisado.

O que se quer de trágico é a emoção do sujeito frente à cena. O que se quer é o choro fácil com aquilo que se apresenta como a imitação da vida – caricatura do concreto.

Não se busca com esse formato a instauração de um posicionamento do sujeito acerca das coisas, e sim, o seu lamento acerca dos fatos. Sua revolta é quase que teatral, instantânea, até o próximo capítulo, a próxima cena ou no intervalo comercial onde se apresenta mais um modelo de uma família feliz em torno de uma mesa de café da manhã, cujo interesse é a venda de uma nova marca de margarina ou de qualquer outro item que o valha. Essa marca da fetichização da mercadoria.

Assim como toda opereta vienense digna desse nome deve encontrar seu final trágico no segundo ato, deixando para o terceiro unicamente a tarefa de desfazer os mal-entendidos, assim também a Indústria Cultural determina para o trágico um lugar fixo na rotina. A simples existência de uma receita conhecida é suficiente para apaziguar o medo de que o trágico possa escapar ao controle (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126).

Os frankfurtianos apontam a contribuição desse sistema fechado e autocrático para a dominação do sujeito-trágico e toda a sua forma de expressão na medida em que:

Mesmo o pior dos finais, que tinha outrora um objetivo mais alto, é mais uma confirmação da ordem e uma corrupção do trágico, seja porque a amante que infringe as prescrições da moral paga com a morte seus breves dias de felicidade, seja porque o final infeliz do filme torna mais clara a impossibilidade de destruir a vida real. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126).

O que se quer é um aperfeiçoamento moral. Aquela moral disciplinadora dos instintos que controla os telespectadores como vítimas passíveis e inertes.

As situações mais desesperadoras pelas quais os sujeitos passam em sua vida concreta são formuladas nos conteúdos dos programas (novelas, seriados, *reality shows*), na intenção de se fazer parecer que a vida deve continuar. Que as coisas mais terríveis podem acontecer e que isso faz parte do próprio *script* da vida concreta transformada em drama e apresentado de forma Espetacular na hora do jantar.

A postura que todos são forçados a assumir, para comprovar continuamente sua aptidão moral a integrar essa sociedade, faz lembrar aqueles rapazinhos que, ao serem recebidos na tribo sob as pancadas dos sacerdotes, movem-se em círculos com um sorriso estereotipado nos lábios. A vida no capitalismo tardio é um contínuo rito de iniciação. Todos têm de mostrar que se identificam integralmente com o poder de quem não cessam de receber pancadas (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.127).

Nessa lógica cultural capitalista onde todos devemos nos enquadrar, esse rito iniciático aludido acima nos ajuda a entender como todos se comportam, sem resistência, aos poderes aos quais estão submetidos. Assim,

Todos podem ser como a sociedade todo-poderosa, todos podem se tornar felizes, desde que se entreguem de corpo e alma, desde que renunciem à pretensão de felicidade. Na fraqueza deles, a sociedade reconhece sua própria força e lhes confere uma parte dela. Seu desamparo qualifica-os como pessoas de confiança. É assim que se elimina o trágico. Outrora, a

oposição do indivíduo à sociedade era a própria substância da sociedade. Ela glorificava a “valentia e a liberdade do sentimento em face de um inimigo poderoso, de uma adversidade sublime, de um problema terrificante”. Hoje, o trágico dissolveu-se neste nada que é a falsa identidade da sociedade e do sujeito, cujo horror ainda se pode divisar fugidamente na aparência nula do trágico (ADORNO, 1985, p. 127).

Este é o próprio retrato da “sociedade dos desesperados e presa dos líderes” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126), como Adorno colocou de forma enfática. É desesperada por que há uma busca incessante no externo, o que ainda não foi resgatado internamente – a sua dimensão trágica e é presa fácil porque ao se distanciar de sua substância trágica não sai para o combate. Não se posiciona. Aceita o que está pronto.

Aqui retomamos os prejuízos de um sistema administrado, como já tratamos anteriormente, na realização de uma pseudocultura e a do pensamento como negação que, como descrito por Adorno:

Consiste em dirigir-se às pessoas como sujeitos pensantes, quando sua missão específica é desacostumá-los da subjetividade. Mesmo quando o público se rebela contra a Indústria Cultural, essa rebelião é o resultado lógico do desamparo para o qual ela própria o educou (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119).

Dessa forma, a própria afirmação de que a Indústria Cultural “não sublima, mas reprime” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.115) e sufoca, traz-nos o entendimento de que a transformação dos bens culturais em mercadorias não deteriora a cultura superior em uma cultura de massa, mas vai além.

O que é assimilado nessa “transação” são os valores ideais pela realidade, cumprindo, então, o seu projeto de subjugação da natureza, aliviando a escassez e oferecendo uma quantidade cada vez maior de mercadorias.

Outro teórico da Escola de Frankfurt, Herbert Marcuse, nos ajuda a entender o fenômeno da dessublimação repressiva, que banaliza o trágico e o humilha na sua dimensão formativa, na medida em que transforma a satisfação mediata da sublimação por satisfação imediata. Tal fenômeno ocorre por conta da ausência de negação do princípio de realidade na cultura superior, transformando-a em mercadoria, adquirindo apenas o valor de troca. Para ele, “se as comunicações em massa misturam harmoniosamente e, com frequência, imperceptivelmente,

arte, política, religião e filosofia com anúncios, levam essas esferas da cultura ao seu denominador comum – a forma de mercadoria” (MARCUSE, 1982, p. 70), dando a falsa ideia de pluralidade dentro de um domínio totalitário – tudo coexiste de forma harmoniosa.

Dessa forma, “as obras de alienação são, elas próprias, incorporadas nessa sociedade e circulam como parte e parcela do equipamento que adorna e psicanalisa o estado de coisas predominante” (MARCUSE, 1982, p. 75).

Como reforçado por Adorno e Horkheimer:

O trágico, transformado em um aspecto calculado e aceito do mundo, torna-se uma benção para ele. Ele nos protege da censura de não sermos muito escrupulosos com a verdade, quando de fato nos apropriamos dela com cínico pesar. Ele torna interessante a insipidez da felicidade que passou pelo crivo da censura e põe ao alcance de todos o que é interessante. Ele oferece ao consumidor que já viu melhores dias na vida cultural o sucedâneo da profundidade há muito abolida e ao espectador assíduo a escória cultural de que deve dispor para fins de prestígio (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 125).

E esse estado de torpor que despotencializa a dimensão do trágico na Indústria Cultural, na medida em que afasta o sujeito da experiência do sofrimento e de sua expressão é, estrategicamente, substituída por um ideal de auxílio na superação das dificuldades, como se trata da questão do sofrimento com algo externo ao próprio sujeito.

Muito longe de simplesmente encobrir o sofrimento sob o véu de uma camaradagem improvisada, a Indústria Cultural põe toda a honra da firma em encará-lo virilmente nos olhos e admiti-lo com uma fleuma difícil de manter. O *pathos* da frieza de ânimo justifica o mundo que a torna necessária. Assim é a vida, tão dura, mas por isso mesmo tão maravilhosa, tão sadia. A mentira não recua diante do trágico. Do mesmo modo que a sociedade total não suprime o sofrimento de seus membros, mas registra e planeja, assim também a cultura de massas faz com o trágico (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 125).

Além de banalizar o sofrimento ou como descrito acima por Adorno “planificar a dor de seus membros” podemos identificar, como mencionamos anteriormente, a supressão de possibilidade da expressão estética do trágico pela Indústria Cultural que é projetada, nas mercadorias culturais, como uma caricatura do real valor do trágico na vida humana.

Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga de realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119).

Dessa forma, o trágico, é reduzido e domesticado. E o que aparece é uma moral que coroa apenas aos que seguem os valores estabelecidos pelo *status quo* como herói e condena, de forma sumária, os outros que possuem comportamento divergente das normas.

Sobre essa questão, Adorno e Horkheimer asseveram que:

O trágico é reduzido à ameaça da destruição de quem não coopera, ao passo que seu sentido paradoxal consistia outrora resistência desesperada à ameaça mítica. O destino trágico converte-se na punição justa, na qual a estética burguesa sempre aspirou transformá-la. A moral da cultura de massas é a moral degradada dos livros infantis de ontem (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 125).

Dessa forma percebemos o interesse orquestrado de tais mecanismos internos da Indústria Cultural de domar os instintos revolucionários na medida em que, como já mencionamos anteriormente, ela ensina e difunde como a vida desumana deve ser tolerada por todos nós. E essa mensagem está em todo seu conteúdo veiculado e repetido para que todos possam entendê-lo, e, mimeticamente, praticá-lo. Esses fundamentos são próprios da uma Ditadura Estética que se quer ampliada e sólida em toda a sociedade. E essa ampliação ocorre, também, pelo cancelamento do pensamento.

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. Os desenvolvimentos devem resultar tanto quanto possível da situação imediatamente anterior, e na da ideia do todo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.113).

É neste sentido que Rodrigo Duarte dirá que:

Esse mecanismo é apropriado pelos veículos de comunicação de massa, como a TV que utiliza-se da tragédia, enquanto a descrição de uma fórmula dramática, para mostrar como em um show, as agruras da vida do mocinho

da novela, assim como trajetória de um usuário de *crack*, contada em detalhes nos telejornais.

A despotencialização do trágico é também muito facilmente identificável nas produções da televisão brasileira. Como já se disse, um de seus pilares é a telenovela, cuja principal característica é a geração – forte, mas superficial – daquela intensidade de sentimentos que Horkheimer e Adorno observaram como sendo a revelação da verdade sobre a catarse pela Indústria Cultural. A mesma fórmula identificada por eles como *getting into trouble and out again* (meter-se em apuros e depois sair), que vimos predominar nos programas de rádio e nos filmes brasileiros das décadas de 1930 e 1940, aplica-se majoritariamente às telenovelas, com a peculiaridade de que o *out again*, "depois sair", normalmente é muito adiado, pois a duração média desse tipo de produto está entre 150 e 200 capítulos.

Outro exemplo da despotencialização do trágico pode ser encontrado, por incrível que isso possa parecer, também no telejornalismo. Em virtude da já mencionada característica de seu conteúdo convergir tendencialmente com o das telenovelas – enquanto essas se tornam mais "realistas", ele se torna mais ficcional –, a aplicabilidade da fórmula *getting into trouble and out again* nos produtos jornalísticos cresce a olhos vistos. Não que o que acontece não seja de algum modo noticiado, mas com uma moldura narrativa cada vez mais forte e, sempre que possível, enfatizando um final feliz que pode se coadunar mais ou menos com a realidade (DUARTE, 2010, p. 120-121).

2.5 O JOGO SUJO DO ENTRETENIMENTO NO PROCESSO DE DOMINAÇÃO

O fenômeno da Indústria Cultural foi ganhando força, direcionando as nossas escolhas estéticas bem como nossas ações políticas – assim como é próprio da ditadura, criar ambientes de controle para que os indivíduos respondam a uma única voz sob pena de serem excluídos da sociedade à qual pertencem. Se levarmos em conta que “quanto mais firmes se tornam as posições da Indústria Cultural, mais sumariamente ela pode proceder com as necessidades dos consumidores, produzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as [...]” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119), estamos diante de um circuito de controle inescapável do qual apenas a consciência crítica poderia ter chance de uma vida própria.

A partir da Revolução Industrial, quando se consolidou o modo de produção capitalista, surgiu também a divisão entre trabalho e lazer. Após as horas dedicadas ao trabalho duro, por conta de longas jornadas, principalmente, nas fábricas, os operários passaram, então, a ter um tempo depois dessa atividade material.

A atividade vital consciente diferencia o homem imediatamente da atividade vital do animal. Exatamente por isso ele é um ser genérico. [...] Somente por isso sua atividade é atividade livre. O trabalho alienado inverte a relação na medida mesma em que o homem, porque é um ser consciente, torna sua atividade vital, seu ser, num meio para sua existência (MARX apud DUARTE, 2010, p. 16).

Esse tempo exíguo que havia entre uma jornada de trabalho e outra não deve ser entendido como lazer, no sentido que empregamos e entendemos atualmente, e, sim, um curto período de momento coletivo para se cantar, conversar, beber e comer entre os que moravam próximo.

Para a aristocracia, a forma de se viver o ócio era bem diferente. Principalmente, por que o ócio só era possível por que haviam milhões de excluídos e marginalizados que eram responsáveis, por meio do trabalho duro, em manter as regalias dessa elite. Aqui se acentuava ainda mais a percepção de como a divisão de classes operava também nos momentos de ócio – tempo curto para os operários e tempo de sobra para a aristocracia.

Essa elite frequentava bailes e jantares, caçadas e sessões de ópera e tinham acesso à literatura de qualidade se apropriando cada vez mais dos bens culturais da época, onde o valor de uso de um produto cultural ainda não se encontrava subordinado ao seu valor de troca.

Nos operários inversamente ao contrário, reservavam um pequeno espaço de tempo para a vida em comunidade com as bem mais simples, mas não menos animadas, cantorias, danças, conversas, comida, e as festas dos santos padroeiros e em comemoração ao sucesso da colheita, neste último caso, principalmente, no meio rural. Pouco a pouco essas divisões foram delimitadas pelas estações do ano, foram ganhando volume e passaram a ser coordenadas entre si.

Conhecidas pelas alegrias e encontros entre os que pertenciam a mesma classe social, essa forma de entretenimento ganhou destaque e ficou conhecida amplamente em diversas comunidades atraindo, então, artistas populares que desejavam, num primeiro momento, apenas se apresentar para a demonstração dos seus talentos. Mais adiante, também pretendiam ser remunerados por seus feitos estéticos.

Surgiu nesse momento histórico, o embrião do que chamamos hoje de “lazer”, entretenimento ou diversão – momento em que o sujeito tem domínio sobre o seu corpo ora emprestado para duras jornadas de trabalho, para um tempo livre da labuta. Não eram todos os que tinham

direito a usufruir da regalia, apenas os chamados profissionais especializados que possuíssem um ganho material suficiente para pagar por esses momentos de ócio.

Essas práticas foram aumentando em escala, principalmente nos países mais industrializados e com a luta dos movimentos operários e intervenções do governo, o que era apenas diversão para a classe trabalhadora se expandiu para as massas, surgindo, então, os meios de entretenimento para as massas de trabalhadores – um fenômeno catártico onde todos ambicionavam participar. Era uma forma de extravasar todo o sofrimento pelas longas jornadas de trabalho, em condições de precariedade.

A alegria do tempo livre já despertava desconfiança entre as instituições, e passou a ter uma vigília permanente da polícia, da igreja, dos patrões e do governo no sentido de controlar os excessos da bebida e as confusões que se alardeavam entre os festejos.

Enquanto os proletários se divertiam nos subúrbios, a aristocracia da época se esbaldava nos centros mais industrializados.

Aqui, além da clara e notável divisão de classes, já era possível identificar também a delimitação física possível entre os que mandavam e detinham poder e dinheiro e os que cumpriam as duras penas uma jornada de trabalho intensa e estafante em busca da sobrevivência.

Adorno e Horkheimer fazem duras críticas sobre esse processo de massificação do sujeito como forma de controle e manutenção das regras do capitalismo tardio:

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 por 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 mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretensível conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência 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 (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113).

O ócio se torna o meio pelo qual o indivíduo se adapta ao trabalho. A função dos “artistas” neste contexto é a do fabrico de entretenimento a ser colocado no vazio onde está o ócio para

promover a produtividade nas horas de trabalho. É um processo cínico, desde sempre muito comum entre nós.

Toda essa movimentação faz surgir novos segmentos profissionais, como o dos artistas, portanto, que passaram a se profissionalizar na busca por despertar o interesse do público. Esse jogo de sedução entre os artistas e o público era mediado, principalmente, pelas audiências das apresentações. Os que tinham mais público eram melhor remunerados e ganhavam as graças dos frequentadores.

O mercado do lazer cada vez mais promissor e buscando novas formas de se expandir, chegou à literatura, por meio dos folhetins, vendidos por centavos para ganhar público e, principalmente, serem “seguidos” dia-a-dia no ensejo de se constituir uma mínima estabilidade para o negócio. “Seguir” é hoje, a propósito, um termo usado em redes sociais no tempo da “expressão colonizada” (TIBURI, 2011, p. 62).

O objetivo era claro, tanto ontem como hoje. O alcance de interesse do cidadão comum por esse formato conseguido a partir da escala de vendagem, cujas edições já se apresentavam em um formato bastante conhecido entre nós até hoje – o das “cenas dos próximos capítulos”. A história se encerrava no momento de maior tensão da trama para que o consumidor, já denominado dessa forma neste momento histórico, pudesse se interessar pelo próximo exemplar, sequenciando a história. Com a propaganda, principalmente, do boca-a-boca houve um aumento do interesse cada vez maior para “seguir” a história e saber qual seriam os próximos passos do romance bem adocicado ou das histórias de aventuras – os dois gêneros preferidos.

Aqui, já se ensaiava os primeiros passos da estruturação da Indústria Cultural, cujo objetivo já era o de atender a um grupo cada vez maior de pessoas e criar hábitos de consumo para além das necessidades de cada grupo. A aceitação deste fenômeno ganha cada vez mais corpo e os que rejeitavam sua participação já se sentiam pressionados pelos mais entusiastas desse novo movimento, categorizando-os como um sujeito ultrapassado e pouco capaz de lidar com o que chamavam de modernidade.

O que antes era um processo quase que artesanal vai sendo produzido em escala e passo a passo a tecnologia, antes dedicada principalmente, à produção da indústria, desloca o seu interesse também para “organizar” o lazer de uma forma “eficiente”.

Essa organização e eficiência são próprias da Indústria, inclusive aquela que produz cultura, tem um sentido único apregoado por Adorno e Horkheimer:

O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmoronou na medida em que exige o pensamento –, mas através de sinais (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.113).

As agências capitalistas começaram a investir na regulação da cultura e nas mais variadas forma de despertar o interesse do consumidor, sob a égide da “venda” da felicidade a preços módicos.

O que se prometia era um bálsamo aos que tanto se dedicavam as duras jornadas de trabalho. Como se para poder suportar essa tortura do capitalismo tardio, a Indústria Cultural, entendida como a “Indústria da Felicidade” passasse a ser adorada por todos ao produzir uma série de produtos para a distração sob a promessa de substituir as angústias diárias pelo prazer efêmero.

Uma pergunta que se torna elementar nesse processo é a seguinte: para que investir no processo autocrítico-reflexivo que nos exige tanto – e que produz tão pouco diante das próprias injustiças sociais – se temos algo que nos conforta rapidamente?

Adorno e Horkheimer asseveram os interesses inconfessados da Indústria Cultural, que se apresenta, desde a sua organização:

O denominador comum “cultura” já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração. Só a subsunção industrializada e conseqüente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura. Ao subordinar da mesma maneira todos os setores da produção espiritual a este fim único – ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noitinha, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o dia – essa subsunção realiza ironicamente o conceito da cultura unitária que os filósofos da personalidade opunham à massificação (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 108).

E nessa busca cada vez mais de organização desse sistema, como uma forma de controlar e ditar o tempo livre, é que no final da década de 1880 e início de 1890 surgem o cinema, gravações sonoras e as primeiras transmissões de rádio.

Como os receptores de rádio ainda eram muito caros, apenas os burgueses tinham acesso às programações musicais que continham quase exclusivamente a veiculação de música erudita e leituras de peças literárias.

Esse arranjo metódico onde o rádio retroalimentava a indústria fonográfica é o embrião do que atualmente identificamos entre toda a cadeia da Indústria Cultural – um veículo cria a necessidade de consumo do outro.

Uma música é programada para tocar de forma estratégica em diversas rádios criando como que um “ruído sonoro” necessário para um grupo de pessoas que passam a comprar discos, entrada para os shows desses artistas e até mesmo buscar uma aproximação estética com as vestimentas e o modo de vida do seu ídolo. Tudo de forma orquestrada a fim de impulsionar a venda de novos produtos a fim de fazer a Indústria Cultural produzir e lucrar.

Dessa forma, o conceito de gosto é ultrajado – transformado meramente numa questão mercadológica. De se ter ou não se ter sucesso. De se ter ou não ter caído no gosto popular. De se ter ou não uma vendagem expressiva, o que é propagandeado pela Indústria Cultural como a própria ideia de sucesso. Vejamos o que ele diz em seu texto sobre “O fetichismo na música e a regressão da audição”:

O próprio conceito de gosto está ultrapassado. A arte responsável orienta-se por critérios que se aproximam muito dos do conhecimento: o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso. De resto, já não há campo para escolha; nem sequer se coloca mais o problema, e ninguém exige que os cânones da convenção sejam subjetivamente justificados: a existência do próprio do indivíduo, que poderia fundamentar tal gosto, tornou-se tão problemática quanto, no polo oposto, o direito à liberdade de uma escolha, que o indivíduo simplesmente não consegue mais viver empiricamente (ADORNO, 1983, p. 165).

