



ARTIGOS LIVRES

**08** *A dialética após a indústria cultural:  
notas sobre o significado social da arte após sua  
mercantilização*

*(The dialectic after the cultural industry:  
notes on the social meaning of art after its commodification)*

*Thomas Amorim*<sup>1</sup>

1. Thomas Amorim é doutor em sociologia pela Universidade de São Paulo e atualmente professor no departamento de sociologia da Universidade de Brasília. E-mail: thomasejta@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1905-2789.

**Resumo** – Fredric Jameson defende que, mesmo na era da indústria cultural, as representações estéticas possuem o atributo de produzir significados utópicos e mapear a realidade social de formas diversas. Esse inconsciente da percepção coloca em xeque qualquer interpretação simplista e dualista acerca da verdadeira arte, digna de análise, e as obras industriais, estéreis e desprovidas de interesse analítico. A materialidade das matérias-primas históricas, utilizadas em qualquer ato simbólico, é impositiva e se expressa na produção e recepção de todos os tipos de produção artística, delineando angústias e esperanças, medos e utopias coletivas. A sociedade da imagem não pode dispensar inteiramente a objetividade social que a constitui, apesar de cada forma desviar, inverter ou mitigar ideologicamente tal “inconsciente político” por caminho próprio. Tanto o desejo quanto o recalque, diz Jameson, estiveram presentes no modernismo e na indústria cultural nas formas de negatividade e “escapismo”, inclusive quando o fosso a as separar era máximo. Na nossa era pós-moderna, a sobreposição se faz de maneira ainda mais clara e cria uma verdadeira dialética entre utopia e reificação nas diversas produções da cultura de massas. Argumentamos que desvendar os significados contraditórios dos produtos culturais contemporâneos é uma tarefa inescapável para a análise cultural e que demanda uma interpretação de longo fôlego sobre as transformações críticas que a arte atravessou nas últimas décadas e séculos.

**Palavras Chave:** Reificação; inconsciente político; realismo; naturalismo; indústria cultural;

**Abstract** – Fredric Jameson argues that, even in the age of the culture industry, aesthetic representations have the attribute of producing utopian meanings and mapping social reality in direct and indirect ways. This unconscious perception puts in check any simplistic and dualistic interpretation of true art, worthy of analysis, and industrial works, sterile and devoid of aesthetic interest. The historical materiality of the symbolic raw materials used by art is imposing and is expressed in the production and reception of all types of symbolic production, imposing anguish and hopes, fear and utopia. The image society cannot entirely dispense with the historical objectivity that constitutes it, despite each form ideologically diverting, inverting or mitigating such “political unconscious” in its own way. Both desire and repression, says Jameson, were present in modernism and the culture industry in the forms of negativity and conciliation, even when the gap separating them was greatest. In our post-modern era, the overlap is even clearer and creates a true dialectic between utopia and reification in the various productions of mass culture. We argue that unveiling the contradictory meanings of contemporary cultural products is an inescapable task for cultural analysis and that demands a long-term interpretation of the critical transformations that art has undergone in recent decades and centuries.

**Keywords:** Reification; political unconscious; realism; naturalism; cultural industry;



## Introdução

A reificação, que se infiltra nos aspectos mais difíceis da subjetividade, nos desejos, anseios íntimos, etc. – produzindo também a tendência pós-moderna à racionalização, equiparação, securitização e vigilância métrica por metadados – não poderia deixar de ter efeitos estéticos significativos (Adorno e Horkheimer, 1985). O aspecto material, corporal, sensorial, as qualidades únicas presentes na produção estética têm sido continuamente destituídas de sua particularidade e autonomia em favor das métricas industriais de sucesso e audiência (Jameson, 1997).

Tais transformações foram teorizadas com o nome de “indústria cultural” por dois dos maiores expoentes do “marxismo ocidental”, Theodor Adorno e Max Horkheimer, que mostraram como os valores de uso culturais tendencialmente vão se tornando inteiramente circunscritos pelas técnicas de controle e aparelhagem da troca (Adorno e Horkheimer, 1985). O círculo, no entanto, por definição, não pode se fechar, porque o *telos* da troca só pode se realizar por meio da mediação dos valores de uso: a indústria da cultura pede experiências sensíveis, bem como a mercantilização pede bens úteis e o capital pede trabalho vivo (Jameson, 2006; Marx, 1998).

É por essa razão que devemos analisar a arte na sociedade do espetáculo e as ferramentas da indústria cultural por meio da irreduzível dialética entre a repressão ideológica e a expressão crítica da experiência, os antagonismos sociais e a própria história geral (Jameson, 1992). O que se pretende é esboçar, de maneira muito sintética, a copresença entre a materialidade da arte e o modo pelo qual ela exprime e recalca as contradições emergentes de sua matéria-prima social (Jameson, 2007).

## O ato simbólico e seu contexto histórico.

Fredric Jameson chama “metacomentário” a interpretação que ultrapassa o texto cultural em direção às suas raízes sociais e históricas, a reescrita capaz de trazer à lume o “político” como o inconsciente do ato simbólico específico. Trata-se da elaboração de um código que remonta ao horizonte interpretativo mais amplo e profundo possível, que, de modo similar à analítica freudiana, termina por liquidar o isolamento da experiência em favor de sua interconexão com as camadas e molduras opacas da mesma (Jameson, 1992).