O problema do gosto, para Adorno, não é o problema da disputa mercadológica entre bom gosto e mau gosto, mas o da instância subjetiva massacrada sob as patas do mercado, que já decidiu tudo antes do indivíduo ter a chance de opinar.

Se perguntarmos a alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furta-los a suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase completamente o mesmo

que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas (ADORNO, 1983, p. 165).

Diante de tudo isso, a percepção é reduzida a experiências já realizadas, às formas que estão sendo amplamente difundidas. O pensamento autônomo deixa de existir dando lugar a uma construção de pensamento voltada para a reprodutibilidade das ideias prontas. A sensibilidade passa a ser objetiva, guiada e controlada.

Adorno e Horkheimer entenderam, neste contexto, que divertir-se significa estar de acordo.

Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119).

Como apontado por Adorno e Horkheimer (1985, p. 111), “a máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo em que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco”.

Depois, em 1930, com o barateamento dos receptores, a rádio chega ao grande público se tornando um típico veículo de comunicação de massa, mantido, principalmente, pela recém-criada indústria fonográfica.

Com o aparecimento do *cinetoscópio* de Thomas Edison e do *cinematógrafo* dos irmãos Lumière, entre os séculos XIX e XX, a difusão da imagem em movimento nas casas de shows populares da época e a cultura de entretenimento passam a ser identificadas como cultura de massas – justamente por conta do acesso ao grande público dos meios tecnológicos de reprodução e difusão de sons e imagens.

No início, o conteúdo reproduzido despertava pouco interesse, pois apresentava apenas registros da vida nas grandes cidades. Mas foi por meio dos folhetins, ora vendidos em fascículos, que então ganhavam uma narrativa adaptada ao novo meio, resultando no interesse do público. Isso, principalmente, com histórias de amor ou aventura, o novo formato caiu rapidamente no gosto do público e se popularizou.

Contrariando a visão positiva e até entusiasta proferida por Walter Benjamin, em 1936, sobre o cinema, Adorno e Horkheimer fizeram duras críticas⁴ a essa prática:

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104).

Se a crítica ao cinema nos soa um pouco exagerada, sobretudo quando percebemos que o cinema, ele mesmo, é capaz de ser uma espécie de pensamento reflexivo e até mesmo crítico, no entanto, há um tópico, no entanto, que faz pensar que Adorno tem razão não apenas no que concerne ao cinema, mas também a todas as formas de meios de comunicação tecnológicos. Refiro-me à “atrofia da imaginação” sobre a qual eles comentam a seguir:

Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante dos seus olhos. O esforço, contudo, está tão profundamente inculcado que não precisa ser atualizado em cada caso para recalcar a imaginação. Quem está tão absorvido pelo universo do filme – pelos gestos, imagens e palavras –, que não precisa lhe acrescentar aquilo que fez dele um universo, não precisa necessariamente estar inteiramente dominado no momento da exibição pelos efeitos particulares dessa maquinaria. Os outros filmes e produtos culturais que devem obrigatoriamente conhecer tornaram-no tão familiarizado com os desempenhos exigidos da atenção, que estes têm lugar automaticamente (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.104-105).

⁴ De acordo com Seligmann-Silva (2003, p. 108), “Nos anos 60, Adorno reveria essa condenação do cinema, diante das obras de Alexander Kluge e Volker Schlöndorff. Apesar de tal reconhecimento tardio, é claro que os teoremas estéticos que Adorno desenvolvera para as demais artes e a literatura também podem, em grande parte, ser aplicados ao cinema. Isso vale, por exemplo, para o fim da arte com mero jogo de aparência, caminho que o cinema trilhou desde o neorealismo italiano, passando pelas vanguardas dos anos 60 – Godard, Glauber Rocha, Pasolini e outros –, até um filme como *Shoah*, de Claude Lanzmann, e a obra de Chris Marker, de Julio Bressane e do grupo Dogma, entre muitos outros exemplos”.

E foi quase hipnotizado que o telespectador se interessou por mais uma atração da Indústria Cultural em busca de diversão, de distração de todas as agruras que aconteciam no seu cotidiano.

Com isso, os investidores, interessados nessa “nova economia” aportaram cada vez mais capital às produções da Indústria Cultural. O entendimento é que quanto mais dinheiro se investia mais se teria retorno financeiro do capital investido. Se o retorno era garantido, a lógica mercantilista fez como que os grandes empresários se articularassem para a profissionalização desse segmento, assim como o faziam em outros setores tradicionais da economia (indústria petrolífera, química, elétrica, siderúrgica, entre outras).

Esse “produto” já tinha ganhado o “gosto popular” e precisava ser, de forma organizada e lucrativa, irradiado para a grande massa. Houve, então, de forma estratégica, a concentração da indústria cinematográfica em poucos países, justamente para que se pudesse reduzir custos e produzir em escala macrológica. Na Europa, a França foi a maior produtora. Já nos Estados Unidos, a produção industrial de filmes se deu *Hollywood* – considerado como o marco moderno da Indústria Cultural.

E esse marco histórico não é apenas um fato qualquer, ele já simboliza um avanço globalizado das produções em escala. Prova disso está no fato de se manter, até hoje, a maior indústria de cinema do mundo.

2.6 O ESPETÁCULO SEGUNDO GUY DEBORD

O que o pensador francês Guy Debord chama de Espetáculo é derivado do mesmo princípio mercantilista engendrado pela Indústria Cultural e tem a imagem como a sua principal moeda. Debord (1997, p. 14) dirá de “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. O que chamo aqui de Ditadura Estética é uma ideia centrada na compreensão do mecanismo do Espetáculo. Esse modo de relação social, definida na imagem enquanto aparência, se dá de forma sólida e ampla, porém sutil. O Espetáculo afasta as pessoas da vida concreta, instaura-as em fantasmagorias, enquanto, ao mesmo tempo, cria uma promessa: a de uni-las a uma experiência genuína, a de que serão parte de um todo. Todo ao qual os indivíduos aderem nas

mais variadas formas: “O Espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana – isto é social – como simples aparência” (DEBORD, 1997, p. 16).

Espetáculo, assim, é uma relação em que a vida se reduz à aparência. Aparência que determina a relação. Não há mais vida, nem experiência, o que há é o Espetáculo controlando as bases da vida. Dirá Debord que “o que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O Espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado” (DEBORD, 1997, p. 23). Deste modo é que Debord nos ajuda a entender o sentido da ditadura em oposição à tão divulgada democratização – a que podemos entendê-la mais como pseudodemocratização na medida em que se opõe ao próprio conceito estrito de democracia –, a *demokratie*, como um estado político no qual a soberania pertence à totalidade dos cidadãos, do povo. Não há democracia porque não há relação que não seja determinada pelo Espetáculo. O que restaria para a educação neste contexto seria a chance de quebrar o elo do círculo vicioso, mas ela se tornou impotente diante de sua própria configuração alienada.

E esse movimento do que é contrário à realidade se difunde de forma intensa, produzindo e reproduzindo o movimento da banalização que domina a sociedade moderna. A única “atitude” que o Espetáculo exige do indivíduo é a da “aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência” (DEBORD, 1997, p. 16-17).

Se o Espetáculo é o próprio “âmago do irrealismo da sociedade real” (DEBORD, 1997, p. 14) é porque a sociedade é falsa, mas não simplesmente falsa. Sua falsidade é sofisticada. Se o Espetáculo é a essência, é a alma desse irrealismo da sociedade a grande questão que se põe como urgente é identificar, com clareza, o que é concreto e o que é Espetáculo, tamanha a fusão estabelecida entre estes dois mundos cindidos pelo Espetáculo.

Podemos falar em televisão, em cinema, mas hoje em dia podemos também falar em Internet. A vida é invadida de tal forma por esse mecanismo que a aderência do Espetáculo à realidade vivida é total. E apesar dessa cisão entre o que é realidade vivida e o que é Espetáculo, essa separação é percebida como o que nos une e não como o que nos afasta, enquanto sujeito social.

Assim, para Debord, o Espetáculo é a principal produção da sociedade atual. E aqui, quando Debord se refere à produção está falando de economia, de uma produção de imagens-objeto.

O Espetáculo nada mais é que o sentido da prática total de uma formação econômico-social, o seu emprego do tempo. É o momento histórico que nos contém [...]. 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 (DEBORD, 1997, p. 16).

E mais do que isso, de um reflexo fiel da produção das coisas de tal forma que o ser humano passa a ser um “produto” de todo esse processo que se realimenta no monopólio da aparência.

Debord nos coloca em outro dilema, o de que nesse mundo realmente invertido, a própria verdade inexistente. Ela se realiza no momento do que é falso. E este é um dos grandes mecanismos ideológicos desse movimento.

O Espetáculo é a ideologia por excelência, porque expõe e manifesta em sua plenitude a essência de todo o sistema ideológico: o empobrecimento, a sujeição, a negação da vida real. O Espetáculo é, materialmente, “a expressão da separação e do afastamento entre o homem e o homem”. A “nova força do embuste” que nele se concentrou tem por base essa produção, pela qual “com a massa de objetos cresce... o novo domínio dos seres estranhos a quem o homem fica sujeito”. É o estágio supremo de uma expansão que fez com que a necessidade se oponha à vida (DEBORD, 1997, p. 138).

E isso ocorre, sempre, na oposição entre o “Ser” para o “se fazer ver”. É fundamental entendermos que o “ser” é a própria realização do humano em suas potencialidades e o “ter” já é aqui a primeira fase da dominação da economia sobre a vida social. O “ter” mantém o seu prestígio imediato generalizando-se no “parecer”, naquilo que o é, sem verdadeiramente “ser”.

Dessa forma, é que a mentira, o que é falso, ganha *status* de verdade. Aqui, podemos retomar a questão da pseudoindividualidade da Indústria Cultural. O individual tornou-se social criando uma relação potencial de dependência. Debord fala de um comportamento hipnótico, na medida em que simples imagens do cotidiano tornam-se seres reais onde “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”. Já não há vida, “o Espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo” (DEBORD, 1997, p. 13).

Nessa produção incessante do “mundo das aparências”, o distanciamento de si e da vida concreta produz um movimento de alienação do sujeito que ganha cada vez mais expressão.

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 (DEBORD, 1997, p. 24).

Na Sociedade do Espetáculo não é mais o trabalho que constitui o núcleo da alienação, mas a imagem que é, ao mesmo tempo, o elemento produzido, o fruto do trabalho produzido de modo alienado. O ser humano se afasta de si por meio das imagens que ele mesmo produz de modo alienado. A alienação na própria educação relaciona-se a este modo de produção alienado com vistas à própria alienação. O ser humano torna-se vítima da imagem que ele mesmo produz enquanto parece obrigado a reproduzir o que o oprime. Não há mais sociedade fora do Espetáculo, porque todas as relações foram por ele determinadas: “a aparência fetichista de pura objetividade nas relações espetaculares esconde o seu caráter de relação entre homens e entre classes: parece que uma segunda natureza domina, com leis fatais, o meio em que vivemos” (DEBORD, 1997, p. 20).

O sentido de afastamento dos homens entre si e em relação a tudo o que produzem é cada vez mais acelerado de forma que a quantidade é o único indicador possível dessa “engrenagem”. A educação faz parte dessa engrenagem. Utilizo o termo engrenagem para que, de forma análoga, possamos pensar nesse processo como máquina que cada vez mais se aprimora, se torna mais e mais tecnológica. Aqui são os números, o quantitativo o que importa. Tanto na extensão do seu controle quanto na produção de outros mecanismos capazes de fortalecê-lo.

Ora, se nos relacionamos pelas aparências das coisas somos mais envolvidos num estado de alienação, distanciamos-nos do real. E na medida em que esse movimento ocorre não só no plano individual como também coletivo, criando um novo modelo de domínio e integração social, estamos mais suscetíveis a sermos profundamente influenciados por uma estética massificadora, pela Ditadura Estética da Indústria Cultural. E esse sistema fechado é o princípio da lógica capitalista, que controla as massas pelo culto à passividade. A educação no seu sentido espetacular só contribui para manter o “mais do mesmo”. A obediência do particular ao geral se explica pela “lei geral de obediência”:

Como vedete, o agente do Espetáculo levado à cena é o oposto do indivíduo, é o inimigo do indivíduo nele mesmo tão evidentemente como nos outros. Aparecendo no Espetáculo como modelo de identificação, ele renunciou a toda qualidade autônoma para identificar-se com a lei geral de obediência ao desenrolar das coisas (DEBORD, 1997, p. 40).

O perigo que vimos no tratamento cínico do próprio conceito de emancipação relativo à educação, coloca-se relativamente ao desejo de criticar o Espetáculo. A própria linguagem do Espetáculo captura toda linguagem. Nesse sentido, “ao analisar o Espetáculo, fala-se de certa forma a própria linguagem do espetacular, ou seja, passa-se para o terreno metodológico dessa sociedade que se expressa pelo Espetáculo” (DEBORD, 1997, p. 16). Que saída há para quem se contrapõe à Sociedade do Espetáculo? Que educação pode desejar combatê-la? Como desmontá-la? Que armas podem ser usadas neste processo no âmbito da fragilidade da própria linguagem? O que pode a educação? Teremos então que nos perguntar.

A forma de expressar essa linguagem espetacular é a da racionalidade técnica, cuja gênese já estava inscrita na constituição da Indústria Cultural. Neste contexto, não é novidade que a educação tenha se rendido à técnica. E a isso denominamos com a própria antítese do diálogo.

Estamos falando da era da comunicação instantânea, do efêmero, do transitório.

A tão evidente perda da qualidade, em todos os níveis, dos objetos que a linguagem espetacular utiliza e das atitudes que ela ordena apenas traduz o caráter fundamental da produção real que afasta a realidade. Ele desenvolve o quantitativo e só pode se desenvolver nele (DEBORD, 1997, p. 28).

Queremos apresentar exemplos concernentes ao nosso tempo pautados em nas formas particulares do Espetáculo: a informação ou propaganda; publicidade ou consumo direto de divertimento.

No que se refere ao primeiro é bom lembrar do telejornalismo que difunde a “aparência” dos fatos, por meio de sua linguagem espetacular, que se ancora pela edição, pelo recorte das imagens que serão apresentadas.

Nesse sentido, os acontecimentos ganham tamanha linguagem espetacular onde, por exemplo, as negociações com o sequestrador são feitas pelo apresentador de um programa de

variedades, que transmite ao vivo, em rede nacional uma tragédia anunciada, tomando para si o papel da polícia.⁵

E nessa medida rasa do que é sociedade, os papéis se invertem ocorrendo o que Debord vai nomear como “movimento geral de desaparecimento de toda competência verídica” (DEBORD, 1997, p.174).

Um homem de finanças põe-se a cantar, um advogado torna-se investigador de polícia, um confeitiro apresenta suas preferências literárias, um artista de cinema vira presidente, um cozinheiro filosofa sobre as fases do cozimento com etapas da história universal. Qualquer um pode aparecer no Espetáculo para exhibir-se publicamente, ou às vezes por ter se envolvido secretamente em uma atividade bem diferente da especialidade pela qual era até então conhecido (DEBORD, 1997, p. 174).

Nesse mundo essencialmente invertido, em que a fama é o grande valor, a mídia ocupa um importante papel político na constituição da sociedade enquanto esta se reduz à difusão do Espetáculo, ou seja, à sua própria autorreprodução. O que temos é um arremedo das reais relações de trabalho da Sociedade na medida em que transforma tudo em um grande show.

⁵ O sequestro de Eloá Cristina Pimentel, conhecido com *Caso Eloá*, ocorreu em 13 de outubro de 2008, em Santo André (região da Grande São Paulo), e teve ampla cobertura da imprensa. Eloá, então com 15 anos, foi confinada em sua residência, juntamente com outros três colegas de escola, por seu ex-namorado Lindemberg Fernandes Alves, de 22 anos. Dois de seus colegas foram liberados inicialmente, permanecendo no apartamento Eloá e Nayara Rodrigues, de 15 anos. Em meio às negociações do advogado e da polícia, Lindemberg liberou Nayara em 14 de outubro, porém, esta retornou ao cárcere no dia seguinte, para continuar as negociações. O sequestro chegou ao fim no dia 17, com a invasão do apartamento pelo Grupo de Ações Táticas Especiais (Gate), resultando na morte de Eloá, no ferimento de Nayara e na prisão de Lindemberg, ileso. Na ocasião, a interferência da imprensa no caso foi polêmica, pois repórteres e apresentadores entrevistavam Lindemberg e Eloá ao vivo. Merece destaque o programa *A tarde é sua*, da Rede TV!, apresentado pela jornalista Sonia Abrão. Por meio do repórter Luiz Guerra, Sonia Abrão se comunicava com Lindemberg e Eloá, perguntando do estado de ambos, desconsiderando as reais condições da situação e expondo o diálogo estabelecido entre a polícia e o sequestrador. Na entrevista, a apresentadora intermedeia os pedidos de Lindemberg, como o de cobertura maciça da imprensa, no intuito de preservar as vidas dos envolvidos. Ele, em tom de ameaça, faz referência ao fracasso do sequestro do ônibus 174 (ocorrido no Rio de Janeiro, em junho de 2000 e que acabou na morte da refém, por falha da polícia). Um dos convidados do programa, o advogado Ademar Gomes, chega a afirmar, em tom otimista, que tudo poderia “terminar em pizza”, com um futuro casamento de sequestrador e sua “namorada apaixonada”. (Cf. A TARDE é sua, 2008). Sobre o sequestro do ônibus 174, cf. o documentário de José Padilha, *Ônibus 174*, e o filme de Bruno Barreto, *Última parada 174*.

Quase sempre, essas partículas midiáticas em aceleração prosseguem sua carreira na esfera do admirável garantido pelo *status* [...] assim, a divisão social do trabalho, bem como a solidariedade habitualmente previsível em que é empregada, reaparecem sob formas inéditas: doravante é possível, por exemplo, publicar um romance para preparar um assassinato. Tais exemplos pitorescos significam também que não se pode confiar em mais ninguém quanto à sua profissão (DEBORD, 1997, p. 174).

Como e do que algo é informação concreta, o indivíduo se distancia cada vez mais de si e se realiza como sujeito-passivo a frente da tela de uma televisão, que não necessita mais desse suporte para ser irradiada. Com todos os implementos tecnológicos, as informações, previamente selecionadas pela televisão permitem que tudo o que acontece na sociedade possa ser testemunhado no trânsito, de casa até o trabalho, hoje em dia, até mesmo pelo celular. Os suportes possíveis são muitos em nossos dias. Ninguém deseja perder um único “enquadramento” dessa sociedade espetacular cuja delimitação é intencional teleguiada pelos veículos de comunicação de massa, em especial a televisão.

Por isso, nesse terreno a informação é colocada no mesmo plano da propaganda, na medida em que é entendida como ideia de se propagar uma ideia para um grande número de pessoas. Nesse terreno arenoso poucos conseguem decifrar o que é o quê, assim como são consumidos pelos próximos fatos que se apresentam como novamente como inéditos, transformando a notícia em mercadoria.

E assim, passamos para a outra forma que enunciamos acima, e que foi apresentada por Debord: a da publicidade ou consumo direto de divertimentos. Tudo é mercadoria. Como apresentado pelo autor:

O Espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura (DEBORD, 1997, p. 30).

De que ditadura fala Debord? Da ditadura da mercadoria como forma à que se reduz tudo na vida. Se a imagem é o capital que faz a mediação e estabelece as relações entre seres humanos, é porque as relações só podem se dar na troca de produtos como troca no âmbito das imagens. Isso quer dizer que ninguém pode viver sem a televisão, por exemplo, pois a

televisão é o mecanismo que difunde a imagem e, ao mesmo tempo, a relação. Foi o que Tiburi chamou de “desejo de audiência”:

A impressão impagável de que o que se vê é real justamente por ser visto por todos é o que constitui o valor da comunidade a que chamamos de audiência. E se todos veem, a garantia existencial de que não estamos sós vale mais ainda. Assim, o desejo de comunidade televisiva pode ser traduzido como um desejo de audiência. Não apenas o desejo de ter audiência, de ser visto, mas de ser audiência, de constituir a comunidade voyeur, a comunidade ligada pelo olho ideal, o olho de vidro. A comunidade ideal do olho absoluto capaz de realizar todas as fantasias, inclusive a fantasia do real (TIBURI, 2011, p. 22).

A integração total é a regra. E nesses mecanismos, são criadas necessidades de consumo pelos veículos de comunicação de massa que se retroalimentam. A mesma música que é tocada no rádio, aparece como tema de amor da mocinha da novela das oito e como fundo musical do comercial que vende não só o novo modelo de automóvel, mas a sensação de que ao adquiri-lo vamos herdar, também, o mesmo prazer emocional e de sucesso da personagem. E esse modo de apresentação das coisas, onde a aparência é o próprio arremedo da vida concreta, constitui-se como um sistema estético fechado e autoritário.