O metacommentário é, em suma, o projeto de reordenação hierárquica dos objetos culturais e seus métodos interpretativos sob a primazia da história político-econômica das sociedades, desconstruindo a ilusão de autonomia e autossuficiência dos outros métodos de análise textual (estruturalistas, psicanalíticos, estilísticos, éticos ou mítico-críticos). Com veremos adiante, os diferentes estilos e escolas artísticas devem ser repensados à luz da historicidade que os constitui e se coloca como antecedente a quaisquer volições e escolhas conscientes (Jameson, 1992).

Quanto a tais métodos restritos, eles adquirem sua relevância dentro deste quadro mais amplo de referência, que é o de uma crítica literária marxista. À luz do “inconsciente político”, desfazem-se as “estratégias de contenção” acionadas para sustentar a miragem de que suas respectivas abordagens são autossuficientes. O mal-estar com a interpretação política, os anacronismos e o próprio pluralismo contemporâneo são aqui vistos como sintoma das resistências sociais impostas a essa interpretação totalizante, que anula tipologias em favor da articulação do objeto com as suas origens e matérias-primas (Jameson, 1992).

Essa perspectiva totalizadora, a interpretação

calcada no inconsciente político, ressalta que os modelos restritos devem ser “suspensos” (*aufheben*), devem ser incorporados pela crítica como momentos de verdade e instrumentos analíticos para a construção da historicidade do objeto artístico. No projeto de Jameson, por exemplo, as interpretações literárias fenomenológicas e humanistas com seu foco semântico e sua rejeição aos métodos semióticos e lógicos deve ter tais restrições sectárias questionadas, porque censuram modos de leitura que não são menos frutíferos do que os seus para a leitura dos textos. Por outro lado, o estruturalismo e a semiótica só permitem ir além de si mesmos se percebermos instrumentos como o “retângulo semiótico” não como possibilidades universais no registro da lógica formal, mas como limitações estruturais ideológicas forjadas na história (Jameson, 1992; 2009).

Os caminhos para o texto fornecidos pelos métodos humanistas (“temas universais”) e estruturalistas (“possibilidades de permutação lógica”), portanto, podem ir além de si mesmos e alcançar o nível de verdadeiros diagnósticos sobre perspectivas e repressões ideológicas de determinada época. Revelar os elementos que não podem vir à tona no interior de determinada obra ou narrativa, as pressões e pulsões sócio simbólicas que definem as fronteiras do que



<sup>2</sup> A hermenêutica marxista de Jameson busca recuperar na experiência estética contemporânea os aspectos singulares e imanentes de uma obra por meio do acesso à periodização do seu tempo, inspirando-se na tradição interpretativa da patrística medieval em que se ascende do literal (o relato individualizado) ao alegórico (o “destino”), e daí ao moral (o “eu”) e anagógico (o coletivo) (Jameson, 1992).

pode ser expresso na moldura da arte e os elementos da vida coletiva e social que acabam reprimidos em seu interior<sup>2</sup>.

### **Os riscos da totalização no “inconsciente político”.**

O empreendimento de contextualização dos artefatos culturais por meio da análise totalizante e de unir diversos métodos numa análise histórica geral traz um risco, que é o de anular a especificidade da forma artística de expressão e resumir o esforço crítico à construção de analogias organicistas, místicas empenhadas em delinear o “espírito da época”(Jameson, 1992).

Jameson destaca dois grupos de ilusão crítica, primeiramente expostos por Louis Althusser: a miragem da *causalidade mecânica*, típica do que genericamente já se definiu por “marxismo vulgar”, no qual o conteúdo das obras é reduzido de modo unilateral às determinações da economia política; e a *causalidade expressiva* em que a narrativa-mestra visa encontrar analogias e paralelos em conformidade ao *zeitgeist*, alegorizando o social como expressão de uma totalidade mágica e automática (Althusser, 2015; 1967).

Althusser, em contraposição a tais equívocos, privilegia a *causalidade estrutural* e um modelo segundo o qual a estrutura se deixa captar apenas na imanência de seus efeitos, inexistindo enquanto mínimo denominador comum ou como continuidade inconsútil. A estrutura precisaria então ser compreendida à luz de sua descontinuidade, de sua assimetria, e as formas da vida coletiva através de sua semiautonomia frente umas às outras (Jameson, 1992).

A *causalidade estrutural* é, para Jameson, uma salutar lembrança acerca do caráter fundamentalmente narrativo da crítica da cultura e a lembrança de que as tipologias artísticas tendem a perder precisamente a imanência do objeto. Para os propósitos jamesonianos de interpretação da cultura, no entanto, parece que a causalidade estrutural ameaça permanentemente metamorfosear “semiautonomia” em “autonomia”, adequando-se à ideologia pós-moderna de fragmentação e pluralidade. Ou seja, o caminho althusseriano hoje perderia o vislumbre do sistema e reforçaria a repressão do inconsciente político de uma época intrinsecamente inclinada à obliteração da história e da totalidade social – enquanto a crítica marxista não pode abrir mão da noção de que o Real reúne o econômico, político e cultural.



O modelo analítico do inconsciente político por isso, diz Jameson, pretende reter o momento de verdade de cada um dos três modelos causais e depositar na assim chamada *causalidade expressiva* a tarefa de recuperar no ato simbólico individual o caráter da totalidade e historicidade própria à época de sua elaboração. O risco de recair na mitologia de uma totalidade orgânica e metafísica é mitigado pela compreensão adequada do significado epistemológico da totalidade dentro de uma crítica social amadurecida, ou seja, da reconsideração do conceito à luz da negatividade básica que ele porta em alguns de seus autores mais profundos:

Não se apreende de modo suficiente que o método da crítica ideológica de Lukács – como a própria dialética hegeliana e sua variante sartriana, no imperativo metodológico da totalização proposta na Crítica – é uma operação desmistificadora essencialmente crítica e negativa (...) (Jameson 1992, 48)

O uso reflexivo da categoria da totalidade e o aproveitamento das conquistas da causalidade expressiva ativam os sentidos alegóricos da crítica ideológica, que estiveram presentes na origem do debate dialético sobre os limites-estruturais ideacionais – tratados na crítica formal de Jameson como “estra-

tégias de contenção”:

A análise básica feita por Lukács do caráter ideológico da filosofia alemã pode assim ser vista, dessa perspectiva, como uma variante criativa e original da teoria da ideologia de Marx, que não é, como geralmente se pensa, uma teoria da falsa consciência, mas de uma limitação estrutural e de um fechamento ideológico. E nem a análise seminal da ideologia pequeno-burguesa feita por Marx em *O Dezoito Brumário de Luís Bonaparte* predica-se pela afiliação de classe ou origem: ‘o que faz [dos intelectuais pequeno-burgueses] representantes da pequena-burguesia é o fato de que em suas mentes não vão além dos limites que aquela classe não transpõe na vida, bem como de que eles são conseqüentemente levados, em termos de teoria, aos mesmos problemas e soluções a que o interesse material e posição social os conduzem em termos de política. Em geral, é esta a relação entre os representantes políticos e literários de uma classe e a classe que representam’ (...) (Jameson, 1992, 48)

O que interessa nesse modelo de crítica ideológica não é nem a correlação mecânica entre posição e ideologia e nem a abstração de um panlogismo, mas o mapeamento das problemáticas nucleares de de-



terminada época (Lukács, 2011a). Com isso, supera-se também a tentação dualista de reduzir os atos simbólicos em “atraso” e progresso” e se demonstra a determinação comum de costumeiros pares antéticos – a separar de forma simples indústria cultural e arte elevada, falsa consciência e ciência, mentira e verdade (Jameson, 2009). Um caminho se abre para o vislumbre da totalidade como contraditória:

Vamos propor que essa abordagem pressuponha a ideologia em termos de *estratégia de contenção*, sejam elas intelectuais ou (no caso das narrativas) formais. O feito de Lukács foi ter entendido que essas estratégias de contenção – que o próprio Marx descreveu principalmente em sua crítica da economia política clássica e das molduras que esta engenhosamente engendrava para evitar as consequências últimas da relação entre trabalho e (mais-) valia – só podem ser desmascarados com o ideal de totalidade que elas a um só tempo implicam e reprimem” (Jameson, 1992, p. 48)

Dentro da sociedade, o objeto de arte não pode sequer tangenciar os extremos tipológicos da arte pura ou da arte mistificadora, mas permanece como parte do antagonismo social apropriado e transformado pela linguagem estética. A categorias de pro-

blemáticas políticas e coletivas são três círculos concêntricos:

1) a contradição a nível do ato simbólico individual que, tal como na analítica de Lévi-Strauss, faz-se solução e resolução imaginária de problemas reais ou compensações de uma falha estrutural na experiência coletiva (Lévi-Strauss, 1990). Dessa forma, o “limite-estrutural” é igualmente lido por Jameson como “situação-problema”, diante da qual as obras individuais são chamadas a oferecer respostas circunstanciais.

2) a contradição a nível político que implica a expressão de visibilidade e invisibilidades, de mapeamentos e perspectivas cujo lastro objetivo é fruto das posições e conflitos de classe atuantes no interior de dada sociedade.

3) a contradição histórica, que demonstra o código estilístico e as formas viáveis são provenientes do período social, do estado e desenvolvimento dos modos de produção e suas fases, das experiências hegemônicas e marginais que se retroalimentam no interior de determinado momento da vida social.

O *Inconsciente Político* articula a materialidade da obra e a sua temporalidade sem supor que a



transcodificação implique qualquer unidade final entre tais elementos, mas o respeito ao *slogan* “a diferença relaciona”. O Real é tomado como a dimensão mais ampla de uma experiência coletiva que não pode ser excluída, pois não é descartável como as tematizações opcionais e alternativas, mas representa a forma representável da *Necessidade*, aquilo que se impõe socialmente – de modo direto ou indireto, desejado ou indesejado, conhecido ou desconhecido.

### **Do realismo histórico ao realismo anistórico.**

Jameson interpreta a história das artes no modo de produção capitalista como alegoricamente relacionada à dinâmica das temporalidades dominantes nos diferentes estágios do sistema. Com especial ênfase na literatura, o autor procura demonstrar o desenvolvimento da forma como articulado à sedimentação dos conteúdos históricos das diferentes etapas da sociedade ocidental e das matérias-primas sociais ofertadas em cada contexto do capitalismo internacional.