Ondas de entusiasmo por determinado produto, apoiado e lançado por todos os meios de comunicação, propagam-se com grande rapidez. Um estilo de roupa surge de um filme; uma revista lança lugares da moda, que por sua vez lançam as mais variadas promoções. No momento em que a massa de mercadorias caminha para a aberração, o *gadget* é a expressão do fato de o próprio aberrante tornar-se uma mercadoria especial. Nos chaveiros-brindes, por exemplo, que não são comprados mais oferecidos junto com a venda de objetos de valor, ou que decorrem de intercâmbio em circuito próprio, é possível perceber a manifestação de uma entrega mística à transcendência da mercadoria. Quem coleciona chaveiros que acabam de ser fabricados para serem colecionados acumula as *indulgências da mercadoria*, sinal glorioso de sua presença real entre os fiéis. O homem reificado exhibe a prova de sua intimidade com a mercadoria. [...] O fetichismo da mercadoria atinge momentos de excitação fervorosa. O único uso que ainda se expressa aqui é o uso fundamental da submissão (DEBORD, 1997, p. 44-45).

A única intimidade que resta é a intimidade com a mercadoria. Dessubjetivadas, as pessoas entregam-se ao controle de sua vida inteira na qual a instância subjetiva foi descartada. O Espetáculo articula tudo sem deixar espaço para o que nele não cabe. Arte, criação, invenção, são, neste sistema, tidas como meras excrecências.

O Espetáculo é o sistema, a estrutura, o caminho, a verdade e a vida. Ele se apresenta ativamente de modo articulado na sociedade. Debord o analisa a partir de três formas: o concentrado, o difuso e o integrado.

O primeiro como aparelho reprodutor do Estado, que faz uso propagandístico dos meios de comunicação e das grandes manifestações públicas, típico dos regimes ditatoriais que impunham a identificação popular pelo Espetáculo, escondendo a verdadeira face da realidade socioeconômica de um país, entre outros artifícios. Em um passado nem tão longínquo assim, o Brasil pós-64 viveu um modelo da Espetacularização Concentrada. Um exemplo disso, foi a campanha publicitária de orgulho nacional – “Brasil, ame-o ou deixe-o”, com objetivos de manipular e incobrir o endividamento do país e os massacres que ocorriam contra os que atestavam contra o regime militar.

A outra forma, a difusa, é uma característica da sociedade de massa contemporânea, mais presente em regimes democráticos. Nesse modelo, as mercadorias são elevadas ao status de superprodução midiática tornando-se fetiches e induzindo o consumidor a uma aparente sensação de poder de escolha, mascarada pela monopolização da indústria em que o consumo atingiu a ocupação total da vida social.

O Espetáculo integrado compõe as duas formas detalhadas acima: a concentrada e a difusa e possui como sentido final a sua integração na própria realidade, segundo Debord isso se dá:

A medida que falava dela e de tê-la reconstruído ao falar sobre ela. Agora essa realidade não aparece diante dele como coisa estranha. Quando o espetacular era concentrado, a maior parte da sociedade periférica lhe escapava; quando era difuso, uma pequena parte; hoje, nada lhe escapa. O Espetáculo confundiu-se com toda a realidade, ao irradiá-la (DEBORD, 1997, p. 173).

E essa irradiação, que é tida como o próprio processo de dominação, se dá, como apontado pelo autor pela combinação de cinco aspectos principais que se seguem: “a incessante renovação tecnológica, a fusão econômico-estatal, o segredo generalizado, a mentira sem contestação e o presente perpétuo” (DEBORD, 1997, p. 175).

O primeiro aspecto, o mais explícito, podemos notar no nosso cotidiano como tendência manifesta da sociedade capitalista que investe nos implementos tecnológicos no sentido de reforçar “a autoridade espetacular”. A fusão econômico-estatal trata da aliança entre

economia e estado que “garantiu-lhes os maiores ganhos comuns em todos os domínios” (DEBORD, 1997, p. 175).

E os três outros aspectos são efeitos diretos dessa dominação, em estágio integrado: “o segredo generalizado mantém-se por trás do Espetáculo, como o complemento decisivo daquilo que mostra e, se formos ao fundo das coisas, como sua mais importante operação” (DEBORD, 1997, p. 176).

A mentira sem contestação diz repeito ao próprio cancelamento da consciência, em que o sujeito só reproduz o que está dado na “aparência” das coisas como verdade concreta, anulando a opinião pública. Trata de uma sociedade em voz para se posicionar e contestar. Portanto, mantendo o estado das coisas como “aparência”.

E o presente perpétuo trata dessa imobilidade das coisas. Trata do estado específico da aparência que é propagada a todo instante como “o mais do mesmo”, um movimento circular sem sinal de ruptura para a vida concreta. Diz Debord 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. Tais tolices dizem respeito sobretudo à condenação que este mundo parece ter pronunciado contra sua existência, às etapas de sua autodestruição programada (DEBORD, 1997, p. 176).

Por isso a urgência em inseri-lo no debate e em entendê-lo, também, como um sistema organizado e articulado de tal forma, como temos apresentado até aqui, reforçando o seu caráter ditatorial. Na medida em que há o cancelamento da consciência, e que apenas reproduzimos a realidade espetacular reduzimos as chances de atuarmos como sujeitos autocrítico-reflexivo. Se nos distanciarmos dessa postura, continuamos direcionados por um sentido estético único, cujas raízes estão no Espetáculo enquanto mercadoria. Enquanto representação do mundo concreto.

E nesse sentido as discussões que se travam sobre o Espetáculo é quase sempre vazia, porque é promovida e difundida pelo próprio Espetáculo. Sendo assim, diz pouco sobre o seu uso. O destaque é sempre dado para os próprios recursos do Espetáculo. Debord diz, inclusive, que em vez de Espetáculo, preferem chamá-lo de domínio da mídia.

Com isso querem designar um simples instrumento, uma espécie de serviço público que gerencia com imparcial ‘profissionalismo’ a nova riqueza da comunicação de todos por *mass media*, comunicação que teria enfim atingido a pureza unilateral, na qual se faz calmamente admirar a decisão já tomada. O que é comunicado são *ordens*: de forma altamente harmoniosa, os responsáveis por essas ordens são os mesmos que vão dizer o que pensam delas (DEBORD, 1997, p. 170-71).

Não há mais como identificar o que é imagem e o que é realidade concreta. Elas se misturam e se fundem o tempo todo. Elas estão contidas em si, nesse movimento de compulsão para criar e se relacionar por meio das imagens. Assim como ocorreu o deslumbramento pelo rádio, cinema e depois televisão, a imagem agora é a grande vedete.

Se o Espetáculo, tomado sob o aspecto restrito dos ‘meios de comunicação de massa’, que são sua manifestação superficial mais esmagadora, dá a impressão de invadir a sociedade como simples instrumentação, tal instrumentação nada tem de neutra: ela convém ao automovimento total da sociedade (DEBORD, 1997, p. 20-21).

Com apresentado pelo autor “o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o Espetáculo está em toda parte” (DEBORD, 1997, p. 24).

2.7 O CÍRCULO VICIOSO DO ESPETÁCULO

De certo modo, podemos dizer que a questão do Espetáculo já estava esboçada no ensaio de Adorno e Horkheimer (1985, p. 99-138), “Indústria Cultural – o Esclarecimento como mistificação das massas”. Com a colocação em cena de alguns tópicos relativos à obra *A Sociedade do Espetáculo* (1967), de Guy Debord, não se pretende, aqui, fazer uma comparação com o texto dos frankfurtianos, tampouco resumir suas ideias, mas, sinalizar para o fato de que o que chamo de Ditadura Estética relaciona-se ao que Debord chama de Espetáculo, como o núcleo explicativo da sociedade em que as imagens referem-se a capital e poder. Podemos dizer que na Indústria Cultural realiza-se a pré-história da Sociedade do Espetáculo.

A Indústria Cultural amplifica e irradia a conformação do sujeito com aquilo que é produzido e, portanto, com a manutenção e reprodução da sociedade atual, formatada de acordo com as premissas capitalistas e que intencionam ganhar cada vez mais ares de algo “espetacular”. Adorno já percebia o caráter de “show” da Indústria Cultural: “O show significa mostrar a todos o que se tem e o que se pode. Até hoje, ele ainda é um feira, só que incuravelmente atingido pelo mal da cultura.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 129-130).

Nesse show que se transformou a vida, não basta ser, tem que parecer ser. O que se deseja por meio dele é sequestrar os modos de viver, “o gosto dominante toma seu ideal de publicidade, da beleza utilitária” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 129), a própria aparência estética das estrelas do cinema ou do milionário que aparece na capa da revista para reproduzir uma imagem de semelhança em sua vida particular. “O amor por esses modelos de heróis nutre-se da secreta satisfação de estar afinal dispensado de esforço da individuação pelo esforço da imitação” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 129). E com isso, o desejo dominante é ser percebido pelo outro como alguém de sucesso, que pode ser admirado e reconhecido socialmente. É certo que estamos na era da “deturpação do reconhecimento” em que o reconhecimento é substituído pela fama (TIBURI, 2012b, p. 45).

Nesse processo de estultificação do sujeito confundido com sua imagem o que se quer, ou o que se pode querer, é um comportamento estético guiado. O “sujeito” como figura do “assujeitamento” precisa de aplausos para sobreviver, assim como o astro de cinema. O aplauso é o reconhecimento público em seu estado deturpado.

A busca diária não é pela vida concreta e sim, pelo que nomeamos como o “show da vida” com “a substituição mentirosa do individual pelo estereotipado, onde a unidade de personalidade não passa de uma aparência” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 129). É a própria paródia da comunidade humana, uma caricatura estética da vida que se gostaria de ter e que ser quer percebida, onde a “heroificação do indivíduo mediano faz parte do culto do barato” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 129), onde as relações são reduzidas a interesses comerciais que “só pode conceber a amizade como *social contact*” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 129).

E é por isso que “a Indústria Cultural maltrata com tanto sucesso a individualidade, porque nela sempre se reproduziu a fragilidade da sociedade” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 129). Na indústria da estereotipia, a imagem do geral é promovida, enquanto a singularidade

individual é proibida. Cada expressão individual deve dar lugar a uma espécie de verdade do todo no sentido de repetir-se como um padrão. Não há produção no mundo da Indústria Cultural que possa surgir sem seu aval:

Tudo o que vem a público está tão profundamente marcado que nada pode surgir sem exibir de antemão os traços do jargão e sem se credenciar à aprovação ao primeiro olhar. Os grandes astros, porém, os que produzem e reproduzem, são aqueles que falam o jargão com tanta facilidade, espontaneidade e alegria como se fosse a linguagem que ele, no entanto, há muito reduziu ao silêncio (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 106).

As relações humanas são reduzidas ao que permite o jargão. A falsidade é a regra. Nas palavras da *Dialética do Esclarecimento*, no contexto em que o indivíduo se esforça por manter-se passivo. O espectador do Espetáculo é alguém que não deve jamais destoar daquilo que se espera dele enquanto foi transformado em objeto, em serviçal, do Espetáculo. Ele deve estar sempre pronto, no seu esforço, a obedecer os ditames desse outro sobre o qual ele não tem escolha:

O prazer com a violência infligida ao personagem transforma-se em violência contra o espectador, a diversão em esforço. Ao olho cansado do espectador nada deve escapar daquilo que os especialistas excogitaram como estímulo; ninguém tem o direito de se mostrar estúpido diante da esperteza do espetáculo; é preciso acompanhar tudo e reagir com aquela presteza que o espetáculo exhibe e propaga. Deste modo, pode-se questionar se a Indústria Cultural ainda preenche a função de distrair de que ela se gaba tão estentoreamente (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114).

O Espetáculo é um sistema cínico e coercitivo: de um lado, ele promete um prazer que não cumpre, de outro ele, como sistema coercitivo, desmoraliza as massas:

As massas desmoralizadas por uma vida submetida à coerção do sistema, e cujo único sinal de civilização são comportamentos inculcados à força e deixando transparecer sempre sua fúria e rebeldia latentes, devem ser compelidas à ordem pelo espetáculo de uma vida inexorável e da conduta exemplar das pessoas concernidas. A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126).

O espectador é também a figura de um ato falso. O prazer foi deixado de lado em nome de um

“parecer”: “o que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 131). A distinção é o que interessa ao espectador que se vende por um lugar na audiência. Vítima criada para aceitar a submissão sem contestar, o espectador sustenta aquilo que o destrói como indivíduo livre. O espectador é, por fim, o consumidor da imagem, consumidor dos meios. “O consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 131).

3 EMANCIPAÇÃO COMO CONCEITO LIMITE DA EDUCAÇÃO

Dizer nós e pensar eu é um dos
insultos mais refinados
(Adorno, *Minima Moralia*).

3.1 PSEUDOEMANCIPAÇÃO

A aproximação dos conceitos de educação e de emancipação não é elementar. É preciso encarar a tensão implicada nesta tentativa nas condições sociais atuais, em que a “ausência de liberdade na sociedade” (ADORNO, 1995a, p. 172) determina a vida de todos, embora o regime político em que vivemos seja a democracia. Até mesmo o texto que se propõe a reflexão sobre a emancipação tem que cuidar para não se tornar mais uma das cortinas a compor um cenário geral de acobertamento. É preciso levar em conta que o conceito de emancipação é constantemente sabotado. Isso quer dizer que a reflexão quanto ao modelo educacional em que estamos inseridos, o que entendemos por emancipação e o que realizamos, de fato, nesse campo, é urgente antes de simplesmente tomarmos o conceito de educação como sinônimo de uma prática emancipatória na sociedade atual.

Ouvimos e repetimos o conceito de emancipação atrelado à educação como algo que já está dado e realizado no cenário da *práxis* social e educacional brasileira, afastando a urgência do aprofundamento dessa discussão. A emancipação é facilmente sabotada na própria universidade, que continua investindo em um “modelo autoritário de educar” (ADORNO, 1995a, p. 174). Ela é afirmada como uma ideia, não questionada diante do *status quo* educacional que, muitas vezes, parece estar de acordo com ela ao associar-se à “liberdade” no sentido das práticas capitalistas e neoliberais.

O campo da educação superior, ao mesmo tempo, torna-se, a cada dia, mais reflexivo – o que se pode verificar em termos de produção intelectual das universidades, das pós-graduações. A educação é uma das áreas mais atuantes no campo da pesquisa brasileira. A crise no cenário concreto da prática diária, de quem se envolve com educação, no entanto, não se modifica. Onde está a explicação para esta desproporção? A interiorização desse entendimento acerca da tensão entre educar e emancipar, que aparece como uma representação falsa no concreto,

nos dirige para o risco de redução da própria potência desse conceito tão necessário para pensarmos as questões da educação e do controle estético na sociedade contemporânea, como temos apresentado até agora.

O diálogo entre Adorno e Becker chamado “Educação e Emancipação”⁶, oferece-nos vários elementos para pensar a questão da Ditadura Estética. Neste caso, somos obrigados a levar em conta que a própria educação, que deveria ser o contrário da ditadura, fomenta esta ditadura. A própria escola “concentra” pessoas denominadas “estudantes” em um cenário de memorização. A própria educação tornou-se, ela mesma, “Indústria Cultural da Educação”.

Para pensar no tema da emancipação na contramão da Ditadura Estética, tomando-a como uma proposta ainda válida, pode-se partir da ideia de que muitos estudantes sentem-se imediatamente emancipados quando entram para a escola. Como se o fato de simplesmente ingressarem em uma instituição educacional já lhes desse o passaporte para algum tipo de “maioridade”, seja da consciência da própria condição de adultos, no caso do ensino médio, ou de uma condição profissional, no caso das universidades. Seria como se o fato de existir uma instituição chamada “escola” garantisse aquilo que nela se promete. A escola, no entanto, tornada reprodutora do sistema econômico, um sistema econômico que vira as costas ao político, parece “vender” o conceito de emancipação para um número cada vez maior de indivíduos, como sinônimo de uma administração pedagógica “séria” e rigorosamente dirigida para o atendimento à formulação seriada das disciplinas que deverão ser cursadas. A própria questão da “administração pedagógica” precisaria ser revista.

O conceito de emancipação, neste contexto, foi instrumentalizado. Em troca dessa integração, que, ao mesmo tempo, é submissão, os alunos são avaliados por conceitos, escalonados de 0 a 10, e frequência nas aulas. A simples diplomação vindoura confunde-se com emancipação. “Comprar diploma”, como diz o ditado popular, não é devaneio, nem como metáfora, nem como prática possível. A aptidão para ser “diplomado” – e neste sentido, emancipado –, está estritamente ligada ao atendimento dos requisitos instrumentais e burocráticos que reduzem a escola a uma instituição conservadora e até reacionária.

⁶ Este foi o último debate, de uma sequência de discussões pedagógicas, iniciada em 1959, intituladas “O que significa elaborar o passado”, as quais Adorno participou, na rádio de Frankfurt, antes de sua morte em 1969. Com Hellmut Becker, o diretor do Instituto de Pesquisas Educacionais da Sociedade Max Planck, em Berlim, Adorno conduziu uma conversa intitulada “Educação e Emancipação” com importantes revelações acerca do seu pensamento. Este e outros debates que ocorreram estão transcritos em edição brasileira (ADORNO, 1995a, passim).

Que estudar seja um peso, um trabalho exaustivo e uma coisa pouco ou nada interessante é muito fácil de compreender, diante de uma vida cheia de outras ofertas que o afastam dele mesmo. Impulsionar o indivíduo para uma experiência realmente genuína da subjetividade, que é o que esperaríamos de uma prática emancipatória, não está em jogo em nosso contexto.

No mundo do trabalho, os empresários anunciam que estão em busca de um indivíduo autônomo capaz, de desempenhar bem as suas tarefas e ainda contribuir para uma sociedade mais justa.

Mascara-se o requisito de pseudoindividualidade a favor de uma consciência coletiva dirigida, a partir dos princípios da empresa. O governo atrela o conceito de emancipação ao sentido do regime dito democrático eleitoral do qual fazemos parte.

Não há quem tenha coragem de falar a verdade quanto à falta de liberdade. A garantia de liberdade do indivíduo para, realizar-se profissionalmente, é ofertada no lugar do desenvolvimento de uma subjetividade plena.

O que temos, neste contexto, é uma pseudoemancipação que se reduz ao econômico e à adaptação. Todos nós que participamos das instituições, de uma forma ou de outra, sustentamos esse discurso e passamos a viver como se o problema de uma emancipação concreta já tivesse sido ultrapassado.

É como se vivêssemos em tempos que, podemos chamar, de “pós-emancipação”. Como se a emancipação possível estivesse dada e não tivéssemos mais por “o quê” lutar.

Voltamo-nos para “construir o novo cenário” em que viverá o “sujeito pós-emancipado”. Essa é a lógica capitalista e também da Indústria Cultural que afasta o indivíduo da vida concreta e dirige os seus sentidos para a criação de uma “falsa vida”, onde todos somos personagens de uma bolha prestes a explodir.

A falácia de uma emancipação dada aparece no discurso e também nas práticas diárias, no modo como se comportam os jovens e adultos em situação escolar, todos autoconsiderados livres em nossa sociedade. Tal visão da educação e da emancipação está sedimentada em nossa consciência que, em maior ou menor grau, se adaptada rapidamente a todos os mecanismos do poder, do gigantesco aparelho de que falava Adorno no texto da Indústria Cultural. Acreditamos, de fato, que somos um povo livre, no sentido de sermos “emancipados” pelo governo, pela escola, pelo trabalho. Diríamos isso em termos da

sociedade como um todo. Mas, o que dizer sobre estudantes que ateiaram fogo em mendigos⁷ ou agridem seus professores⁸ por não concordarem com uma nota baixa? Apenas que a emancipação hoje em dia é negativa. Que, em vez de livres, somos, na verdade, abandonados. O estado, a escola, a família, as instituições, de um modo geral, consideram que a promessa de liberdade é em si mesma, a sua realização.

É nesse ponto cego entre a retórica vigente no campo escolar e a *práxis* diária de todos os que se envolvem com educação, que reside o primeiro problema da emancipação, tal como apresentado por Adorno. Esse problema refere-se ao uso solto da palavra em nossos dias, tal

⁷ Há quinze anos, cinco jovens de classe média, em Brasília, escolhiam a crueldade como forma de diversão. Compraram gasolina e uma caixa de fósforos e atearam fogo em um índio que dormia em uma parada de ônibus na W3 Sul, avenida de um bairro nobre da capital federal, e depois fugiram. O índio pataxó Galdino Jesus dos Santos, de 44 anos, que estava na cidade para comemorar o Dia do Índio, acordou em chamas e horas depois morreu no hospital com 95% do corpo queimado. Para justificar o crime bárbaro, os rapazes alegaram que acreditavam ser um mendigo e resolveram "brincar" com ele. Anos depois, uma onda de ataques a mendigos e moradores de rua se espalha por Brasília e também pelo país. No Distrito federal, em 2012, três outros mendigos foram atacados enquanto dormiam. O processo de julgamento dos réus recebeu acompanhamento da imprensa e do público, ganhando *status* de "show" durante a audiência. Sobre a cobertura do crime e do seu processo de julgamento cf. os artigos de Bernardo Ajzenberg (2001, texto integral), Leticia Nunes (2003, texto integral), além da matéria "Julgamento da morte do índio Galdino vira show para alunos de direito" (2001, texto integral).