O que poderíamos chamar de um “regime de historicidade” antigo teria de produzir uma literatura qualitativamente diversa a nossa, como era o caso do romanesco no capitalismo pré-industrial e

Antigo Regime (Jameson, 1992; Hartog, 2013). O romanesco, apesar de liberto das tradicionais questões medievais e renascentistas, apresenta-nos uma narrativa centrada no passado, um destino imutável e escrito em pedra (“assim foi”) que provoca certa claustrofobia em sensibilidades contemporâneas (Jameson, 2015).

Do ponto de vista modernista de Jean-Paul Sartre, a narrativa romanesca se encontrava numa posição diametralmente oposta àquela do romance existencial (Sartre, 1965). O primeiro se caracterizaria pelo determinismo do “contar”, enquanto o romance se caracterizaria pela liberdade do “mostrar”, ou seja, a narrativa moderna seria capaz de apresentar a livre-escolha em ação na consciência das personagens (Jameson, 2015).

Jameson, por outro lado, busca igualmente enfatizar uma potencialidade do romanesco que eventualmente viria a se perder na forma romance, qual seja a capacidade de destacar o “memorável” no fluxo do tempo. O “contar” do romanesco e dominância do passado em sua narrativa sustentaria a virtude poética de sublinhar o exemplar, o inaudito na transitoriedade temporal. A oposição entre romanesco e romance poderia ser interpretada como a contraposição entre a coerência do “destino” e a fragmentação do “afeto” (Jameson, 2015).





O advento do romance caracteriza a consolidação do indivíduo e da experiência do tempo burguesa, sendo o romance histórico de Sir Walter Scott um marco formal dos novos modos de apropriação da temporalidade na literatura. O posterior romance realista de Honoré de Balzac se destaca pelo sutil equilíbrio entre a manutenção de uma cronologia linear antiga e a moderna hipnose do presente, cuja potência revolucionária se relaciona com o Acontecimento da Revolução Francesa e o deslocamento do espaço de ideação e ação das personagens da tradição para a reflexividade (Jameson, 2015).

A grandiosidade da obra de Balzac, segundo Jameson, deve ser interpretada à luz de sua exploração pioneira das matérias-primas sociais que o mundo burguês emergente oferecia à sua pena, enquanto o acervo formal do *Ancien Régime* permanecia vigente e aberto à desconstrução (Jameson, 1992). Balzac era interpelado pelo conjunto de instituições pós-revolucionária de sua época e pelo vigor da vida cotidiana emergente e foi capaz transformar a sua repulsa monarquista pela moderna sociedade burguesa num fermento em seu esforço de elaboração formal.

A novela *A Solteirona* (1937) mostra o destino de *mademoiselle* Rose Cormon, uma quarentona em busca de urgente matrimônio. O cenário é a cidade

provinciana de Alençon, em 1816, e Balzac demonstra seu talento com maestria na exibição da rivalidade entre os dois principais candidatos à mão de Rose, o cavalheiro Valois e senhor Du Bousquier (Balzac, 2013).

O primeiro é um vaidoso dândi que se diz aparentado da alta nobreza e cujo requinte e charme corre em paralelo à necessidade de se casar para obter a fortuna da pretendente e manter seu *status* nobre; o segundo é um burguês embrutecido que visa o casamento com o intuito de conquistar respeitabilidade social e posição de mais alto prestígio. Jameson ressalta a descrição minuciosa que Balzac faz não só dos concorrentes, mas especialmente da desejabilidade de Rose, o que inclui a exploração de sua mansão e das promessas de felicidade objetiva que tal casamento prenuncia (Jameson, 1992).

O matrimônio com Rose Cormon se apresenta como um objeto de desejo tão integral e universal quanto era possível numa sociedade anterior ao consumo de massa (Jameson 1992). A luta impiedosa e calúnia recíproca entre os dois principais rivais tem como resultado a vitória do menos charmoso e mais realista sobre o galante e rebuscado, do liberal sobre o nobre. O casamento com Du Bousquier, no entanto, não traz as satisfações matrimônias esperadas



3 No presente contexto, não cabe uma discussão das técnicas modernistas e suas formas específicas de lida com as matérias-primas temporais, bastando-nos observar que a introjeção subjetiva operada pelo modernismo resulta tanto numa perda de historicidade quanto numa manancial de novas técnicas literárias e na manutenção da alta qualidade artística na era pós-realista. O que também a diferencia da arte realista é seu apartamento do público geral, transferido para o nicho da cultura de massas, como veremos. Mais tarde, essa arte elevada teria seus desdobramentos formais igualmente esgotados e seria destronada pelo experimentalismo pós-moderno.

por Rose em razão do burguês se revelar sexualmente impotente.

Essa vitória do burguês sobre o aristocrata, na interpretação clássica de Lukács, mostraria o rigor histórico do romancista, que cederia em suas preferências pessoais e políticas em favor da realidade francesa de seu período (Lukács, 2011b). Rose Cormon, claramente, representa a própria França e a conquista de Du Bousquier alegoriza o triunfo da ordem secular instituída por sua classe na era pós-revolucionária. Para o filósofo húngaro, a superioridade estética e política do realismo sobre as vertentes literárias pós-realistas estaria relacionada com tal capacidade de fazer valer a objetividade histórica e a totalidade sobre os formalismos e as particularidades.

Jameson interpreta *A Solteirona* de forma ligeiramente diversa, apontando o acerto da avaliação lukacsiana no que diz respeito ao caráter excepcionalmente histórico do realismo de Balzac e mesmo com relação ao seu caráter paradoxalmente progressista, mas, ao mesmo tempo, busca sublinhar o modo como a historicidade independe de quaisquer virtudes epistemológicas do escritor ou de uma escolha voluntarista por uma representação estética capaz de “dar conta do que realmente se passou”. O rea-

lismo seria fruto, pelo contrário, do tempo histórico em que a coletividade estava em movimento e perspectivas alternativas de futuro estavam em disputa (Jameson, 1992).

O fato do romance se revelar uma comédia sexual – na qual o casamento não muda a condição celibatária da protagonista – pode revelar melhor a profunda inclinação histórica de Balzac, posto que ele trata a vitória burguesa como admoestação contra a fragilidade e limitação de tal ordem que se instaurava. “Se a vitória burguesa se consolidar arruinará a França”, ele parece nos dizer. De certo modo, o uso do condicional pelo autor realista acaba por reforçar o espírito histórico de sua narrativa, porque sustém expectativas de transformação, sintoma de uma era em que tendências coletivas radicais e antagônicas seguiam abertas.

Os estilos posteriores ao realismo já não gozaram de matérias-primas historicamente tão ricas quanto as do contexto de Balzac, o que explica a restrição das práticas e dos projetos coletivos que Lukács associou às tendências descritivas e ao conservadorismo nos casos do naturalismo e do modernismo<sup>3</sup>. O crescimento do determinismo ou do reino privado dos indivíduos seria proporcional ao encolhimento das experiências da temporalidade coletiva.



Quando a estagnação ou a inércia do novo mundo burguês se impôs na França e a exploração simbólica das matérias-primas de sua vida cotidiana se esgotou, então muitos artistas se viram impelidos a produzir um *tour de force* para manter a dramaticidade histórica e significado coletivo do enredo. A gênese do naturalismo seria tal voluntarismo, os arroubos emocionais e as técnicas melodramáticas que sustentam os grandes momentos narrativos às custas da qualidade estética.

A situação-problema da paralisia histórica foi respondida pelo naturalismo com os procedimentos *kitsch*, que começaram a caracterizar os best-sellers. Jameson analisa n' *O Inconsciente Político*, a obra *The Nether World* (1889) e o modo como suas personagens proletárias e burguesas parecem encaixotadas dentro de seus tipos sociais, enquanto George Gissing cria toda uma lógica formal e ideológica destinada a demonstrar a frustração daqueles que ousam, de modo voluntarista, abandonar os determinismos impostos pelo destino (Gissing, 2009). O autor exhibe a gravitação da classe em suas personagens, como numa alegoria da impotência transformativa de sua época (Jameson 1992).

A série *Les Rougon-Macquart. História natural e social de uma família sob o Segundo Império*,

na França de Émile Zola, pretende explorar a premissa da “contaminação hereditária”, do modo como a História é introjetada na história de uma família particular. Ao longo dos livros inspirados na Comédia Humana, de Balzac, Zola investe crescentemente na imersão na experiência sensorial das personagens e na descrição dos cenários urbanos circundantes (Jameson, 2015).

A noção pseudocientífica de uma “contaminação hereditária” mostra a maneira pela qual a história é deformada sob o influxo do “presentismo”, do presente que já não se percebe como derivação do passado e nem encontra conexão com o futuro. A imersão no “afeto” é o expediente pelo qual se busca representar a participação do indivíduo na história, mostrar como contexto social e as personagens se cruzam (Jameson, 2015).

Os golpes melodramáticos se tornam um instrumento corrente do naturalismo para fazer sentir a pertinência coletiva da narrativa. O mecanismo essencial, formal e ideológico, para o empreendimento de tais artifícios é o dualismo do “bem” e do “mal”: ele justifica os desenlaces do enredo, envolve o público e codifica padrões de personagens, sentimentos típicos e modelos de resoluções de conflitos (Jameson, 2015).



4 O “realismo socialista” também foi uma das forças historicamente existentes de manutenção forçada de convenções realistas num período em que havia cessado a pertinência do acontecimento coletivo. Mark Fisher (2020) chama de “realismo capitalista” o conjunto de ideologias e representações estéticas que caracteriza a ideologia anistórica contemporânea, os mecanismos que exibem e reexibem tautologicamente a sensação de que nada pode mudar após o “fim da história”, de que nada novo pode acontecer.

5 O realismo hollywoodiano, diz Jameson, é a mais bem-sucedida incorporação dos esquemas dos *best-sellers* no cinema e realiza a transformação da produção cultural numa das indústrias mais importantes e significativas dos Estados Unidos.

De modo sumário, podemos dizer que o naturalismo, em sua resposta aos dilemas formais da época, criou novos objetos artísticos e um padrão de recepção e consumo – a lógica dos *best-sellers*. Uma relação com a esfera da cultura que tem a ver com a persistência do realismo após o seu crepúsculo social e que será característica da nascente indústria cultural e de sua disseminação mundial<sup>4</sup>. De fato, a indústria cultural faz a utopia do Acontecimento histórico dançar no ritmo da ideologia da repetição<sup>5</sup>.