Antônio Álvaro Zuin, em seu artigo "Sobre a atualidade do conceito de Indústria Cultural", aborda o caso do assassinato do índio Galdino e argumenta que a essência do conceito de Indústria Cultural "não só permanece atual, como é relevante para a crítica das condições sociais que fundamental a universalização da semiformação", conceitos que trataremos ao longo dessa tese. Diz-nos Zuin que: "Quando um ato de vandalismo como esse é justificado pelos assassinos como uma brincadeira infeliz, a ponto de ser inocentado pela justiça que se compraz com essa racionalização, então justifica-se cada vez mais a necessidade de se depreender os elementos objetivos e, principalmente, subjetivos atrelados às causas da barbárie. Tais atos são indicativos de que há uma nítida fissura entre os conteúdos ideológicos da promessa de uma vida mais justa por causa da "democratização da cultura" e o real cumprimento dessa intenção. De fato, a produção cultural que se submete quase que por completo ao seu caráter de valor afasta-se de si própria, ou seja, termina por negar toda possibilidade de felicidade ao dissimular um verdadeiro estado de liberdade" (ZUIN, 2001, p.10).

⁸ A violência dentro da sala de aula tem sido uma constante. Ações de indisciplina têm se tornado atos de agressão mútua e não pontual. Ainda em 2006, uma pesquisa realizada pela APEOESP e o Dieese revelou que entre 700 professores entrevistados, 96% apontaram que a agressão verbal é uma violência comum dentro das escolas, seguida por 88,5%, com o reconhecimento dos atos de vandalismo, e 82%, com os atos de agressão física (APEOESP, 2006). Mais especificamente sobre a agressão contra professores, o ambiente comum de hostilização tem gerado um desgaste que conduz um contingente cada vez maior à indisponibilidade, por licença médica, ou à desistência da carreira pedagógica. Conforme afirma Paschoalino (2006), "refletir sobre o trabalho docente, sobre o mal-estar e adoecimento causados por esse labor nos leva a uma reflexão muito mais profunda"- incluindo um diagnóstico mais preciso sobre a violência escolar -, não se deve limitar a análise apenas da formação do professor e sim "ao contexto mais amplo em que ela se insere: a sociedade" (PASCHOALINO, 2006, p. 11).

como, acredito, seja necessário retomar a questão da impropriedade do que se tem feito em termos de educação. Segundo as palavras de Adorno:

Se não quisermos aplicar a palavra “emancipação” num sentido meramente retórico, ele próprio tão vazio como o discurso dos compromissos que as outras senhorias empunham frente à emancipação, então por certo é preciso começar a ver efetivamente as enormes dificuldades que se opõem à emancipação nesta organização do mundo (ADORNO, 1995a, p. 18).

Desse modo, fica claro que, para Adorno, a emancipação soa como algo impossível diante de uma educação comprometida com outros valores, e outras urgências não humanas. Se a emancipação não faz parte do desejo escolar, como podemos depreender da crítica adorniana em sua época, ao mesmo tempo, como tentei sinalizar ao começo desse texto, em nossa época, a emancipação parece dada e ao mesmo tempo, superada. Como se a educação enquanto campo do trabalho teórico e prático não precisasse ser problematizada.

Outra questão fundamental, que é levantada naquele diálogo, refere-se à contradição social em que estamos inseridos. Na escola, no trabalho, na família, na Indústria Cultural, que impõe sua ideologia, nos conteúdos difundidos pelos veículos de comunicação de massa, traduzidas na sociedade – desde as mais prosaicas relações cotidianas até as definições políticas –, estamos todos inseridos num todo do qual somos inconscientes. Somos dirigidos por uma organização social heterônoma. Desenhando o que chamamos aqui de “ditadura”, da qual a escola e as outras instituições são instrumentos, Adorno dirá que “nenhuma pessoa pode existir na sociedade atual realmente conforme suas próprias determinações” (ADORNO, 1995a, p. 181). Ou seja, somos dirigidos de fora. Somos forjados por uma sociedade totalitária cuja violência é mais ou menos sutil, conforme o regime político que esteja em cena.

A sociedade forma as pessoas mediante inúmeros canais e instâncias mediadoras, de um modo tal que tudo absorvem e aceitam nos termos desta configuração heterônoma que se desviou de si mesma em sua consciência. “É claro que isto chega até às instituições, até à discussão acerca da educação política e outras questões semelhantes” (ADORNO, 1995a, p. 181-182).

Nesse sentido, qualquer pessoa que se envolva com educação hoje deveria tratar como urgente a própria problematização do seu campo levando em conta os limites autoritários da

sociedade. Mas é justamente o questionamento, a própria capacidade para questionar o que falta no contexto de uma Indústria Cultural que aniquila a capacidade de pensar. Se lembrarmos do texto da Indústria Cultural, podemos levar em conta que as pessoas se tornam cada vez mais incapazes de “esquemematizar”. Quiçá, terão capacidade de problematizar, de questionar sua própria existência, quando nada lhes acorda de seu sono dogmático.

Adorno, neste ponto, acreditará que o papel de todos aqueles que se envolvem com a educação é justamente o da introdução do debate quanto à questão relativa à condição da própria educação. Em outras palavras, se trata de entender, “como a gente – e quem é ‘a gente’, eis uma grande questão a mais – pode enfrentá-lo.” (ADORNO, 1995a, p. 182). Ou seja, como quem se ocupa de educação pode enfrentar a questão, porque este “como” não está dado. Se o cenário em sua época era o da impotência, não é diferente do nosso. A saída, deste modo, é avaliar a própria impotência. Ao argumento dos defensores da manutenção do *status quo* de que o processo de emancipação é utópico, desatualizado e que já se encontra, há muito, superado, Adorno adverte que “aquele que quer transformar provavelmente só poderá fazê-lo na medida em que converter esta impotência, ela mesma, juntamente com a sua própria impotência, em um momento daquilo que ele pensa e talvez também daquilo que ele faz” (ADORNO, 1995a, p. 185).

Isso implica na prática pensar no que pode um professor. No que pode um estudante. Não para confirmar aquilo que se sabe ou que se pode saber, mas para tentar atingir o que não se sabe, o que está além do possível. O possível em nosso contexto refere-se à aprovação compulsória, às respostas as mais simples, à adesão ao currículo e ao conteúdo. Somos pobres de subjetividade, somos carentes de nosso próprio “eu” no sentido de uma instância que buscaria sentido para si mesma quando se trata de pensar a educação. É como se não estivéssemos em nossa ação no ato mesmo de agir. Como se tivéssemos nos transformado em robôs que se aderem, que se adaptam, para participar corretamente da engrenagem. A dessubjetivação é a condição de um ser humano que persiste sem algo que poderíamos chamar de “eu”.

O movimento de resistência à simples adaptação à sociedade poderá ser reforçado, diz-nos Adorno, de certa “firmeza do eu” (ADORNO, 1995a, p. 180). Mas esta instância reflexiva é justamente o que se aniquila em uma sociedade domada pela Indústria Cultural. Adorno, lembrando os domingos nos “estádios esportivos”, sabe que as pessoas desistem de pensar (ADORNO, 1995a, p. 180). Adorno fala do “eu” no sentido mesmo da tradição filosófica, o

“eu” do indivíduo burguês entendido como representação de si implicado numa autoconsciência. Nas palavras de Adorno:

A situação atualmente muito requisitada e, reconheço inevitável, de se adaptar as condições em permanente mudança, em vez de formar um eu firme, relaciona-se, de uma maneira a meu ver muito problemática, com os fenômenos da fraqueza do eu conhecidos pela psicologia (ADORNO, 1995a, p. 180).

Que os indivíduos não tenham uma “representação sólida de sua própria profissão” (ADORNO, 1995a, p. 180), nos faz pensar no caso da educação. O que significa ser professor? O que significa ser estudante? Aqueles que entram em sala de aula se perguntam sobre o significado da experiência que estão vivendo ou por viver? De que serve a educação quando ela se reduz a um mero adestramento para o sistema que continuará a determinar-se pelo nosso conhecido “mais do mesmo”?

No campo profissional essa rápida adaptação é sinônimo de qualidade e sucesso. Os termos “qualidade” e “sucesso” não são questionados nos ambientes em que surgem como regra. O “profissional” formado pela educação é aquele capaz de lidar com as adversidades do mercado e responder a elas dinamicamente, sem jamais se questionar se o que faz é bom ou mau, válido em termos subjetivos. Um bom profissional não deve se colocar estas questões.

O diálogo entre Adorno e Becker chama a atenção para refletirmos, sobre as causas do processo formativo que resultaram na “danificação do eu” da qual este profissional perfeito para o cargo é o portador. No exercício de sua atividade profissional, entendendo-a como extensão do seu processo formativo o indivíduo deve se ajustar cada vez mais. A empresa como instituição também providenciará a educação do seu trabalhador para que ele continue seu processo formativo. Aqui, refiro-me ao processo formativo tradicional que ocorre na escola ou mesmo no ambiente de trabalho. Nesse último caso, caracterizado por Adorno (1995a, p. 179) como “*on the job training*”, que ocorre durante a prática profissional, frequentemente, sob formas de adestramento. As empresas tem assumido, atualmente, parte do processo formativo do indivíduo, como reforço de dominação sobre os aspectos instrumentais da formação, reforçando o caráter adaptativo.

Talvez possamos resumir a questão dizendo que durante o processo de formação não houve empenho suficiente para explorar – enquanto campo de investigação e prática –, o próprio

entendimento. Não houve autorreflexão acerca do que se pensa e do que se faz. A própria hipótese de um comportamento autônomo não está em cena quando o que se visa é a adaptação num contexto heterônomo em que se deve respeitar a tendência dominante. “As pessoas aceitam com maior ou menor resistência aquilo que a existência dominante apresenta à sua vista e ainda por cima lhes inculca à força, como se aquilo que existe precisasse existir dessa forma” (ADORNO, 1995a, p. 178).

A heteronomia é o objetivo do processo de formação, tanto na escola como no trabalho, do mesmo modo, podemos dizer, na família. O indivíduo, com seu “eu atrofiado”, deve manter-se distante de qualquer posicionamento crítico inclusive em relação às suas ações, à sua própria prática. No momento em que a formação deixa de ser realizada pela escola, que também apresenta suas deficiências, e é assumida, mesmo que parcialmente pelas empresas, há um reforço do “adestramento”. Esse mecanismo é difundido, pelo mercado, como uma prática relevante e colaborativa da empresa para a formação do indivíduo “num mundo como o nosso, o apelo à emancipação pode ser uma espécie de disfarce da manutenção geral de um estado de menoridade” (ADORNO, 1995a, p. 180). A educação serve à manutenção enquanto, ao mesmo tempo, se apresenta sob o disfarce da emancipação. O conflito entre a “menoridade” e a “maioridade” resolve-se na vitória da menoridade, que se serve daquilo que podemos chamar de uma emancipação deturpada, a liberdade deturpada dos que se encontram na escola. Aquilo que é problematizado como “fraqueza do eu”, talvez seja um modo muito elegante de falar da falta de raciocínio, da carência de reflexão. Nas palavras de Becker, “o mesmo processo que torna possível a maioridade pela emancipação também coloca em risco os resultados da emancipação a partir da fraqueza do eu ou do risco fraqueza do eu” (ADORNO, 1995a, p. 181), que talvez possa significar o estado de infantilização e imbecilização a que estão condenados os indivíduos em uma sociedade de dominação.

O próprio estatuto da sociedade precisa ser questionado no sentido de que vivemos em um tempo tão esclarecido que poderíamos pensar que a educação nunca foi tão “boa”. Lembrando Kant, Adorno (1995a, p. 181) dirá que não vivemos em uma época esclarecida, mas apenas em uma época de Esclarecimento. Interpretando a ideia de que a emancipação seria uma categoria “dinâmica” e não “estática”, ele falará de um “vir a ser”. Adorno já não acreditava que sua época favorecesse essa ideia de Esclarecimento. Do mesmo modo que não podemos hoje considerar que vivamos em uma sociedade esclarecida. A ignorância é verdadeiramente cultuada no tempo da Indústria Cultural.

3.2 AUTORIDADE OU AUTORITARISMO

A autoridade confunde-se facilmente com o autoritário. O limite entre um e outro não é facilmente compreensível. Diz-nos Adorno que “Autoridade é um conceito essencialmente psicossocial, que não significa imediatamente a própria realidade social” e deve ser analisada sempre considerando “o contexto social em que se apresenta” (ADORNO, 1995a, p. 176).

Nesse sentido, o autor destaca a autoridade técnica, como um exemplo que não pode ser descartado, quando se refere à diferenciação entre o nível de conhecimento de um indivíduo e outro. É apresentado no texto em questão, também, um exemplo relacionado ao processo de socialização na primeira infância, referindo-se ao ponto de confluência das categorias sociais, pedagógicas e psicológicas, portanto, mais centradas no processo de formação que estamos tratando aqui.

O exemplo, resultado de investigações empíricas⁹, demonstra que, para nos tornarmos emancipados, rebelar simplesmente contra qualquer tipo de autoridade não nos converterá imediatamente em indivíduos emancipados:

Crianças chamadas comportadas tornaram-se pessoas autônomas e com opiniões próprias antes das crianças refratárias, que, uma vez adultas, imediatamente se reúnem com seus professores nas mesas dos bares, brandindo os mesmos discursos. É o processo – que Freud denominou como o desenvolvimento normal – pelo qual as crianças em geral se identificam com uma figura do pai, portanto, com uma autoridade, interiorizando-a, apropriando-a, para então ficar sabendo, por um processo sempre muito doloroso e marcante, que o pai, a figura paterna, não corresponde ao eu ideal que aprenderam dele, libertando-se assim do mesmo e tornando-se, precisamente por essa via, pessoas emancipadas (ADORNO, 1995a, p. 177).

Em diálogo com este texto, podemos dizer que a educação, inevitavelmente, é um encontro com a alteridade na forma de uma autoridade com a qual os “educandos” aprendem a

⁹ Theodor Adorno publicou em 1950 um estudo psicossociológico denominado *The Authoritarian Personality*, com a intenção investigar como se dava a constituição de uma personalidade autoritária. Não é objetivo dessa tese, tratá-lo amplamente, mas gostaríamos de registrar sua importância para os estudos na área das humanidades. Resumidamente, na visão de Adorno, a pessoa marcada por esta personalidade seria um tipo individualista e independente enquanto teria, ao mesmo tempo, uma propensão fortíssima a se submeter à autoridade.

relacionar-se. O momento da autoridade, diz-nos Adorno, é um “momento genético”, mas eu gostaria de colocar que, mais ainda e inevitavelmente, é um processo de intersubjetivação, seja na escola, seja na família, em que afetos e poderes entram em cena configurando uma subjetividade, promovendo uma individuação.

Assim, é importante destacar que o rompimento com a autoridade é necessário tanto quanto a descoberta da identidade, que não se realiza sem o encontro com a autoridade. O papel da autoridade que não quer ser autoritária é fazer-se desaparecer. Mais ou menos no sentido de um mestre que se torna aprendiz, na melhor tradição que vai de Freire¹⁰ a Rancière¹¹. O que deve fazer o professor se quer emancipar seu estudante? Becker dirá neste contexto que “não tem sentido uma escola sem professores, mas que, por sua vez, o professor precisa ter clareza quanto a que sua tarefa principal consiste em se tornar supérfluo” (ADORNO, 1995a, p. 177). Isto porque o “comportamento autoritário de um professor”, ao invés de aproximar, pode afastar os alunos, promovendo uma “emancipação ilusória” (ADORNO, 1995a, p. 178),

¹⁰ A gênese do pensamento do filósofo Paulo Freire está na dissolução da figura do oprimido e do opressor. Ao longo de sua extensa e reconhecida obra, ele propõe que o educando deva realizar o seu aprendizado a partir de uma prática dialética com a realidade, contrapondo-se ao que ele criticou duramente de educação bancária “antidialógica”, tecnicista e alienante. Nas palavras de Freire: “Não sou se você não é, não sou, sobretudo, se proíbo você de ser” (FREIRE, 2006, p. 100). Na relação professor-aluno, Freire coloca o aluno em uma posição dialógica e emancipatória frente ao “mestre”, que também deve se colocar como “aprendiz”. “O educando precisa assumir-se como tal, mas assumir-se como educando significa reconhecer-se como sujeito que é capaz de conhecer o que quer conhecer em relação com o outro sujeito igualmente capaz de conhecer, o educador e, entre os dois, possibilitando a tarefa de ambos, o objeto de conhecimento. Ensinar e aprender são assim momentos de um processo maior – o de conhecer, que implica ‘re-conhecer’” (FREIRE; HORTON, 2003, p.47). Nesse sentido, Freire destaca que “Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender. [...] Aprender precedeu ensinar ou, em outras palavras, ensinar se diluía na experiência realmente fundante de aprender. Não temo dizer que inexistiu validade no ensino de que não resulta um aprendizado em que o aprendiz não se tornou capaz de recriar ou de refazer o ensinado, em que o ensinado que não foi apreendido não pode ser realmente aprendido pelo aprendiz. Quando vivemos a autenticidade exigida pela prática de ensinar-aprender participamos de uma experiência total, diretiva, política, ideológica, gnosiológica, pedagógica, estética e ética, em que a boniteza deve achar-se de mãos dadas com a decência e com a seriedade” (FREIRE, 1996, p. 24).

¹¹ O filósofo Jacques Rancière desenvolve sua obra a partir do fundamento de que um regime político verdadeiramente democrático só se realiza a partir do estímulo à multiplicidade de todas as manifestações. Nesse sentido, trata, também, de um conceito de emancipação intelectual “não há ignorante que não saiba uma infinidade de coisas, e é sobre este saber, sobre esta capacidade em ato que todo ensino deve se fundar. Instruir pode, portanto, significar duas coisas absolutamente opostas: confirmar uma incapacidade pelo próprio ato que pretende reduzi-la ou, inversamente, forçar uma capacidade que se ignora ou se denega a se reconhecer e a desenvolver todas as consequências desse reconhecimento. O primeiro ato chama-se embrutecimento e o segundo, emancipação” (RANCIÈRE, 2007, p. 12).

quando na verdade se constitui em uma “dependência de todo um conjunto de manipulações” (ADORNO, 1995a, p. 178).

A questão, porém, não deve ser tratada apenas no nível de sala de aula, onde atuam os professores a partir de normas e diretrizes definidas pela instituição educacional. Seria simples e demagógico tratarmos dessa questão que se apresenta tão complexa apenas no nível pedagógico. Assim como sugerido pelos autores do diálogo que aqui seguimos tão de perto, devemos ampliar as responsabilidades sobre o processo emancipatório, incluindo a estrutura escolar como uma filiação importante. Mas a educação não se dá apenas na escola. A autoridade exerce sua força de fora para dentro da escola. A autoridade é certamente uma construção histórica e social na qual a escola é inscrita como dispositivo, como instrumento, ensinando a obediência e a hierarquia. Uma escola crítica seria o caminho de uma emancipação real neste sentido. Emancipação que seria a da própria escola.

Na contramão, podemos dizer mais uma vez que a escola faz parte da “Indústria Cultural da Educação”. A própria escola foi reduzida a instrumento da Indústria Cultural. Não é raro que professores do ensino fundamental ao universitário simplesmente corroborem aquilo que a Indústria Cultural lhes oferece. Os estudantes são desacostumados a pensar e a criar senão na direção daquilo que deve ser repetido. Há professores que usam em sala de aula de modo acrítico os conteúdos do mercado cultural mais empobrecido. O que deveria ser na escola a formação para a emancipação e o que é mera repetição daquilo que o estudante experimenta fora da escola deveria ser totalmente discernido. Mas é justamente o discernimento que muitas vezes falta. A capacidade de negar, característica do pensamento reflexivo, está fora da cena.

Na conversa com Adorno, Becker coloca a necessidade de uma reforma da educação. Segundo suas palavras:

O fim da educação conforme um cânone importante estabelecido e a substituição deste cânone por uma oferta disciplinar muito diversificada, portanto, uma escola – conforme a expressão técnica – dotada de ampla diferenciação eletiva e extensa diferenciação interna no plano das diferentes disciplinas (ADORNO, 1995a, p. 182).

Nesse sentido, o aluno estaria à frente da programação de seus estudos e poderia decidir sobre o seu percurso formativo. Essa postura é imediatamente contrária à grande parcela das escolas

atuais brasileiras, em que toda a definição é previamente imposta pela administração escolar e o aluno deve segui-la sob a penalidade de não atingir os resultados esperados pela escola que o reprovará no final do ano letivo.