### **O objeto de arte entre a repressão e a emancipação.**

A mais célebre e poderosa análise do aspecto repressivo e reificador da arte contemporânea foi elaborado por Theodor Adorno e Max Horkheimer em *A Dialética do Esclarecimento*. Os autores se colocam na perspectiva de crítica da civilização em longa duração para avaliar o modo como a razão, nascida como promessa de libertação das forças tirânicas da natureza, converte-se em artífice de uma nova coerção imposta aos seres humanos: originária do combate à natureza e ao mito, a razão torna-se mitologia pasteurizada que, dialeticamente, livra o ser humano do reino do falso animismo e acaba por confiná-lo

ao inanimado instrumental (Adorno e Horkheimer, 1985).

A neutralidade e moralidade rígida da alta filosofia ocidental em Kant, na interpretação de Adorno e Horkheimer, seria a má-consciência de um mundo em que reina a amoralidade da dominação. Justamente por isso a filosofia de Kant não demorou a se ver contestada por críticos da moralidade tradicional e da compaixão, como Nietzsche e Sade, que logo percebem a “irracionalidade” dos bons sentimentos. O sentimento mais apropriado ao mundo das coisas e da dominação é o ódio. A postura mais perfeita é a da adequação. O raciocínio mais puro é o da autoconservação.

Sendo a *autoconservação* o imperativo deste mundo, o planejamento instrumental da vida, o exílio da arte autônoma, o banimento de qualquer canto de sereia é sua consequência. O “realismo” da indústria cultural corresponderia ao estado de coisas em que a dominação se torna hegemonicamente incontestada, a repetição imagética do existente se tornaria o corolário da “sociedade administrada”.

A indústria cultural é o conjunto do *best-seller*, do rádio, da revista e do cinema, mas, para os autores, neste último, encontra a sua mais acabada forma: o cinema de massas abole tanto quanto possível



o espaço do pensar e faz de tudo para que a reprodução ampliada do capital seja correlata à reprodução simples do espírito. Hollywood é fruto do auto movimento do esclarecimento e o seu sentimentalismo é a derrota imposta ao próprio pensamento. O que espanta na indústria cultural não é a idiotia do “final feliz” com seus clichês, e sim o fato de que a felicidade não chega nunca a se insinuar como possibilidade real, ao invés, é o tédio, a monotonia e a resignação que a caracterizam (Adorno e Horkheimer, 1985).

O encaminhamento das representações estéticas passa a ser aquele que indica a conciliação com o real, a divulgação da vida comum como modelo a ser suportado por todos e para o qual nem as mais afortunadas personagens podem se ver realmente livres. Ou seja, a verdade exibida e celebrada de que as esperanças nas alternativas de vida melhor são fúteis e o estímulo de que a desesperança alheia sirva, de modo perverso e masoquista, como confirmação da desesperança própria de cada um. A relação entre a arte verdadeira e a indústria cultural, para Adorno e Horkheimer, aparece como simétrica e oposta: “a indústria é pornográfica e puritana; a arte é ascética e sem pudor” (Adorno e Horkheimer 1985, 115).

O diagnóstico impactante dos autores sobre o caráter opressor da massificação da estética contem-

porânea cala sobre quaisquer contradições imanentes a tais objetos culturais e deixa pouco mais do que ruínas de esperanças num mundo em que o contraponto da arte moderna deixou de existir (Jameson, 2007).

A omissão de alternativas levou autores como Moishe Postone a ver um déficit categorial e crítico importante em trabalhos da Escola de Frankfurt. Para Postone, tal deficiência se deve ao fundamento de suas interpretações residir nas análises de Pollock, na ideia de que o capitalismo havia alcançado uma forma de pacificação através do controle da esfera da distribuição (o capitalismo de Estado) e, com isso, a dominação política assumiria a primazia sobre a dominação econômica, restando pouco ou nenhum espaço para o movimento autocontraditório do capital (Postone, 2014).

De modo análogo, diz Postone, a categoria de reificação amplia o escopo da crítica sem permitir o aprofundamento político-econômico de suas bases. Ora, o objeto reificado torna-se unidimensional? A contradição adormece e a crítica defronta-se com ele de modo externo e subjetivo (crítica transcendente)? O legado da teoria da reificação para o “marxismo ocidental” seria justamente a perda da potência da crítica imanente que caracterizava a crítica da econo-



6 É certo, por outro lado, que Postone apressadamente subestima ou omite elementos relevantes do conceito de “indústria cultural”, cujo teor bem pode ser compreendido como o mapeamento de traços sociais culturais das sociedades cindidas em classes e portadores de contradições específicas, que não necessariamente neutralizariam os processos do valor e da duplicidade do trabalho. Jameson, por outro lado, argumenta que a contradição volta a aparecer no capítulo subsequente da obra, “Elementos sobre o Antissemitismo” (Jameson, 2007).

mia política no pensamento de Marx.

Sem adentrar nos meandros marxianos da crítica categorial de Postone – e para nos atermos a nosso objeto –, destacaremos apenas sua crítica de que o “viés pessimista” da Escola de Frankfurt não é contextual. A despolitização e o derrotismo adviriam mais do caráter não antagônico de suas categorias sociológicas do que da casualidade de sua conjuntura histórica<sup>6</sup>.

Fredric Jameson, com foco na singularidade do ato simbólico, percebe similar unilateralidade na crítica frankfurtiana à indústria cultural, porque vê em sua crítica um dualismo de origem que coloca a cultura de massas em permanente contraposição com a alta cultura modernista, sem refletir sobre o estatuto dessa oposição e o inconsciente político por detrás da separação ela mesma (Jameson, 2007).

A crítica marxista precisa enfatizar o fato de que a cultura burguesa da modernidade gerou duas formas gêmeas de produção estética: os estilos inovadores do modernismo e o realismo requentado da indústria cultural, derivadas da mesma perda da história coletiva. O passo seguinte da história social foi justamente a constituição de um aparato espetacular único a fusionar indústria cultural e arte elevada, transformando a modernidade estética em pós-

-modernidade – e estetizando a totalidade do mundo mercantil.

Considerando retrospectivamente, vê-se a necessidade de dar forma nova à crítica dos frankfurtianos:

Devemos repensar a oposição alta cultura/cultura de massa, de modo que a ênfase a que ela tradicionalmente deu origem – e o sistema binário de valores que utiliza (a cultura de massa é popular e portanto mais autêntica que a alta cultura; a alta cultura é autônoma e daí totalmente incomparável a uma cultura de massa degradada) tende a funcionar em algum domínio do juízo estético absoluto – seja substituída por uma abordagem genuinamente histórica e dialética desses fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, como formas gêmeas e inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo [na modernidade]. Nesse sentido, no terceiro estágio ou fase multinacional do capitalismo, o dilema do duplo padrão da alta cultura e cultura de massa permanece, mas tornou-se não o problema subjetivo de nossos próprios padrões de julgamento, e sim uma contradição objetiva com seu próprio fundamento social (Jameson, 2007, p. 14)



O isolamento de mecanismos e características da indústria cultural com a argúcia típica de Adorno-Horkheimer demonstrou que a “finalidade sem fim” da arte era inteiramente minada pelos embrulhos genéricos com os quais se vendia um “sentimento” sob o invólucro de filme, literatura ou música e que, nesse contexto, o material estético era subsumido e virava mero pretexto para o sempre-já das formulas desejadas pelos mercados culturais e assim retroalimentadas nas massas.

Ao mesmo tempo, esse isolamento e a descrição do aparelho cada vez mais aperfeiçoado de dominação e mistificação das massas pode ser enganoso na medida em que dá a entender que a *completude dos sentidos* é capturada e circunscrita à reificação. Daí, pergunta-se Jameson, “como pode a materialidade de uma sentença poética ser ‘usada’ nesse sentido?” (Jameson, 2007, p.12). Ao contrário, Jameson insiste na barganha social e psicológica necessária para a manutenção de tais produtos, que tanto participam da reprodução da ordem quanto precisam mapeá-la em algum sentido. Um compromisso dialético entre ideologia e “crítica”.

Tal modelo parece permitir uma descrição muito mais adequada dos mecanismos de manipulação, diversão e degradação, inegavelmente atuantes na

cultura de massa e na mídia. Em particular, ele nos possibilita apreender a cultura de massa não como distração vazia ou “mera” falsa consciência, mas sobretudo como um trabalho de transformador sobre angústias e imaginações sociais e políticas, que devem então ter alguma presença efetiva no texto cultural de massa, a fim de serem subsequentemente “administradas” ou recalçadas [...] Tanto o modernismo como a cultura de massas mantêm relações de repressão com as angústias e preocupações sociais, esperanças e pontos cegos, antinomias ideológicas e imaginários de desastre fundamentais, que são sua matéria-prima; a diferença é que onde o modernismo tende a manusear esse material produzindo estruturas compensatórias de vários tipos, a cultura de massa os recalca por meio da construção narrativa de resoluções imaginárias e da projeção de uma ilusão ótica de harmonia social. (Jameson, 2007, p.23)

Filmes como *Um Dia de Cão* (1975), *Tubarão* (1975), *O Poderoso Chefão* (1972), *O Iluminado* (1980), dentre inúmeros outros citados por Jameson, dão conta de que o cinema de massas serve como índice do momento que se atravessa na sociedade capitalista.

7 “O agente do FBI – agora que conseguimos identificar o que ele suplanta – começa a ocupar o lugar daquela rede de poder imensa e descentralizada que caracteriza o estágio multinacional atual do capitalismo monopolista. A própria ausência de suas características torna-se um signo e uma expressão da presença/ausência do poder corporativo em nossas vidas cotidianas capaz de moldar a tudo e a todos, onipresente e, não obstante, raramente acessível em termos de figurações, quer dizer, no formato de atores ou agentes individuais. Assim, o homem do FBI é oposto estrutural da equipe de secretárias da agência bancária: estas se apresentam em toda individualidade existencial, mas são supérfluas e dialeticamente marginalizadas, ao passo que aquele é tão despersonalizado que passa a ser um pouco mais que um marcador – no mundo empírico da vida cotidiana, do *fait divers* e dos artigos de jornal – da posição do poder e do controle indivíduo” (Jame-son, 2007, p. 52)

Nos limitaremos aqui ao sismógrafo representado por *Um Dia de Cão* na análise do autor sobre a transição para a etapa multinacional ou pós-moderna do capitalismo.