Nessa configuração, onde o fracasso escolar está estritamente ligado ao cumprimento das regras escolares, a decisão formativa está centrada pela escola que, de forma autoritária e unilateral, define a “vida” escolar do aluno e, conseqüentemente, reforça o mesmo princípio mercantilista adotado pela Indústria Cultural.

A educação, em nosso contexto, é tratada como um processo e um produto moldado para reforçar e manter os pressupostos de uma sociedade heterônoma e, portanto, autoritária. A instituição que decide a respeito da educação dos outros sempre pode ser antiética: decidindo sobre a vida formativa alheia ela pode manipular aqueles indivíduos que se colocam sob seus cuidados. A desconstrução das estruturas escolares torna-se urgente hoje como era na época em que Adorno e Becker travam sua conversa. A desconstrução a que me refiro diz de uma série de providências práticas em relação às discussões que se dão dentro de uma sala de aula, sobre aspectos comuns da sociedade e dos produtos culturais engendrados por ela. Neste sentido a educação poderia se transformar em política no sentido de formação para a cidadania. Isto significaria, no entanto, aprender a pensar. Neste sentido, Adorno fornece alguns exemplos que gostaria de apresentar abaixo:

Imaginaria que nos níveis mais adiantados do colégio, mas provavelmente também nas escolas em geral, houvesse visitas conjuntas a filmes comerciais, mostrando-se simplesmente aos alunos as falsidades aí presentes; e que se proceda de maneira semelhante para imunizá-los contra determinados programas matinais ainda existentes nas rádios, em que nos domingos de manhã são tocadas músicas alegres como se vivêssemos num ‘mundo feliz’, embora ele seja um verdadeiro horror; ou então que se leia junto com os alunos uma revista ilustrada, mostrando-lhes como são iludidas, aproveitando-se suas próprias necessidades impulsivas; ou então que um professor de música, não oriundo da música jovem, procede a análises dos sucessos musicais, mostrando-lhes por que um hit da parada de sucessos é tão incomparavelmente pior do que um quarteto de Mozart ou de Beethoven ou uma peça verdadeiramente autêntica da nova música (ADORNO, 1995a, p. 183).

O que Adorno, nesse momento, propõe é uma espécie de método empírico e simples para a desmistificação da cultura e de todos os seus mecanismos de controle relativos ao autoritário regime estético, o qual somos inseridos cotidianamente – inclusive no ambiente escolar.

A proposta apresentada por Adorno, de objetivação da subjetividade por meio desse desmascaramento, deve conter uma ideia de repulsa que deve ser propagada não só na escola mas em todos os outros núcleos sociais em que o aluno estiver inserido. Ensinar as crianças a não aderirem ao que é esteticamente controlado. Neste ponto, Adorno e Becker entram numa diferença de perspectiva muito importante. Adorno se mostrando muito mais otimista do que seu parceiro de conversa. Para contrapor-se à ideia de Becker de que este tipo de aula pode acabar produzindo uma propaganda dos filmes, na contramão da crítica, ele afirmaria que os jovens precisariam ser instruídos de modo a aceitarem o afeto negativo que estas peças provocam. Adorno enfatiza que a emancipação somente se concretiza se for elaborada por todos, para tanto, sugere que direcionemos nossos esforços para que a educação seja em favor da contradição e da resistência.

Essa atuação, quase panfletária, sugerida por Adorno, vem acompanhada de uma recomendação de cuidado para que todo esse esforço não se transforme em motivações dos veículos de comunicação de massa para propagandear os seus produtos, subvertendo o processo de Esclarecimento em manifestação favorável a manutenção do estado de dominação cultural. Não há facilidades nesse processo. A resistência é o caminho da educação, o que coloca a educação como emancipação da própria sociedade na qual ela está inserida.

3.3 SEMIFORMAÇÃO¹²: A RESISTÊNCIA POSSÍVEL OU IMPOSSÍVEL

Como vimos até agora, ou a educação é confirmação do estabelecido e reprodução do mesmo, ou é emancipação. Emancipação, por sua vez, não é possível sem resistência. O estudante, como indivíduo, podemos dizer, adaptando Adorno, é aquele que “só sobrevive enquanto núcleo impulsionador da resistência” (ADORNO, 1995b, p. 154). Emancipação, sobretudo, do estado de dominação em que o indivíduo e a sociedade vivem atualmente transformados em objetos ressoadores de comportamentos e valores, também, derivados do processo daquilo que Adorno chamou de semiformação cultural.

A formação cultural agora se converte em uma semiformação socializada, na onipresença do espírito alienado, que, segundo sua gênese e seu sentido, não antecede à formação cultural, mas a sucede. Deste modo, tudo fica aprisionado nas malhas da socialização. Nada fica intocado na natureza, mas, sua rusticidade — a velha ficção — preserva a vida e se reproduz de maneira ampliada. Símbolo de uma consciência que renunciou à autodeterminação prende-se, de maneira obstinada, a elementos culturais aprovados. Sob seu

¹² Assim como na tradução de Ramos-de-Oliveira, Pucci e Abreu para o texto “Teoria da semicultura” (ADORNO, 1996, texto integral), optou-se, neste trabalho, pela tradução de *Bildung* como formação cultural e cultura. Conforme os tradutores “o título original, *Halbbildung*, pode assumir, ora um ora outro dos dois sentidos. Tem sido prática comum a autores e tradutores brasileiros optarem pela tradução de cultura, semicultura, semiculto. Assim o fizeram Wolfgang Leo Maar e Bárbara Freitag” (ADORNO, 1996, texto integral).

O professor Álvaro Zuin também nos sustenta nessa direção, afirmando que “seria importante distinguir a opção de tradução de *Habbildung* por semiformação e não por pseudoformação” (ZUIN, 2001, p.17), e em nota para seu artigo, reproduz a observação de Wolfgang Leo Maar (apud ZUIN, 2001, p.17): “*Halbbildung* é traduzida por semiformação justamente para tentar respeitar o sentido global que Adorno procuraria imprimir ao termo: ao mesmo tempo registra a limitação da finalização do processo – incompletude, pela metade – e a plena validade do processo formador como tal, ainda que travado. Essa última componente ficaria prejudicada na opção por ‘pseudoformação’, como a tradução castelhana, em que se indicaria um ‘faz de conta’ formativo, como se se tratasse de pretender algo que não é. A semiformação ocorre realmente, mas travada”. Assim, Álvaro Zuin conclui: “De fato, além da escolha pela utilização do termo semiformação conservar o sentido da falsidade do processo formador, há que se destacar a permanência da sutileza nessa escolha de tradução do conceito, pois a semiformação apresenta-se, de forma dissimulada, como a redentora do embrutecimento subjetivo do indivíduo, mas, na verdade, como já disse Adorno, é a inimiga mortal da formação (*Bildung*). O termo semiformação resguarda, no plano subjetivo, o sentido emancipatório da formação que se converteu em ideologia, em decorrência do crescente processo de hegemonia da Indústria Cultural, cujo conceito também apresenta, fato este que não é casual, uma certa ambiguidade por não ser apenas cultura ou indústria, ao mesmo tempo em que possui características de ambas” (ZUIN, 2001, p.17).

malefício gravitam como algo decomposto que se orienta à barbárie (ADORNO, 1996, texto integral).

Nesse sentido, como o indivíduo pode buscar uma formação educacional emancipatória sem desprezar o processo de semiformação em que está inserido? Ao mesmo tempo, o indivíduo, sob as condições de um eu enfraquecido, é transformado em objeto e, como tal, não tem consciência das relações nas quais está inserido. Como ele pode agir dentro de uma relação social, cujo objetivo é a manipulação e a dominação? Em que estado de democracia vivemos atualmente que restringe direito do sujeito à produção de uma consciência emancipada? Podemos nos perguntar se há de fato uma democracia e um direito à educação? Diz-nos Adorno que:

Uma democracia com o dever de não apenas funcionar, mas operar conforme seu conceito demanda pessoas emancipadas. Uma democracia efetiva só pode ser imaginada enquanto uma sociedade de quem é emancipado.

Numa democracia, quem defende ideais contrários à emancipação, e, portanto, contrários à decisão consciente independente de cada pessoa em particular, é um antidemocrata, até mesmo se as ideias que correspondem a seus desígnios são difundidas no plano formal da democracia. As tendências de apresentação de ideias exteriores que não se originam a partir da própria consciência emancipada, ou melhor, que se legitimam frente a essa consciência, permanecem sendo coletivistas-reacionárias. Elas apontam para uma esfera de que deveríamos nos opor não só exteriormente pela política, mas também em outros planos muito mais profundos (ADORNO, 1995a, p. 141-142).

Neste sentido, podemos dizer com tranquilidade que temos mais um desejo de democracia do que uma democracia concreta, como já tratamos. Mas se a educação é vir a ser, se a emancipação é uma proposta dinâmica, ainda não precisamos perder as esperanças.

A questão de Adorno é a da cultura (*Bildung*), como era para Freud, como era para Nietzsche, como era para Kant, e como era para a maioria dos filósofos e pensadores preocupados com questões como humanidade e sociedade. A cultura como formação que deveria expressar a liberdade do espírito e realizar-se na democracia insere o indivíduo cada vez mais na direção de um controle estético. A formação é o modo pelo qual a consciência do indivíduo é dirigida pelos mecanismos da Indústria Cultural engendrado pela própria sociedade. Podemos dizer que, neste sentido, a Indústria Cultural é um regime estético-político. Semicultura, ou semiformação, é seu outro nome.

Enquanto regime estético político, podemos dizer da semicultura o mesmo que dizíamos da Indústria Cultural. Ela aglutina um conjunto de princípios na intenção de transformar todos os bens culturais – materiais e imateriais –, em mercadoria. O que deveria ser troca, emanada de um espírito livre, é subvertido por uma lógica capitalista onde tudo é produzido em série para uma massa humana de pensamento hegemônico afastada de uma experiência estética concreta. O pensamento hegemônico é criado pela Indústria Cultural e pela educação enquanto Indústria Cultural que semiforma. Dizer que alguém é semiformado significa dizer que foi superficialmente educado, apenas o suficiente para compor a massa.

Assim, todos os indivíduos são reduzidos a um, o protótipo do padrão hegemônico. Esse mecanismo de produção em escala dos indivíduos iguais uns aos outros é cada vez mais ampliado por conta dos implementos tecnológicos que sofisticam esse modelo, ao mesmo tempo em que o difundem, de forma avassaladora, por toda a sociedade. Não há mais barreiras físicas para que todos tenham contato direto com a ideologia do *modus operandi* da Indústria Cultural, veiculado pelo rádio, pela televisão, pelo cinema, pela Internet, e por outras tantas formas de difusão que se associam a essas. O sistema captura cada um pelo pensamento e pela sensibilidade. É preciso semiformar-se na “cultura de massas” para se ter um lugar ao sol. Ver o filme que todos estão vendo, ver a novela no horário nobre, se um livro for lido, que seja o da lista dos mais vendidos. Também a escolha do curso de nível superior deve obedecer a um padrão. O que é pensamento, o que é sensibilidade se misturam no pior sentido. Nem um, nem outro, resistem no tempo da semiformação. O indivíduo subjugado por esse sistema estético administrado reproduz esse mesmo modelo, também, em suas relações sociais.

É no texto sobre a Teoria da Semicultura ou Teoria da Semiformação que encontramos a definição precisa deste processo em que a formação deu lugar a uma “semiformação socializada”, exatamente o que vivemos hoje com a escola pró-forma em todas as instâncias. O que Adorno chamou de “onipresença do espírito alienado” (ADORNO, 1996, texto integral) é a paisagem geral que nos cerca. Ele resulta da formação cultural pela metade (*Halbbildung*). Semiformação, pois, é o que domina a consciência atual. Se há um indivíduo com alguma expectativa de subjetivar-se descobrindo-se e emancipando-se, ele está tensionado. De um lado, pela Indústria Cultural, e de outro, pela educação que deveria atuar como redentora do sujeito, mas que ao reproduzir os mesmos modelos de dominação reforçam o estado daquilo que, em outro livro (*Minima Moralia*, 2008), Adorno chamou de

vida danificada, como viemos afirmando: essa é a condição da Indústria Cultural da Educação.

E não há facilidades pra resistir a esse sistema fechado de dominação que corrói e danifica o sentido de educação. Os jovens que poderiam se utilizar da sua energia para contestar e propor mudanças, formam-se cada vez mais avessos à educação. Em “Educação - para quê?”¹³, outra das conversas de Adorno com Becker, Adorno (1995a, p. 149) afirma a existência de uma “aversão à educação” como uma característica dos jovens, mas poderíamos dizer que dos mais velhos também. Em nosso meio, nada mais comum. Adorno entende que esta aversão é um fenômeno do ressentimento: “Essas pessoas odeiam o que é diferenciado, o que não é moldado, porque são excluídos do mesmo. [...] Por isto, rangendo dentes, elas como que escolhem contra si mesmas aquilo que não é propriamente sua vontade” (ADORNO, 1995a, p. 150). Ainda não avaliamos o papel do ressentimento no cotidiano escolar. Mas, certamente, ele explicaria o motivo da desistência nos processos educacionais, tanto da parte dos jovens, quanto da parte daqueles que são por eles responsáveis. O ressentimento é uma força social amedrontadora, totalmente potente na formação de impotência, de escravização pela culpabilização. Onde impera o ressentimento não há reflexão nem afetos positivos que promovam uma sensibilidade capaz de, num jogo com a racionalidade, promover uma individualidade que deseje o diferente.

A experiência escolar está empobrecida. Em função de um sentido contrário à aptidão para a realização de experiências escolares. O círculo é vicioso: parece um clichê, mas dizer que a escola “de-forma” e é “de-formada” não é errado. Não é pela ausência de funções ou de possibilidade da capacidade formal de pensar, e sim, por um antagonismo em relação à esfera da consciência que promove o distanciamento de uma reflexão acerca da realidade e de todos os fenômenos a que estão intimamente ligados à experiência concreta. Entre o que se estuda e o que se vive há um abismo. Entre as abstrações que se oferecem na escola e o que se oferece na vida, ao mesmo tempo, não há nenhuma grande diferença. Ao mesmo tempo, a experiência com a escola e com a vida é totalmente mediada pelos “meios”. Na época de Adorno pelo meio da televisão, do cinema. Hoje em dia pela Internet. Até mesmo a crítica relativa aos meios é mediada pelos meios.

¹³ Este texto foi transcrito a partir de um debate na Rádio Hessen, transmitido em 26 de setembro de 1966, publicado originalmente em *Neue Sammlung*, janeiro/fevereiro de 1967 (ADORNO, 1995a, p. 139-154).

Na medida em que os veículos de comunicação de massa controlam a discussão crítica sobre eles mesmos e sobre a sociedade, “formando” o indivíduo a partir de sua ideologia, o que se tem ainda em termos de experiência concreta? No fundo, o que ainda pode ser chamado de experiência? A experiência está morta sob a falsa consciência e o ocultamento da realidade:

A tentativa de inculcar nas pessoas uma falsa consciência e um ocultamento da realidade, além de, como se costuma dizer tão bem, procurar-se impor às pessoas um conjunto de valores como se fossem dogmaticamente positivos, enquanto a formação a que nos referimos consistiria justamente em pensar problematicamente conceitos como estes que são assumidos meramente em sua positividade, possibilitando adquirir um juízo independente e autônomo a seu respeito (ADORNO, 1995a, p. 80).

Apropriar-se de uma postura reflexiva e crítica garantiria ao indivíduo um caminho contrário à pressão do mundo administrado. Adorno dirá que “pensar é o mesmo que fazer experiências intelectuais” (ADORNO, 1995a, p.151), do mesmo modo que a “Educação para a experiência é idêntica à educação para a emancipação” (ADORNO, 1995a, p.151). Em resumo, a capacidade de fazer experiência, de pensar criticamente, de abrir-se para o diferente, é o que define o sentido da emancipação impossível no contexto da Ditadura Estética. Educação, neste momento, seria a oportunidade de uma experiência que a escola responsável, ou a família, permitiria ao seu estudante.

A hostilidade à educação que mencionamos aqui está intrinsicamente ligada ao “rancor frente àquilo de que (as pessoas) são privadas” (ADORNO, 1995a, p.151). E isso não ocorre por um simples desejo particular do indivíduo de não querer enfrentar essa realidade e rebelar-se contra ela, como se faltasse impulso próprio, como se estivesse agindo de má fé. A perversão desse sistema está justamente nessa lógica, inconsciente, que produz um estado de acomodação e de adaptação, dando uma falsa ideia ao indivíduo de que ele pode se realizar, como sujeito, apenas adequando-se a esse domínio da Indústria Cultural. “A psique feliz é a psique adaptada e estruturada mediante um processo de projeção e identificação com modelos de conduta que evitam o doloroso exercício da reflexão e do inconformismo” (ZUIN, 1997, p. 121).

Desse modo, não podemos conceber educação como sinônimo de emancipação sem considerarmos os aspectos de instrumentalização da razão a qual o indivíduo é submetido cotidianamente – por meio dos mecanismos da Indústria Cultural e da Sociedade do

Espectáculo e todo o controle estético produzido a partir dessas relações –, e que interferem e ditam os rumos da vida de cada um de nós, em maior o menor grau.

3.4 O DUPLO CARÁTER DA CULTURA

Na perspectiva de Adorno, a cultura ao mesmo tempo em que pressupõe autonomia e deve se realizar como expressão de um espírito livre, apresenta em si, uma dimensão formativa ligada à configuração da vida real, e, portanto, adaptativa. Os indivíduos são consumidores e criadores da cultura. O sonho de uma humanidade livre, sem *status*, e, portanto, gozando do sentido pleno da cultura, nunca se realizou em nenhum sentido. O que vivemos é o oposto disso. Uma realidade opressora com a exploração do trabalho, divisão de classes onde as massas dos trabalhadores foram excluídas da plenitude desejada pela formação cultural e são solapados pelos mecanismos da Indústria que administra a Cultura. A própria classe dos professores foi rebaixada à condição operária, o que não pode ser dito em detrimento da classe operária, mas pela compreensão de que os operários foram sempre reduzidos à “força bruta” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 216). Nas palavras de Pucci:

A formação cultural seria impotente e enganosa se ignorasse sua dimensão de adaptação e não preparasse os homens para a realidade. Por sua vez seria incompleta e falsa se se limitasse a ajustar os homens à realidade e não desenvolvesse neles a desconfiança, a negatividade, a capacidade de resistência (PUCCI, 1997, p. 92).

É neste sentido que Adorno falará de um “duplo caráter da cultura”:

O duplo caráter da cultura nasce do antagonismo social não conciliado que a cultura quer resolver, mas que demanda um poder, que, como simples cultura, não possui. Na hipótese do espírito, mediante a cultura, a reflexão glorifica a separação social colocada entre o trabalho do corpo e o trabalho do espírito (ADORNO, 1996, texto integral).

Se a própria cultura tem duplo caráter, o que se pode esperar dos indivíduos que nela vivem? Para sobreviver, alguém pode apenas submeter-se, adaptar-se que na velha ideologia dominante confunde-se com superar as mazelas da vida, na verdade, é submissão:

A antiga injustiça quer justificar-se como superioridade objetiva do princípio da dominação, o que apenas demonstra que esta ação sobre os dominados é que mantém e reitera tais relações. Mas a adaptação é, de modo imediato, o esquema da dominação progressiva. O sujeito só se torna capaz de submeter o existente por algo que se acomode à natureza, que demonstre uma autolimitação frente ao existente. Essa acomodação persiste sobre as pulsões humanas como um processo social, o que inclui o processo vital da sociedade como um todo (ADORNO, 1996, texto integral).

A submissão é enquadramento. O tornar-se igual é o caminho para a “socialização”, máscara da autoconservação num jogo doentio entre o que é da ordem do desejo, da “natureza”, dos instintos e a ordem do trabalho, da sociedade propriamente administrada na qual não há lugar para aquela esfera:

Mas, como resultado e justamente em virtude da submissão, a natureza volta sempre a triunfar sobre seu dominador, que não se assemelhou a ela por simples acaso, primeiramente pela magia e, por fim, pela rigorosa objetividade científica. No processo de assim assemelhar-se (a eliminação do sujeito por meio de sua autoconservação) se instaura como o contrário do que ele mesmo se julga, ou seja, como pura e inumana relação natural, cujos momentos, culpavelmente emaranhados necessariamente se opõem entre si (ADORNO, 1996, texto integral).

No domínio da assemelhação ao sempre igual, o espírito que representaria a educação, torna-se anacrônico. Talvez a educação não tenha mais lugar porque o espírito já não interessa. No mundo do achatamento geral da educação, da formação e da cultura, o espírito torna-se, para o senso comum, a própria magia numa inversão histórica assustadora. O ser humano está aos poucos devolvido à animalidade que tentou recalcar pela razão, pela cultura e pela própria educação:

O espírito mantém-se antiquado frente ao domínio progressivo da natureza e o surpreende a pecha de magia com a qual, em outros tempos, ele tinha designado as crenças naturais. Pretendia suplantar a ilusão subjetiva pelo poder dos fatos e acaba por tornar falsidade sua própria essência, a objetividade da verdade. A adaptação não ultrapassa a sociedade, que se mantém cegamente restrita. A conformação às relações se debate com as fronteiras do poder. Todavia, na vontade de se organizar essas relações de uma maneira digna de seres humanos, sobrevive o poder como princípio que se utiliza da conciliação (ADORNO, 1996, texto integral).

Se o poder é a verdade das relações, o espírito não tem mais nenhuma função. A própria educação serve ao poder, adaptando e não emancipando, igualando e não ajudando a reconciliar as diferenças. O espírito que deveria emancipar o ser humano se torna “serviçal” de uma ordem repressora em que só a adaptação é esperada. Se o espírito é o fim da educação, ele se converteu em pura ideologia:

Desse modo, a adaptação se reinstala e o próprio espírito se converte em fetiche, em superioridade do meio organizado universal sobre todo fim racional e no brilho da falsa racionalidade vazia. Ergue-se uma redoma de cristal que, por se desconhecer, julga-se liberdade. E essa consciência falsa se amalgama por si mesma à igualmente falsa e soberba atividade do espírito (ADORNO, 1996, texto integral).

Em pleno capitalismo tardio, o que Adorno recomenda, é o exercício de não-absolutização desses polos antagônicos, sob a égide de negar a sua potencialidade e mesmo a realidade das coisas. O sentido buscado é a tensão constitutiva da cultura como instrumental negativo e emancipador do sujeito.

Quando o campo de forças a que chamamos formação se congela em categorias fixas – sejam elas do espírito ou da natureza, de transcendência ou de acomodação – cada uma delas, isolada, coloca-se em contradição com seu sentido, fortalece a ideologia e promove uma formação repressiva (ADORNO, 1996, texto integral).

Esse reforço ao conformismo onipresente do processo de adaptação é reforçado demasiadamente na *práxis* educacional, na sociedade, na família e nas relações de trabalho. O endurecimento para que todos compactuem desse modelo de formação é caracterizado como um pseudorealismo.

Pelo fato de o processo de adaptação ser tão desmesuradamente forçado por todo o contexto em que os homens vivem, eles precisam impor a adaptação a si mesmos de um modo dolorido, exagerando o realismo em relação a si mesmo, e, nos termos de Freud, identificando-se ao agressor (ADORNO, 1995a, p. 145).

É urgente, neste sentido, a desmistificação do caráter de cultura, pois “a ideia de cultura não pode ser sagrada – o que a reforçaria como semiformação –, pois a formação nada mais é que

a cultura tomada pelo lado de sua apropriação subjetiva. Porém a cultura tem um duplo caráter: remete a sociedade e intermedeia esta e a semiformação” (ADORNO, 1996, texto integral). O círculo de dominação da cultura pelo semiformado, apresenta-se engendrado no seio da sociedade contemporânea.

Mas, como é possível a formação para a experiência, garantindo a autonomia de uma pessoa, quando vivemos presos pela ideologia imposta pela Indústria Cultural? As camadas mais desfavorecidas da sociedade teriam que se livrar das amarras desse sistema para poder se emancipar em termos políticos, sociais e, inclusive, econômicos. Mas, como chegar a isso como um controle tão massificador da Indústria Cultural e do seu poder de irradiação a partir dos implementos tecnológicos que dominam o cenário da cultura? A escola não está na contramão da Indústria, mas foi reduzida a ela. A educação enquanto formação precária não cria autonomia, mas escravidão, não quer o indivíduo livre, mas o sujeito servil. Neste ponto, o achatamento da cultura às produções primárias, simplórias e ilusórias sob o pretexto da criação espontânea das massas tornou-se o argumento. O povo quer o que recebe. A dominação não pode ser desmascarada.

Adorno usou muitos exemplos do mundo da música, fez toda uma crítica em relação ao jazz, para mostrar o padrão da Indústria Cultural, mas é no exemplo do mundo rural que encontramos o sentido do domínio que caracteriza a sociedade da Indústria Cultural enquanto sociedade total. A dominação é absoluta em todos os territórios, nem mesmo o mundo camponês, das “pessoas simples”, escapa da semicultura:

Porém, a contradição entre formação cultural e sociedade não apresenta como resultado apenas uma incultura do antigo estilo, a camponesa. Hoje as zonas rurais são, sobretudo, focos de semicultura. O mundo pré-burguês de ideias, essencialmente vinculado à religião tradicional, se rompeu ali subitamente, o que muito se deve aos meios de comunicação de massa, em especial o rádio e a televisão. O campo foi conquistado espiritualmente pela Indústria Cultural (ADORNO, 1996, texto integral).

O domínio é simplesmente total, pois não existe mais território livre da Indústria Cultural, logo, pois não existe formação melhor do que a semiformação. Neste sentido não pode mais haver autonomia quando todos, de algum modo, estão cooptados ou cooperando. Adorno dirá que:

No entanto, o *a priori* do conceito de formação propriamente burguês, a autonomia, não teve tempo algum de constituir-se e a consciência passou diretamente de uma heteronomia a outra. No lugar da autoridade da Bíblia, se instaura a do domínio dos esportes, da televisão e das "histórias reais", que se apoiam na pretensão de literalidade e de facticidade aquém da imaginação produtiva. Sabe-se como se apresentou a ameaça seguinte, que no Reich hitleriano mostrou-se muito mais drástica do que julgada por uma mera sociologia da formação. Para uma ação mais próxima é urgente uma política cultural socialmente reflexiva — e, ainda assim, pouco seria central no que diz respeito à semiformação cultural (ADORNO, 1996, texto integral).

Nesse sentido, Adorno chama a atenção para a proposta de instrução técnica, como formação (*Bildung*), ministrada para grande massa da população que se intensifica, atualmente, como forma de uma educação exemplar que, assim como a Indústria Cultural, tem a preocupação de uma formação em escala. “O sujeito só se torna capaz de submeter o existente por algo que se acomode à natureza, que demonstre uma autolimitação frente ao existente” (ADORNO, 1996, texto integral). Na Alemanha, Adorno exemplifica como sendo a formação de mão de obra de mecânicos ou um profissional que conserta rádio, por exemplo. Dessa forma, a burguesia definiu este modelo de formação sob a égide de que essa classe de trabalhador seria inculta, mas que “precisa, no cotidiano de sua profissão, dominar muitos conhecimentos e destrezas que não poderia adquirir se lhe faltasse todo o saber matemático e das ciências da natureza.” (ADORNO, 1996, texto integral)

Considerando a dominação do indivíduo, tanto pelo processo de semiformação, como pelos mecanismos da Indústria Cultural, teríamos, como defendido por Rodrigo Duarte, uma forma de totalitarismo, o que se assemelharia ao fenômeno contemporâneo de controle estético a que me refiro nesta tese:

[...] a semiformação não significa pura e simples falta de cultura, mas o resultado de um processo planejado de supressão das possibilidades libertadoras até mesmo da incultura [...] A semiformação, portanto, mais que a simples ingenuidade, é o corolário de uma exploração consciente do estado de ignorância, de vacuidade do espírito – reduzido a mero meio –, surgida com a perda de tradição do desencantamento do mundo, e é totalmente incompatível com a cultura no sentido estrito (DUARTE, 2003, p. 445).

Ao argumento de que seria melhor um contato precário com a cultura do que nenhum, Adorno enfatiza que “aquilo que é semicompreendido e semiexperenciado não é o estágio prévio da cultura, mas o seu inimigo mortal” (ADORNO, 1996, texto integral).

3.5 TELEVISÃO SEMIFORMADORA

Considerando a questão da semiformação enquanto é promovida pela Indústria Cultural e pela escola enquanto dela faz parte, parece apropriado trazer o tema da televisão como exemplo concreto por meio do qual a emancipação seria completamente retirada da cena. A homogeneização, a produção de um mundo igual tal como apresentado por Adorno no início do ensaio que trata da Indústria Cultural, encontra sua configuração exemplar, sua potência máxima quando, além do cinema, do rádio, das revistas, a partir da década de 1950¹⁴, a televisão entra no sistema de dominação cultural exacerbando suas potencialidades autoritárias. A televisão herda os recursos de imagem e do som do cinema e é introduzida no Brasil por empresários que já exploravam e administravam o negócio do entretenimento e por meio dos conglomerados de emissoras de rádio e jornal espalhados pelo país. Com todo o investimento, inclusive do governo, no período de ditadura militar¹⁵, a televisão tornou-se rapidamente aquele estranho gênero de primeira necessidade até os dias atuais.

A televisão, assim como os outros veículos de comunicação de massa, guardam os mesmos princípios da lógica da Indústria Cultural: é acessível a grande massa da população pelos sofisticados meios de transmissão e possui baixo nível de qualidade. Há certa confusão

¹⁴ No Brasil a primeira transmissão televisiva ocorreu em 1950 em São Paulo nos estúdios da TV Tupi. O projeto de televisão foi introduzido no país por Assis Chateaubriand e fazia parte de um grupo empresarial de comunicação com diversos jornais e estações de rádio espalhados por diversas regiões do país, chamado Diários Associados. Nos anos seguintes, vários outros canais começaram a ser retransmitidos, como a TV Record e a TV Paulista, em São Paulo a TV Tupi e a TV Rio, no Rio de Janeiro; e a TV Itacolomi, em Belo Horizonte. Em 1956, o grupo do empresário Assis Chateaubriand incorporou além da TV Tupi e TV Itacolomi canais em Curitiba, Porto Alegre, Salvador, Recife, Fortaleza, Campina Grande, São Luís, Belém e Goiânia. Todos esses canais juntos formaram a primeira cadeia nacional de estações de televisão do Brasil. (DUARTE, 2010).

¹⁵ A capacidade de operação em rede nacional foi um dos benefícios alcançados primeiramente pela Rede Globo, por meio do uso da Rede Nacional de Telecomunicações – infraestrutura do Estado, fruto do Código Brasileiro de Telecomunicações (CBT), de 1962, e inaugurada pelo governo militar. Para Simões e Mattos (2005, p.42) “é uma hipótese bastante plausível a de que o fator desestabilizador do ambiente concorrencial dos anos 1960 deve-se ao início das operações em rede nacional pela Globo, que vai diferenciá-la da ainda poderosa TV Tupi, dos Diários Associados que (e, quem sabe, em consequência) entra em processo de decadência”. Se ainda em 1962, os Diários Associados eram um grupo hegemônico, na década seguinte, por má gestão e por desentendimentos de seu proprietário com o governo militar, foi deflagrada uma crise que levou a empresa à extinção (em 1980). Em contrapartida, a Rede Globo seguiu um período de ascensão desde sua criação, em 1965, atingindo seu apogeu na década de 1980. Neste período, conforme Duarte (2010, p. 115-116) a rede concentrou o espaço publicitário e a audiência - além de prestígio político. A inovação nas formas de captação de verba publicitária, a profissionalização e o desenvolvimento tecnológico, garantiram sua hegemonia até a atualidade.

propagada, inclusive, pelo próprio veículo de comunicação de que a garantia de amplo acesso à programação por conta dos incrementos tecnológicos fosse sinônimo de democratização do seu conteúdo. O que, de fato, não ocorre. A televisão está nas mãos e é conduzida por um grupo pequeno de empresários que adquirem a concessão dos direitos, junto ao governo federal, para operá-la¹⁶. A pergunta que se impõe refere-se à possibilidade do discernimento do telespectador na direção de selecionar conteúdos, mas também no sentido de compreender o que acontece com ele quando está diante do importante mecanismo da televisão.

Tiburi usou o conceito de “olho de vidro” justamente para delimitar esta espécie de campo de concentração diante do qual o telespectador é estigmatizado como tal. O problema da imagem televisiva enquanto determina um “estado de sítio da imagem” (TIBURI, 2011, p.66) ou o “estado de exceção televisual” (TIBURI, 2011, p. 97), tem relação direta com o que chamamos aqui de Ditadura Estética. A televisão é parte dessa ditadura, talvez a mais essencial, e contra a qual não se propõe nenhum tipo de resistência, até porque ela captura o indivíduo oferecendo-se a ele como uma prótese cognitiva e ao mesmo tempo existencial. Nas palavras de Tiburi:

O que ela oferece é a promessa do real como abertura ao real na forma de uma tela. A falha da televisão é, no entanto, o descumprimento de uma promessa que a lança dentro da angústia do real que ela prometera mostrar. A televisão corre atrás do real e, por não poder alcançá-lo, o falsifica. Assim é que a televisão não faz ficção como o cinema – e neste sentido é mais abertura do que prótese, ou mostra-nos que a própria insinuação do aberto é a prótese de validade existencial e estética quando o cognitivo já não importa –, mas simula o real como se ele estivesse diante de nossos olhos. *Reality shows* são os exemplos crus do grau zero do que devemos chamar por forma televisiva (TIBURI, 2011, p. 103).

A forma televisiva é o eixo em torno do qual a sociedade determinada pela Indústria Cultural se organiza. O telespectador pode muito pouco diante da televisão que determina sua vida.

¹⁶ Conforme Simões e Mattos (2005, p.35-55), no Brasil, segue-se o modelo americano de concessão e regulamentação de rádios e canais de televisão. Inspirado no funcionamento da *Federal Communications Commission* (FCC) americana, de caráter liberal, o Estado brasileiro é o responsável pela regulação de radiodifusão, concedendo ao setor privado o que seria uma prestação de serviço público. Em 1962 foi criada a Lei nº 4.117, de 27 de agosto de 1962, introduzindo o Código Brasileiro de telecomunicações (CTB). Este foi revogado pela Lei nº 9.472, de 16 de julho de 1997, para então instituir a Lei Geral das Telecomunicações, separando o caráter regulamentar nas noções de telecomunicações e radiodifusão.

Poderíamos dizer, a partir dessa ideia de “forma televisiva”, que a televisão é total. “O sujeito é a própria tela em um sentido ambíguo, tanto o que poderia ser reflexão passa à tela, prótese cognitiva, quanto a pessoa concreta faz-se cada vez mais tabula onde a mensagem televisiva será escrita. A pessoa torna-se superfície” (TIBURI, 2011, p.116).

É como se a pessoa se transformasse em um “meio”, como se ela se misturasse ao mecanismo da televisão, tornando-se igual ao meio que ela contempla. Tiburi levantará na intenção de explicar este aspecto o elemento da “tecnologia de contato” que não deixa espaço para a distância necessária entre sujeito e objeto para que o pensamento reflexivo seja possível:

É neste sentido que ela se explicita como tecnologia de contato – não somente o contato da comunidade tão fantasmática quanto ideal da audiência, mas também o contato entre um sujeito e um objeto numa relação de contato a que daríamos o nome de conhecimento caso a potência cognitiva do sujeito não tivesse sido cancelada pelo caráter protético da tela e do olho alienado – eviscerado e devolvido como prótese pela introjeção do monitor como nova retina - do próprio sujeito (TIBURI, 2011, p. 122).

Neste ponto, ainda pensando na figura do telespectador, é dever perguntar sobre a consciência do indivíduo: em que sentido a pessoa pode discernir o que assiste? Importante também é tentar entender em que sentido essa pergunta é possível. De acordo com Adorno, os mecanismos de controle, ao mesmo tempo que são incisivos, apresentam uma complexidade quanto à identificação do real e do fabricado: “São dificilmente apreensíveis como efeitos de programas individuais ou seriados, mesmo usando os métodos mais aprimorados. É difícil assegurar-se daquilo que como processo inconsciente constitui propriamente o contra-senso” (ADORNO, 1995a, p. 87), o telespectador de televisão deixa imediatamente de pensar. O esquematismo do pensamento tal como levantado no ensaio da Indústria Cultural é absolutamente eliminado pela televisão.

Adorno, assim, nos apresenta informações importantes que nos ajudam a investir na tese de que vivemos sob o controle de uma Ditadura Estética. O autor ao se referir aos resultados do estudo *Como ver tevê?*¹⁷ percebe a existência da importante questão de fundo: é possível ver

¹⁷ O texto completo do estudo-piloto realizado por Adorno, quando foi Diretor de Pesquisa da Fundação Hacker Beverly Hills, na Califórnia, foi publicado, originalmente, em 1954, em: How to look at television. *The Quarterly of Film, Radio and Television*, Spring, 3, 23-25.

televisão sem ser iludido? A Televisão forma ou informa? A televisão aparece como ideologia, no sentido da consciência falsa a qual o “telespectador” deve aderir como quem aceita um dogma religioso.

Simplemente como o que pode ser verificado, sobretudo nas representações televisivas norte-americanas, cuja influência entre nós é grande, ou seja, a tentativa de inculcar nas pessoas uma falsa consciência e um ocultamento da realidade, além de, como se costuma dizer tão bem, procurar-se impor às pessoas um conjunto de valores como se fossem dogmaticamente positivos, enquanto a formação a que nos referimos consistiria justamente em pensar problemáticamente conceitos como estes que são assumidos meramente em sua positividade, possibilitando adquirir um juízo independente e autônomo a respeito (ADORNO, 1995a, p. 80).

O “vício televisivo” está em jogo no sentido de tornar-se o elemento que completa um sujeito esfacelado. A televisão é uma espécie de “absoluto”.

Além disto, contudo, existe ainda um caráter ideológico-formal da televisão, ou seja, desenvolve-se uma espécie de vício televisivo em que por fim a televisão, como também outros veículos de comunicação de massa, converte-se pela sua simples existência no único conteúdo da consciência, desviando as pessoas por meio da fatura de sua oferta daquilo que deveria se constituir propriamente como seu objeto e sua prioridade (ADORNO, 1995a, p. 80).

A crítica de Adorno dirige-se ao processo de manipulação dos mecanismos televisivos que inculcam nos telespectadores uma espécie de pseudorealismo ao apresentar uma série de embustes que se utilizam de estratégias estéticas para confundir ficção com realidade. O telespectador é devorado esteticamente.

Contra a televisão Adorno propõe novamente resistência: “Não há dúvida que o importante é contrapor-se, na televisão, à ideologização da vida, e eu seria o último a amainar essa exigência [...]. Ao contrário, eu mesmo até a radicalizaria” (ADORNO, 1995a, p. 85).

A televisão produz ilusão na forma de um embuste relativo à realidade:

Mas em relação a esta questão deveríamos nos precaver do equívoco segundo o qual o que designamos como consciência da realidade precisa ser apresentado necessariamente com os meios de um realismo artístico. Justamente porque o mundo desta televisão é uma espécie de

pseudorealismo, porque até mesmo o último detalhe da televisão é perfeito, e o público reclamaria se em qualquer instrumento técnico algo não fosse exatamente perfeito, provavelmente por isso no veículo televisivo a possibilidade de despertar a consciência da realidade vincula-se em grande parte à desistência em reproduzir mais uma vez a realidade superficial cotidiana visível em que vivemos. O embuste a que há pouco nos referimos consiste precisamente em que esta harmonização da vida e esta deformação da vida são imperceptíveis para as pessoas, porque acontecem nos bastidores (ADORNO, 1995a, p. 85-86).

Os telespectadores caem na rede, porque não imaginam a produção que está por trás da televisão:

Uso o termo “bastidores” num sentido amplo. Eles são tão perfeitos, tão realistas, que o contrabando ideológico se realiza sem ser percebido, de modo que as pessoas absorvem a harmonização oferecida sem ao menos se dar conta do que lhes acontece. Talvez até mesmo acreditem estar se comportando de um modo realista. E justamente aqui é necessário resistir (ADORNO, 1995a, p. 86).

O modelo estético dado pela televisão é o da representação da ilusão. No lugar da apresentação dos problemas reais, ela reforça os embustes veiculados diariamente que dirigem o telespectador para a ideia de um mundo planejado e harmônico, onde todas as dificuldades são reduzidas a representação de uma vida positiva e feliz. Esse é o engodo.

Trata-se dessas situações incredivelmente falsas, em que aparentemente certos problemas são tratados discutidos e apresentados, para que a situação pareça ser atual e as pessoas sejam confrontadas com questões substantivas. Tais problemas são ocultos sobretudo na medida em que parece haver soluções para todos esses problemas, como a amável vovó ou o bondoso tio apenas precisassem irromper pela porta mais próxima para novamente consertar um casamento esfacelado. Eis aqui o terrível mundo dos modelos ideais de uma vida saudável, dando aos homens uma imagem falsa do que seja a vida de verdade, e além disto dando a impressão de que as contradições presentes desde os primórdios de nossa sociedade poderiam ser superadas e solucionadas no plano das relações inter-humanas, na medida em que tudo dependeria das pessoas. Penso que mesmo onde há apenas vestígios de um tal tendência de harmonização do mundo é preciso se contrapor com muito vigor à mesma [...] (ADORNO, 1995a, p. 84).