*Um Dia de Cão* (1975), de Sidney Lumet, mostra a história de Sonny Wortzik (Al Pacino) e seu bizarro comparsa Sal (John Cazale), assaltantes de banco inexperientes e ineficazes. O crime iniciado com a tomada do banco foge de controle muito rapidamente após a invasão do banco e a captura dos reféns por parte dos criminosos. Em pouco tempo, o xerife local, a mídia e os habitantes da vizinhança ocupam as redondezas do banco num cenário absolutamente distante de seus planos.

O inusitado da situação é que o carisma de Sonny, a precariedade da situação e até o zelo com que ele chega a tratar os reféns faz com que o público e até as vítimas diretas passem a torcer ou mesmo tentar ajudar os bandidos. Uma torcida e midiatização que desde já nos lembra o funcionamento da própria indústria cultural e seu democratizante relativismo, mas que ganha contornos de autorreflexão social no desenvolvimento do roteiro.

Descobre-se que a motivação de Sonny no assalto é pagar a operação de transição sexual de sua amante transgênero, ao mesmo tempo em que lida

com uma família legítima e uma esposa excêntrica. O protagonista, portanto, enquadra-se na longa tradição de anti-heróis tão célebres na literatura, ao mesmo tempo em que o seu desajuste já não tem qualquer significado coletivo (e classista) mais amplo, mas apenas cria o apelo midiático de sua história particular e de sua imagem. Na construção hollywoodiana, o fato de Al Pacino o representar amplia a potência do sentimento de identificação que o filme busca proporcionar.

Por outro lado, o filme funciona como verdadeira cartografia das mudanças que estavam em curso nos anos 1970, porque faz com que o xerife local seja substituído por uma agente do FBI, interpretado por um ator desconhecido, de rosto frio e inexpressivo. Esse agente representa a indiferença do sistema emergente com as circunstâncias locais<sup>7</sup>. O seu des-caso com a particularidade do caso se manifesta na dureza de seu trato com os criminosos, que se concretiza na solução do imbróglio: a prisão de Sonny e execução sumária de Sal, que parecia ter sido maquinada por ele desde o primeiro momento.

A desproporção orweelliana de forças entre os planos frágeis e impensados dos cúmplices e todo o aparato da polícia federal estadunidense ilustra o domínio onipresente e impessoal que o capitalismo





multinacional passa a exercer sobre as lógicas locais e os projetos individuais, segundo Jameson (Jameson, 2007).

O fato desse enredo ser baseado em fatos reais só ilustra de maneira especialmente evidente o condicionamento das matérias-primas históricas sobre os significados ideológicos e temporais das produções artísticas. O entretenimento a que a indústria cultural se propõe só pode reprimir o conteúdo histórico-social de sua narrativa por contê-lo em si (Jameson, 2007).

### Conclusão

À luz da história do processo de modernização, podemos perceber a metamorfose dos mecanismos simbólicos que correspondem às angústias e anseios de cada etapa histórica do capitalismo. O dilema pós-moderno do “fim da história” ou esgotamento do processo da modernização se deixa captar por meio dos atos simbólicos contemporâneos: as estruturas compensatórias do alto modernismo ou das ilusões de ótica e falsas resoluções da indústria cultural.

Hoje, trata-se de pesquisar como avanço do espetáculo unificou as formas de barganha psíquica e forjou a sociedade da imagem e do simulacro. Tal

mapeamento não deve, no entanto, ser compreendido como produto estanque de condições dadas, mas como atividade de resolução dos dilemas postos por matérias-primas históricas.

O modelo analítico proposto pioneiramente em *O Inconsciente Político* e desenvolvido nas obras posteriores de Jameson termina por dar lugar a uma renovada crítica da experiência estética, que destaca a concepção de que há uma espécie de barganha psíquica a seduzir e dominar o expectador na cultura de massas, revelando e mistificando seus desejos. Além da “falsa consciência”, a indústria cultural expressa a contradição do presente estágio do capital em sua dimensão simbólica.



## Referências

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALTHUSSER, Louis. **Análise crítica da teoria marxista**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- ALTHUSSER, Louis. **Por Marx**. Campinas: Unicamp, 2015.
- BALZAC, Honoré. **A Comedia Humana 6**. São Paulo: Editora Globo, 2013.
- FISHER, Mark. **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** Cotia (SP): Autonomia Literária, 2020.
- GISSING, George. **The nether world: a novel**. Oxford: University Press Oxford, 2009.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade – Presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- JAMESON, Frederico. **O Inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Ática, 1992.
- JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática 1997.
- JAMESON, Frederic. **A virada cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2006
- JAMESON, Frederic. **Marcas do visível**. São Paulo: Paz e Terra 2007.



THOMAS AMORIM

JAMESON, Frederic. **Valências da dialética**. Londres: Verso Books 2009.

JAMESON, Frederic. **As antinomias do realismo**. Londres: Versão 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Papiro, 1990.

LUKÁCS, György. **História e consciência de classe: Estudos sobre a dialética marxista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011a.

LUKÁCS, György. **O Romance histórico**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011b.

MARX, Karl. **O Capital: Livro 1 – o processo de produção do capital (Vol. 1)**. São Paulo: civilização brasileira, 1998.

POSTONE, Moisés. **Tempo, trabalho e dominação social: uma reinterpretação da teoria crítica de Marx**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **Situations**. Nova Iorque: George Braziller, 1965.

**Recebido:**

05 de maio de 2023

**Aprovado:**

02 de agosto de 2023