As histórias apresentadas no telejornal ou na telenovela apresentam uma narrativa similar onde todos são aparentemente personagens. O drama da família que teve o filho sequestrado é mostrado capítulo a capítulo no telejornal. História similar é apropriada pela telenovela que reproduz dramaticamente, com requintes de detalhes narrativos e técnicos, caso parecido.

“Em sua configuração usual, essas novelas são politicamente muito mais prejudiciais do que jamais foi qualquer problema político” (ADORNO, 1995a, p. 81).

Esse mundo plastificado mostrado pela televisão, aparentemente inofensivo, é teleguiado por interesses mercantilistas dos donos da coisa. “Tudo é percebido do ponto de vista da possibilidade de servir para outra coisa, por mais vaga que seja a percepção dessa coisa” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 131).

Assim como o rádio que transforma autoritariamente todos em iguais, a televisão segue o mesmo propósito. Como é que se pode desconfiar de um aparelho que mostra gratuitamente a “vida” sonhada por tantos e conseguida concretamente por bem poucos? Ninguém paga taxa alguma para assistir a todos os programas. Deste modo, a televisão passou a exercer certa autoridade de comando em relação à vida das pessoas, tanto pelo seu encantamento tecnológico como também pela força das imagens.

E essa “vida” apresentada pela televisão é entrecortada por intervalos comerciais, cujo objetivo é a venda de produtos. Esse modelo de comércio eletrônico explora não apenas os recursos técnicos como também uma narrativa constituída para dar ao indivíduo uma sensação de prazer ou *status* que o produto anunciado pode fornecer ao telespectador. É como se a compra do carro anunciado trouxesse junto o prestígio do galã da novela das oito. “A Ilusão realiza-se indiretamente através do lucro de todos os fabricantes de automóveis e sabão reunidos, que financiam as estações, e naturalmente através do aumento de vendas da indústria elétrica que produz os aparelhos de recepção” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 131). Os consumidores correm compulsivamente para adquirir cada um dos novos lançamentos para não se sentirem excluídos do sistema. A questão é a de uma “clientela compulsiva” e da fusão com a publicidade:

Na medida em que a cultura se apresenta como um brinde, cujas vantagens privadas e sociais no entanto estão fora de questão, sua recepção converte-se no aproveitamento de chances. Os consumidores se esforçam por medo de perder alguma coisa. O quê – não está claro, de qualquer modo só tem chance quem não se exclui. O fascismo, porém, espera reorganizar os recebedores de dádivas, treinados pela Indústria Cultural, nos batalhões regulares de sua clientela compulsiva. 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 (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 134).

A publicidade torna-se a verdade da cultura enquanto é o sangue da indústria:

Quanto mais destituída de sentido esta parece ser no regime do monopólio, mais todo-poderosa ela se torna. Quanto maior é a certeza de que se poderia viver sem toda essa Indústria Cultural, maior a saturação e a apatia que ela não pode deixar de produzir entre os consumidores. Por si só ela não consegue fazer muito contra essa tendência. A publicidade é seu elixir da vida. Mas como seus produtos reduz incessantemente o prazer que promete como mercadoria a uma simples promessa, ele acaba por coincidir com a publicidade de que precisa (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 134).

Todos os mecanismos – tecnológicos e qualitativos – apresentados até aqui tem o aval explícito dos empresários da Indústria Cultural. E eles não demonstram qualquer drama de consciência por oferecer produtos de tão baixa qualidade. Segundo a própria justificativa dos empresários relatada pelos autores, eles representam interesses privados e sua ideologia é o negócio e o objetivo é o lucro. Assim, como também dizem que oferecem para as massas, nem mais menos, o que ela mesma deseja.

Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, na qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. Cale-se, aqui, sobre o fato de que o solo, sobre o qual a técnica adquire poder sobre a sociedade, é o poder daqueles economicamente mais fortes sobre os mais fracos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100).

Nesse sentido, o mecanismo de manipulação retroativa é o de atender à demanda das massas, impondo determinados padrões. Tanto no que se refere ao consumo como nos aspectos relacionados ao comportamento moral e político. Esse mecanismo, também, imprime uma falsa aparência de que o consumidor ocupa posição de sujeito, quando, na verdade, é resignado a posição de objeto nesse processo de manipulação. A farsa divulgada de que a sociedade quer o que é padronizado é a justificativa rasa da televisão para o seu caráter manipulador e de difusão de mercadorias culturais de baixa qualidade. A intimidade entre Indústria Cultural e televisão é mais do que evidente.

Somando-se a isso, temos a televisão como grande difusora da Sociedade do Espetáculo, como temos tratado até aqui. Tendo em vista esta percepção, meu interesse é o de também

poder levantar, mais uma vez, a questão da Ditadura Estética, que venho tentando construir. O que me parece surgir é um processo completo de “formação” do indivíduo pela cultura, em que a educação como formação para a emancipação, tornou-se impotente. O Espetáculo tomou o seu lugar.

Na intenção de afirmar a existência desta “ditadura”, de desenhar o modo de ser do autoritarismo estético em que ninguém está autorizado a pensar e agir diferentemente, percebemos aqui, a existência de uma “Educação Espetacular”, por oposição a uma educação emancipatória. A forma da ditadura na educação é sutil, como a da sociedade do Espetáculo, com a qual a educação tradicional se confunde. O espetáculo é o cenário geral da semiformação. Mas a educação mesma acontece apenas de forma aparente. Também ela, enquanto relação social, é mediada pelo Espetáculo que ela “protege”, enquanto ao mesmo tempo, com ele se confunde. A educação, neste sentido, alimenta o círculo vicioso do Espetáculo, sem poder produzir sua interrupção, pois ela mesma se tornou um fim do Espetáculo.

3.6 O MAL-ESTAR NA EDUCAÇÃO

Na obra de Adorno, a problemática da educação deriva do problema da cultura. Educação é eminentemente um problema de cultura, como temos defendido até aqui. Para compreendermos o caminho a ser seguido para uma educação como emancipação, precisamos sempre por em questão o sentido da educação no contexto totalitário. Contexto que se opõe à emancipação. No entanto, parece impossível pensar educação fora da prática emancipatória. Neste sentido, o texto “Educação após Auschwitz”, de Adorno, pode ser considerado uma espécie de resumo, ou de programa, sobre a questão da educação na tensão entre totalitarismo/autoritarismo e emancipação.

Quando pensamos que Adorno o escreveu ainda no espírito do horror ao nazismo, logo depois da Segunda Guerra Mundial, fica claro que o problema não era pensar a educação diante do impossível, mas levando em conta que o texto poderia interessar aos que, de um modo ou de outro, sobreviveram ao horror. O texto se refere a uma educação “após” a catástrofe, não de dentro dela. Isso faz todo o sentido, porque a catástrofe é a barbárie e a educação não seria

algo possível dentro dela. Trata-se sempre de pensar em uma luta de vida e morte entre educação e barbárie.

Adorno inicia o ensaio “Educação após Auschwitz” chamando a responsabilidade da educação como central na questão da barbárie: “a exigência de que Auschwitz não se repita é primordial em educação. Ela precede tanto a qualquer outra, que acredito não deva nem precise justificá-la [...] aquilo foi a barbárie, à qual toda educação se opõe” (ADORNO, 1995b, p. 104).

Barbárie é o termo usado por Adorno para designar o outro lado, a contraparte dialética da própria civilização. Nas palavras de Adorno:

Entre as intuições de Freud que realmente também alcançam o domínio da cultura e da sociologia, uma das mais profundas, a meu ver, é a de que a civilização engendra por si mesma o anticivilizatório e o reforça progressivamente. [...] se a barbárie está no próprio princípio da civilização, então a luta contra esta tem algo de desesperador. A reflexão sobre a maneira de impedir a repetição de Auschwitz é turvada pelo fato de que é preciso tomar consciência desse caráter desesperado, se não se quiser incorrer na fraseologia idealista. Apesar disso, é preciso tenta-lo, mesmo tendo em vista que a estrutura básica da sociedade, assim como seus membros, os protagonistas, são hoje os mesmos que há vinte e cinco anos (ADORNO, 1995b, p. 105).

Auschwitz é praticamente uma metáfora social. Impedir sua repetição parece ser um imperativo na ordem do impossível. O próprio sentido de “possibilidade” e “impossibilidade” se torna aqui problemático. Para poder pensar nos caminhos desse impedimento necessário é antes, contudo, necessário que se possa “tomar consciência desse caráter desesperado” (ADORNO, 1995b, p. 105). O desespero aqui não se refere ao inevitável, mas ao fato de que a esperança de que não se repita seria uma saída ingênua diante do que foi a “expressão de uma tendência social extraordinariamente poderosa” (ADORNO, 1995b, p. 105).

A questão central do texto diz respeito à compreensão de quem está envolvido com educação. Ou seja, os indivíduos “nazistas” que vivem na época em que Adorno publica esse texto, nos anos 1960, são os mesmos da época áurea do nazismo. O fascismo como caráter social interrompe a educação, enquanto deveria ser impedido por ela. Que força é essa? Como compreender a maldade humana que ali se exerceu com tanta força, uma violência até hoje

incompreensível e que nos faz pensar que tudo o que foi vivido naquela época é novamente revivido em muitos lugares?

As raízes devem ser buscadas nos perseguidores, não nas vítimas, exterminadas sob os pretextos mais mesquinhos. Neste sentido, é necessário o que, em outra ocasião, chamei de giro para o sujeito. Devemos identificar os mecanismos que tornam as pessoas capazes de tais crimes, mostrá-lo a elas mesmas e tratar de impedir que voltem a ser assim, ao mesmo tempo em que se desperta uma consciência geral a respeito de tais mecanismos (ADORNO, 1995b, p. 106).

É como se cada povo tivesse sua “Auschwitz”. Combater o espírito fascista de uma cultura seria a questão. A compreensão dos mecanismos do ódio só seria possível se uma pessoa fosse confrontada com sua própria consciência. O valor da consciência teria que entrar em cena. O sujeito massacrado pela Indústria Cultural teria que acordar. O papel da educação ficaria muito claro: “A educação só teria algum sentido como educação para uma autorreflexão crítica” (ADORNO, 1995b, p. 106).

Neste contexto é que, se desejamos pensar na emancipação por meio da educação, podemos falar em “mal-estar na educação”. Aquilo que Adorno diz falando de Freud poderia ser adaptado à educação:

Mas o mal-estar na civilização tem um aspecto social – que Freud não ignorou, embora não tenha investigado concretamente. Pode-se falar de uma claustrofobia da humanidade dentro do mundo administrado, de uma sensação de fechamento dentro de uma rede de malha espessa, tramada de ponta a ponta pela socialização. Quanto mais espessa é a rede, tanto mais se anseia sair dela, porquanto é precisamente a sua espessura que impede qualquer evasão. Isto reforça a fúria contra a civilização. Violenta e irracionalmente, protesta-se contra ela (ADORNO, 1995b, p. 107).

O que Adorno chama de fúria contra a civilização poderia ser adaptada ao que chamaremos aqui de fúria contra a educação. Talvez a transformação da educação em uma mercadoria seja um jeito de destruir seu potencial emancipatório, aquele mesmo que seria uma elevação ao estado atual da cultura. A cultura, neste ponto, em sua forma fascista, não pode desejar a educação. Não poderíamos interpretar aquilo que Adorno (1995b, p. 105) chamou de “ira contra os fracos” como o ódio que as instituições autoritárias têm pela formação do indivíduo

humano livre, ódio que recai sobre projetos abortados, estudantes maltratados, professores mal remunerados, sem condições de melhorar sua formação. A “tendência à dissociação” é a forma de uma sociedade antipolítica:

Um esquema confirmado pela história de todas as perseguições é que a ira se dirige contra os fracos, sobretudo contra aqueles que são julgados socialmente débeis e, ao mesmo tempo – com ou sem razão – felizes. Eu ousaria acrescentar, desde uma perspectiva sociológica, que nossa sociedade, ao mesmo tempo em que se integra cada vez mais, incuba tendências à dissociação. Essas tendências à dissociação, próximas à superfície da vida ordenada e civilizada, têm progredido até limites extremos. A pressão do geral dominante sobre todo o particular, sobre os indivíduos e as instituições individuais, tende a desintegrar o particular e o individual, assim como sua capacidade de resistência. Junto com sua identidade e sua capacidade de resistência, as pessoas também perdem as qualidades graças à quais poderiam opor-se ao que eventualmente as tentasse de novo ao crime. Talvez mal seriam capazes de ainda resistir se os poderes constituídos lhes ordenassem reincidir, enquanto estes o fizessem em nome de um ideal qualquer, no qual elas cressem medianamente ou, inclusive, não cressem em absoluto (ADORNO, 1995b, p. 107-108).

É “o particular e o individual, assim como sua capacidade de resistência” o que deve desaparecer. Educar ou educar-se nestes contextos parece ser um crime. Aquele que luta é um estranho. É isso o que nos permite pensar que o clima geral da educação é de “humilhação” (TIBURI, 2012a, texto integral). No entanto, Adorno falará de um outro clima, um clima a ser criado:

Quando falo da educação após Auschwitz, refiro-me a duas esferas: em primeiro lugar, educação na infância, sobretudo na primeira; logo, o Esclarecimento geral que estabeleça um clima espiritual, cultural e social que não admita a repetição daquilo; um clima, portanto, em que os motivos que conduziram ao horror tenham chegado, na medida do possível, a tornar-se conscientes (ADORNO, 1995b, p. 108).

Apelando para a consciência, como uma saída para a qual ainda devemos nos orientar, Adorno adverte que “o retorno ou não do fascismo, em definitivo, é uma questão social, não uma questão psicológica” (ADORNO, 1995b, p. 108-109), portanto, não se trataria de simplesmente sustentar a ideia de uma psicanálise para todos. O que vemos na educação atual,

muitas vezes, é a saída pelo psicologismo, como se o problema da educação estivesse simplesmente na falta de vontade ou na incompetência para aprender. A educação que acoberta o vínculo social entre indivíduo e o meio em que vive, que não o encara de frente, é uma educação que combate a emancipação associando-se ao fascismo.

A questão seria entender como alguém seria capaz de libertar-se justamente do jugo social. A educação para a emancipação seria o encontro com a autonomia: “A única força verdadeira contra o princípio de Auschwitz seria a autonomia, se me for permitido empregar a expressão kantiana; a força para a reflexão, para a autodeterminação, para o não deixar-se levar.” (ADORNO, 1995b, p.110). Seria, portanto, resistência contra as próprias potências regressivas da sociedade, aquelas que se demonstram no ódio ao outro. Impedir Auschwitz seria possível apenas enquanto fossemos capazes de mudar nossa relação com o que somos, aprendendo a perguntar sobre o que somos. Nosso corpo, o mais concreto de nossa experiência, entra em cena neste ponto. A educação – o que seria educação física enquanto mera educação para o esporte enquanto técnica e competição? – precisaria pensar também neste domínio abandonado e recalçado:

A tendência global da sociedade engendra hoje, por todas as partes, tendências regressivas, quero dizer, pessoas com traços sádicos reprimidos. A esse respeito, queria recordar a relação torcida e patógena com o corpo, que Horkheimer e eu descrevemos em *Dialética do Esclarecimento*. Sempre que a consciência estiver mutilada, isto se reverte para o corpo e para a esfera somática através de uma estrutura compulsiva, propensa à violência. Basta reparar como em determinado tipo de pessoas incultas, já sua própria linguagem – sobretudo quando reclamam ou protestam contra alguma coisa – torna-se ameaçador, como se os gestos da fala viessem de uma violência corporal mal controlada (ADORNO, 1995b, p. 112).

Adorno põe a educação, inclusive, como um “combate à violência” que vemos em momentos como o de “trotos”¹⁸, “seria preciso combater, antes de mais nada, aqueles ‘folk-ways’,

¹⁸ A questão do trote universitário foi objeto de análise pelo professor Antônio Álvaro Soares Zuin no artigo “O trote no curso de pedagogia e a prazerosa integração sadomasoquista”. Zuin investigou a existência de um processo psicossocial de integração sadomasoquista, nos chamados trotos, entre os calouros e veteranos do curso de Pedagogia da Universidade Federal de São Paulo, do qual é professor do Departamento de Educação daquela Universidade. O autor faz a seguinte observação: “através da análise dos dados coletados, pode-se concluir que o trote universitário é um rito de passagem, cuja violência física e, principalmente, psíquica, é justificada, pelos alunos, como uma tradição que deve ser mantida na vida universitária. [...] Procura-se argumentar que há uma certa aceitação por parte dos agentes educacionais, e da própria universidade, quanto à manutenção de um trote que, se por um lado,

costumes populares e ritos de iniciação que causam dor física a um indivíduo – às vezes, até o limite do insuportável – como preço para sentir-se integrante, membro do grupo” (ADORNO, 1995b, p.113). Contra a educação que de algum modo se associa à violência, a “educação pela dureza” (ADORNO, 1995b, p. 114), também faz parte do ódio que o “educador” muitas vezes dirige contra os outros e contra ele mesmo.

A única saída para quem não quer sucumbir ao ressentimento, o mal-estar na educação, dependeria da capacidade de compreender seu funcionamento escapando assim ao seu círculo vicioso. Neste sentido, o trabalho com os afetos seria promissor. Em vez de reprimir os afetos, a educação deveria favorecer a autocompreensão do indivíduo diante da coletividade e mesmo contra ela: “Pessoas que se enquadram cegamente em coletividades transformam-se em algo quase material, desaparecendo como seres autodeterminados. Isso condiz com a disposição de tratar os demais como massas amorfas” (ADORNO, 1995b, p. 115).

Quando Adorno fala dessa conscientização, não devemos perder de vista que o que está em jogo são as individualidades massacradas da educação. Podemos pensar que educadores pouco reflexivos tornam-se sujeitos autoritários, do mesmo modo que os estudantes. Nesse caso, um manipula o outro. O caráter manipulador, podemos dizer, é o responsável pelo mal-estar na educação:

Se tivesse que reduzir a uma fórmula este tipo de caráter manipulador – talvez não devesse, mas ajuda na compreensão – denominá-lo-ia de tipo da consciência coisificada. Em primeiro lugar, pessoas deste tipo se identificaram a si mesmas, em certa medida, com as coisas. Logo, quando lhes é possível, identificam também os demais com as coisas (ADORNO, 1995b, p. 116).

Se a autorreflexão é o caminho, isso implica uma mudança nos processos mais íntimos do ato de educar. Não é possível querer autorreflexão em projetos de educação totalmente voltados para a técnica. A educação técnica cria “pessoas tecnológicas, afinadas com a técnica” (ADORNO, 1995b, p. 118). A técnica é a forma de ser da sociedade que tem a forma da

não resulta na morte ou mutilação física de algum calouro, por outro, não deixa de se fundamentar em práticas de subserviência e humilhação que passam a ser consideradas normais e que podem engendrar sequelas psicológicas não tão evidentes à primeira vista. Neste sentido, os próprios alunos parecem justificar a perpetuação de um trote mais 'ameno', quando este é comparado com aqueles nos quais os calouros são agredidos explicitamente” (ZUIN, 2012, p. 243-254).

dominação. Instituições em geral, também professores e alunos, estão fechados para o outro por meio do “véu tecnológico” (ADORNO, 1995b, p. 118). Nesse ensino tecnicista, na educação bancária, o outro não conta, ele inexistente ou é tratado como coisa. Romper com a consciência coisificada, com a projeção generalizada, com a cegueira acerca daquilo que se vive seria o caminho:

Já a mera formulação do problema de como alguém se tornou o que é encerra um potencial de Esclarecimento. Pois é característico dos estados perniciosos de consciência e inconsciência que se considere falsamente seu ser-assim – o ser tal índole e não de outra – como sua natureza, como um dado inalterável e não como algo que veio-a-ser. Acabo de mencionar o conceito de consciência coisificada. Mas esta é, antes de mais nada, a consciência que permanece cega frente a tudo o que veio-a-ser, frente a toda a compreensão da própria racionalidade, e absolutiza o que é-assim. Se se conseguisse romper esse mecanismo compulsivo, penso que se teria ganho algo (ADORNO, 1995b, p. 117-118).

Romper este mecanismo implica romper com o *status quo*. Resistir é preciso. Perguntar pelas formas de subjetivação em uma sociedade tecnológica é o mais sério. Quando pensamos que vivemos hoje relacionados enquanto “não-relacionados”, por meio dos aparatos tecnológicos, entendemos o que Adorno vislumbrou em sua época. Não a vulgar desumanização, mas a perda da sensibilidade em níveis diversos. Sensibilidade que seria, certamente, necessária aos processos da educação. Quando Adorno fala do “tipo propenso à fetichização da técnica” (ADORNO, 1995b, p. 118-119), como aquele que é incapaz de amar, ele se preocupa em “descrever a insuficiente relação libidinoso” que esta pessoa tem com outras. Ela prefere seu celular, seu computador, ou até mesmo a televisão ou o cinema. Hoje em dia vemos também os amantes de carros. No meio disso tudo, cabe perguntar de modo mais do que retórico sobre os participantes de nossa sociedade, e de nossa educação como prática social: será que todos se sentem pouco amados, como diz Adorno?

Cada pessoa hoje, sem exceção alguma, sente-se demasiado pouco amada, porque cada uma só é capaz de amar demasiado pouco. A incapacidade de identificação foi, sem dúvida, a condição psicológica mais importante para que pudesse ocorrer algo assim como Auschwitz entre pessoas, em certa medida, civilizadas e inofensivas (ADORNO, 1995b, p. 120).

4 CONCLUSÃO

O processo de construção desse trabalho não foi nada simples, em primeiro lugar, em função da hipótese a desenvolver na forma de uma tese. O problema da educação na era da ditadura estética parecia amplo e, ao mesmo tempo, era para mim o mais próximo, e eu não podia deixá-lo de lado, sob pena de deixar a máscara vencer: eu precisava enfrentar o fato de que a Indústria Cultural é a Ditadura Estética, no sentido da dominação mascarada.

Em segundo lugar, o processo foi de certo modo penoso, não apenas devido à natureza do objeto analisado, mas da parceria que ajudava a construí-lo. O pensador que elegi para levar adiante as minhas inquietações na busca de um diálogo mostrava-se como objeto, mas também como sujeito. Em nenhum dos casos era simples estar diante dele.

Assim, me parece, acontecer com o sujeito da educação que se coloca para nós, educadores, como objeto. Assim, para nós que somos sujeitos e que, em meio a processos tão complexos, nos vemos também como objetos. Percebi no decorrer do trabalho, que toda reflexão sobre educação é sempre a proposição de uma pergunta de alto valor pessoal, em que o sujeito que se pergunta está implicado, até a medula, naquilo que investiga, enquanto se pergunta sobre aquilo que investiga. Aquilo que podemos chamar de “autorreferencialidade” surge, assim, como o caráter inevitável da reflexão consciente.

É nesse quadro geral, em que estamos envolvidos em tantas relações que somos obrigados a questionar, que fui descobrindo certas questões que eu gostaria de pontuar agora, a guisa de conclusão.

Em primeiro lugar, está o fato de uma confirmação, talvez tardia, mas nunca impossível, da atualidade do pensamento sobre educação do filósofo Theodor Adorno. O senso comum, mesmo aquele que persiste na academia, é capaz de discursar sobre Adorno e a Indústria Cultural como se tratasse de um pensamento ultrapassado. Sempre desconfiei de que houvesse alguma outra motivação por trás de tais pronunciamentos. Talvez o medo das questões que por meio dele se enunciam.

A crítica põe medo mesmo naqueles que gostam de estudar. No entanto, me parece que sem um enfrentamento consciente do estado da questão em educação, não poderemos traçar rumos

éticos e políticos para o que fazemos todos os dias nos lugares que ocupamos como “educadores”. Neste sentido, daqui para frente, é que me proponho à pergunta: o que significa educar hoje? É a questão que se acrescenta à vida no mesmo caminho que construiu este trabalho.

A atualidade do pensamento de Adorno não é apenas a metodologia da crítica e da autocrítica tão necessárias em nossos dias, mas também, e infelizmente, a pertinência contemporânea do seu conteúdo: Auschwitz é o conceito, a metáfora, enfim, é o nome de uma verdade ainda não ultrapassada. Se é verdade que Adorno fala de uma Educação “após” Auschwitz, não é porque Auschwitz tenha sido superada, mas porque ela foi a prova no tempo de um fato que não deixa de nos ameaçar: que a barbárie especializada e mascarada de racionalidade ainda esteja entre nós rendendo seus frutos.

O que no Brasil foi a ditadura militar, cuja longa duração se deu entre 1964 e 1985, foi uma dessas formas de barbárie mascaradas de racionalidade. No Brasil, o mascaramento foi tão bem feito que, no senso comum, ela foi chamada de “revolução”. O próprio termo ditadura parecia um palavrão impronunciável, como se a palavra guardasse uma impropriedade, como se a palavra ferisse. Eu não pretendia, nesta tese, falar da escola ou da educação no Brasil do ponto de vista dos acontecimentos do período, mas muito mais guardar a ditadura enquanto “conceito” útil para pensarmos a nossa experiência posterior à legalidade do regime. Penso que seria possível perguntar hoje, finda a tese, sobre uma “Educação após a ditadura”, assim como Adorno se perguntou sobre Educação após Auschwitz, no entanto, a ditadura permanece. Eu queria usar a expressão pontiaguda, que aprendi de Adorno: “*Stichworte*” (no Brasil, transformado em “Palavras e Sinais”, 1995). A palavra pontiaguda era o que me interessava. Quando me referi à ditadura eu pensava muito mais no uso da palavra para designar justamente um elemento como que “impronunciável” no todo da cultura e da educação. Eu me interessava, como ainda me interessa, pela verdade do que incomoda. A ditadura deixou de ser “legal”, mas se elabora sob novas formas, tão contundentes quanto sutis. Algo ainda nos incomoda na educação e o mal-estar em que vivemos deve-se ao seu não enfrentamento.

A sutileza máxima de nossa vivência acostuada à ditadura está na estética. Tentei designar a estética como o campo da experiência sensível, do que vivemos em termos de música, de cinema, enfim, nossa vida sob a propaganda e a televisão. O exemplo que mais me interessava era justamente este último, porque a televisão tornou-se, em nossa cultura, um eixo de

formação cultural que, a meu ver, sustenta em larga medida a barbárie. A Indústria Cultural era a barbárie estilizada, como disse Adorno, e poderíamos dizer que a televisão seria sua forma mais especial capaz de vigorar numa sociedade sem uma educação comprometida com a emancipação.

A aliança entre a Indústria Cultural e a Educação, na contramão de uma educação como emancipação, fazia da educação uma traição. Perceber que a educação, na qual depositamos toda a confiança na mudança social, contribui para o quadro de pseudodemocracia em que vivemos, impõe uma reflexão sobre a função da educação em tempos de desilusão e desespero mascarados de alegrias fáceis, do ensino para o vestibular e para o trabalho. Adorno nos ensina que o enfrentamento da crise, do caráter desesperado da cultura, é a nossa única saída. Libertar a educação do jugo de uma cultura totalitária e autoritária, recuperar, deste modo, o potencial emancipatório de uma educação que se preocupa com os indivíduos, com a liberdade concreta e responsável de cada ser humano, me parece ser o que resta a partir dessa reflexão cujos limites evidentes – cujo inacabamento – apontam ao desejo de uma educação verdadeiramente consciente na era das consciências coisificadas.

Coloca-se, neste final, uma espécie de dúvida com a qual poderíamos recomeçar. Além de estar na academia, o questionamento na forma de uma tese, está na vida. E, na vida, em que a Indústria Cultural da Educação também se coloca diante de nós no caráter apavorante da educação-mercadoria, promover a emancipação é uma obrigação moral, mais do que uma mera questão de conhecimento. Mas quem poderia sentir-se engajado moralmente numa época em que somos todos vítimas da formação para o trabalho, da formação ditatorial, da formação na era do desrespeito por nossas individualidades, quando nos percebemos menos políticos e cidadãos, transformamos mais do que nunca em objetos da racionalidade da dominação, em “pessoas tecnológicas”?

Só a autorreflexão crítica seria capaz de mudar este cenário. Mas como ela seria possível em larga escala? Gostaria, portanto, de concluir de um modo inconclusivo, como quem pede para recomeçar, apesar de todo o esforço nada simples que esteve em cena até aqui. Escolho assim, uma citação de Adorno que resume bem o problema a ser pensado, não na forma de uma proposição lógica, mas na forma de um enfrentamento da realidade. O texto abaixo citado que quero deixar em aberto, daqui para frente, serve não como um alento e sim como uma fala marcada por uma provocação ao recomeço:

[...] a única concretização efetiva da emancipação consiste em que aquelas poucas pessoas interessadas nesta direção orientem toda a sua energia para que a educação seja uma educação para a contradição e para a resistência (ADORNO, 1995a, p. 183).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004 (Estado de sítio).

A SOCIEDADE do espetáculo. Direção, roteiro e narração: Guy Debord. 1973 [2005]. 1 DVD (88 min), son., p&b.

A TARDE é sua. *Entrevista de Luiz Guerra com Lindemberg Alves. Entrevista de Sônia Abrão com Ademar Gomes*. Rede TV! out. 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=NZp3VU1rPWg>>. Acesso em: 8 mar. 2013.

ADORNO, Theodor W. *As estrelas descem a Terra*: a coluna de astrologia do Los Angeles Times - um estudo sobre a superstição secundária. Tradução Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: Unesp, 2008a.

_____. *Educação e emancipação*. Tradução Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995a.

_____. Teoria da semicultura. Tradução de Newton Ramos-de-Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia de Moura Abreu. *Educação e Sociedade*, v. 17, n. 56, dez. 1996, pág. 388-411. Disponível em: <<http://adorno.planetaclix.pt/tadorno.htm>>. Acesso em: 8 mar. 2013.

_____. *Introdução à sociologia da música*: doze preleções teóricas. Tradução Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. *Minima Moralia*: reflexões a partir da vida lesada. Tradução Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: 2008.

_____. Carta de Adorno a Benjamin, de 10 de novembro de 1938. In: BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa*: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México: Siglo vientiuno, 1981, pág. 65.

_____. *Palavras e sinais*: modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995b.

_____. *Sociologia*. 2. ed. Organização Gabriel Cohn. Tradução Flávio R. Kothe et al. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Teoria estética*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008b.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição (1936). In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Tradução Luiz João Baraúna. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores). p. 165-191.

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

ADORNO, Theodor W. et al. *The Authoritarian Personality*, Studies in Prejudice Series. New York: Harper&Brothers, 1950. v. 1. Versão digital disponível em: <http://www.ajcarchives.org/main.php?GroupingId=6490>. Acesso em: 10 mar. 2013.

AJZENBERG, Bernardo. O clamor da justiça. *Observatório da Imprensa*. São Paulo, 18 nov. 2001. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/voz211120011.htm>. Acesso em: 10 mar. 2013.

APEOESP. Violência, uma realidade da escola que precisamos mudar. *Observatório da violência*, São Paulo, 9 nov. 2012. Disponível em: <http://www.apeoesp.org.br/publicacoes/observatorio-da-violencia/violencia-uma-realidade-da-escola-que-precisamos-mudar/>. Acesso em: 8 mar. 2013.

ARANTES, Paulo. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007 (Estado de sítio).

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARQUITETURA da destruição. Direção: Peter Cohen. São Paulo: Versatil, 1992 [2006]. 1 DVD (121 min.), son., p&b.

BARBOSA, Maria Cristina Brito. *Indústria cultural da violência*: uma análise da cobertura telejornalística do assassinato de 12 estudantes no bairro de Realengo, Rio de Janeiro, abril 2011. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura)-Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

BARROCAL, André. Política sociais: um plano para acabar com a miséria. Brasília: Ipea, 2011. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2579:catid=28&Itemid=23. Acesso em: 8 mar. 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BOBBIO, Norberto et al. *Dicionário de política*. Tradução Carmen Varriale et al. 13. ed.. Brasília: UnB, 2007. v. 1.

BOURDIEU, Pierre. *Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal*. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

CAMBI, Franco. *História da Pedagogia*. Tradução Álvaro Lorencini, São Paulo: Unesp, 1999.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COMENIO, João A. *Didáctica Magna*. Tradução Joaquim Ferreira Gomes, Lisboa: 1985.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUARTE, Rodrigo. Esquematismo e semiformação. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 24, n. 83, p. 441-457, ago. 2003. Disponível em: <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: 8 mar. 2013.

_____. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: FGV, 2010 (FGV de bolso).

_____. O sublime estético e a tragédia do mundo administrado. In: KANGUSSU, Imaculada et al. *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 21-40.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1993.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Tradução Eliane Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009. p. 19-28.

_____. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 127-137.

FREIRE, Paulo. *A educação na cidade*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. *À sombra desta mangueira*. 6. ed. São Paulo: Olho d'água, 2001a.

_____. *Educação como prática da liberdade*. 25. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001b.

_____. *Educação e mudança*. 25. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001c.

_____. *Extensão ou comunicação?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do oprimido*. 13. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

_____. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FREIRE, Paulo; HORTON, Myles. *O caminho se faz caminhando: conversas sobre educação e mudança social*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

FREITAG, Barbara. *Itinerários de Antígona: a questão da moralidade*. Campinas, São Paulo: Papiros, 1992.

_____. *O indivíduo em formação: diálogos interdisciplinares sobre educação*. São Paulo: Cortez, 1994 (Coleção questões da nossa época; v. 30).

_____. A questão da moralidade: da razão prática de Kant à ética discursiva de Habermas. *Tempo Social* (Revista de Sociologia da USP), v. 1(2), p. 7-44, 1989.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1974 (Obras completas, v. XXI).

GOETHE, W.; SCHILLER, F. *Companheiros de viagem*. Tradução Claudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HABERMAS, Jürgen. *Conhecimento e interesse*. Tradução José N. Heek. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

_____. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução A. Marques et al. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

HERMANN, Nadja. A indústria cultural. In: TIBURI, Marcia; DUARTE, Rodrigo (Orgs.). *Seis leituras sobre a dialética do esclarecimento*. Ijuí: Unijuí, 2009 (Filosofia, v. 27).

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.

_____. *Teoria tradicional e teoria crítica*. Tradução Edgar Afonso Malagodi e Ronaldo Pereira Cunha. São Paulo: Abril, 1991 (Os Pensadores).

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Diretoria de Pesquisas; Coordenação de Populações e indicadores Sociais. *Indicadores sociais municipais do Censo 2010*. Rio de Janeiro, 2010. p. 70-74. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/indicadores_sociais_municipais/indicadores_sociais_municipais.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2013.

JAEGER, Werner. *Paidéia*. Tradução Artur Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Tradução Fulvio Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

JULGAMENTO da morte do índio Galdino vira show para alunos de direito. *Folha de S. Paulo*, Brasília, 10 nov. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u40303.shtml>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moonsburger. São Paulo: Nova Cultural, 1991 (Os pensadores, v. 1).

_____. *Sobre a Pedagogia*. Tradução Francisco Cook Fontanela. Piracicaba: UNIMEP, 1996.

_____. Resposta à pergunta: que é esclarecimento. In: *Textos seletos*. Edição bilíngue. Tradução Raimundo Vier e Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2005.

KLEIN, N. *Sem logo: a tirania da marcas em um planeta vendido*. Tradução Ryta Vinagre. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2003.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LACROIX, Michel. *O culto das emoções*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LARROSA, Jorge. *Nietzsche & a Educação*. Tradução Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. 3. ed. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2008.

MAAR, Wolfgang Leo. Da subjetividade deformada à semiformação como sujeito. *Psicologia e Sociedade*, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 92-141, 2001.

_____. A produção da “sociedade” pela indústria cultural. *Revista Olhar*, São Carlos, v. 3, p. 84-107, 2000.

_____. A perspectiva dialética em Adorno e a controvérsia com Habermas. *Transformação*, Assis, v. 25, p. 87-105, 2002.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico de Schiller á Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MANACORDA, Mario A. *História da educação*. Tradução Gaetano Lo Mônaco. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1989.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. v. 1.

_____. *Tecnologia, guerra e fascismo*. Tradução Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Unesp, 1999.

MARX, Karl. Fetichismo e reificação. In: IANNI, Octavio (Org.). *Karl Marx*. Tradução Reinaldo Sant’Anna. São Paulo: Ática, 1984.

_____; ENGELS, F. *O manifesto comunista*. Tradução Maria Lucia Como. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

MÉSZÁROS, István. *A educação para além do capital*. Tradução Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2008.

MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. In: ROSENFELD, Kathrin A. (Org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Tradução Constança Ritter. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p.105.

_____. *Genealogia da moral*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Tradução Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução J. Guinzburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. _____. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NUNES, Leticia. Critérios de cobertura: suítes no caso do índio Galdino. *Observatório da Imprensa*. São Paulo, 28 out. 2003. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/iq281020036p.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

ÔNIBUS 174. Direção José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2002, 1 DVD (118 min.), color., son.

PASCHOALINO, Jussara Bueno de Queirós et al. *Trabalho docente numa perspectiva de mal-estar*, Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Disponível em: <http://www.fae.ufmg.br/estrado/cd_viseminario/trabalhos/eixo_tematico_2/trabalho_docente_uma.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2013.

PLATÃO. *A República*. Sintra: Europa-América, 1975.

PUCCI, Bruno. A teoria da semicultura e suas contribuições para a teoria crítica da educação. In: ZUIN, Antônio Álvaro Soares (Org.). *A educação danificada: contribuições à teoria crítica da educação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes; São Carlos: UFSCar, 1997. p. 89-115.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou Da Educação*. Tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SCHILLER, Friedrich von. *A educação estética do homem*. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2010.

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

SIMÕES, Cassiano Ferreira; MATTOS, Fernando. Elementos histórico-regulatórios da televisão brasileira. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (Orgs.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005. p. 35-55.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TIBURI, Marcia. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

_____. Humilhação. *Cult*, São Paulo, n. 166, mar. 2012a. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/03/humilhacao/>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

_____. Imagem como capital. *Cult*, São Paulo, n. 172, p. 45, set. 2012b. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/09/imagem-como-capital/>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

_____. *Metamorfoses do conceito: Ética e Dialética Negativa em Theodor Adorno*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

_____. *Olho de vidro: a televisão e o estado de exceção da imagem*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____; DUARTE, Rodrigo (Orgs.). *Seis leituras sobre a dialética do esclarecimento*. Ijuí: Unijuí, 2009 (Filosofia, v. 27).

ÚLTIMA parada 174. Direção Bruno Barreto. São Paulo: Moonshot Pictures, 2008. 1 DVD (100 min.), color., son.

VIANNA, Cynthia Semíramis Machado. O caso Eloá: análise da abordagem de feminicídio na mídia. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 9., 2010, Florianópolis. *Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*. Florianópolis: UFSC, 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278299010_ARQUIVO_semiramis-eloafeminicidio.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2013.

VIANNA, Cynthia Semíramis Machado. O tratamento jornalístico da violência. *Observatório da Imprensa*. São Paulo. 9 fev. 2010. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/o_tratamento_jornalístico_da_violência>. Acesso: 8 mar. 2013.

ZUIN, Antônio Álvaro Soares. A indústria cultural e as consciências felizes: psiques reificadas em escala global. In: _____; PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton. *A educação danificada: contribuições à teoria crítica da educação*. Petrópolis: Vozes; São Carlos: UFSCar, 1997, p. 117-137.

_____. Sobre a atualidade do conceito de indústria cultural. *Cadernos Cedes*, Campinas, v. 21, n. 54, ago. 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v21n54/5265.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

_____. O trote no curso de pedagogia e a prazerosa integração sadomasoquista. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 13, n. 79, p. 243-254, ago. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v23n79/10856.pdf>>. Acesso: 9 mar. 2013.

_____; PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton. (Orgs.). *Ensaios frankfurtianos*. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. *Indústria Cultural e educação o novo canto da sereia*. Campinas: Autores Associados, 1999.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?: e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ASSASSINOS por natureza. Direção: Oliver Stone. Manaus: Videolar, 1994. 1 DVD. (119 min), son., color.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. *Para uma crítica da economia política do signo*. Tradução Aníbal Alves. Lisboa: Edições 70, 1995.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004 (Estado de sítio).

CASHMORE, Ellis. *...e a televisão se fez*. Tradução Sonia Augusto. São Paulo: Summus, 1998.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Tradução Alexandra Lemos e Rita Espanha. 2. edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. (A era da informação: economia, sociedade e cultura, v. 2).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

F for Fake: verdades e mentiras. Direção: Orson Welles. São Paulo: Continental Home Video, 1973. 1 DVD. (86 min), son., color.

GITLIN, Todd. *Mídias sem limite*. Tradução Maria Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MACHADO, Arlindo. Televisão a questão do repertório. *Imagens*, Campinas, SP, n. 8, p. 9-19, maio/ago. 1998.

_____. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. Tradução Laís Mourão e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 259-270.

MEDÉIA. Direção: Pier Paolo Pasoline. São Paulo: Versátil, 1969. 1 DVD. (110 min), son., color.

PAYNE, Michael; BARBERA, Jessica R. (Eds.). *A Dictionary of Cultural Theory*. 2. ed. Oxford: Balckwell, 2010.

SODRÉ, Muniz. *A máquina de narciso*. São Paulo: Cortez, 1994.

TALK Radio. Direção: Oliver Stone. Rio de Janeiro: Sonar Filmes, 1989. 1 DVD. (109 min), son., color.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Tradução Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2006.