

## INDÚSTRIA CULTURAL, SOCIEDADE DO ESPETÁCULO E FABRICAÇÃO DA MEMÓRIA: UMA LEITURA MEMORIAL DE *FAHRENHEIT 451*, DE BRADBURY E TRUFFAUT<sup>1</sup>

*Robson Loureiro*<sup>2</sup>

### RESUMO

O artigo problematiza a relação entre memória e a sua fabricação na sociedade do espetáculo regida pela indústria da cultura. A partir do romance *Fahrenheit 451* (BRADBURY, s.d.) e do filme (TRUFFAUT, 1966) homônimo, pretende-se refletir sobre a ação dos *mass media imagético-eletrônicos* no processo de formação/formatação da subjetividade, em particular na *fabricação da memória*. Em outros termos, a pergunta que orienta a reflexão é: como a indústria cultural age na formação dos sentidos e qual lugar os media imagético-eletrônicos ocupam nesse processo de produção da memória coletiva?

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória. História coletiva. Indústria cultural. Sociedade do espetáculo. *Fahrenheit 451*.

---

<sup>1</sup> Agradeço à acadêmica Luciana Molina Queiroz, do curso de Filosofia da UFES, pelo convite para ministrar a palestra sobre o filme *Fahrenheit 451*, realizada em 15-5-2010, e que deu início aos trabalhos do projeto *Café Cinematográfico Filosófico* promovido pelo Centro Acadêmico Livre de Filosofia (CAFIL/CCHN/UFES). Minha intervenção no evento resultou na escrita deste ensaio, aqui apresentado com inclusões e alterações ao texto original.

<sup>2</sup> Professor adjunto do Centro de Educação/UFES; graduado em Filosofia; mestre em Filosofia da Educação; doutor em Educação; coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação e Filosofia (NEPEFIL/CE/UFES). Email: [robsonn@uol.com.br](mailto:robsonn@uol.com.br).

## INTRODUÇÃO

O problema de que trata este ensaio diz respeito à relação entre memória e a sua fabricação na sociedade do espetáculo regida pela indústria da cultura. A partir do romance *Fahrenheit 451* (BRADBURY, s.d.) e do filme (TRUFFAUT, 1966) homônimo, pretende-se refletir sobre a ação dos *mass media imagético-eletrônicos* no processo de formação/formatação da subjetividade, em particular na *fabricação da memória*. Em outros termos, a pergunta que orienta a reflexão é: como a indústria cultural age na formação dos sentidos e qual lugar os *media imagético-eletrônicos* ocupam nesse processo de produção da memória coletiva?

O ensaio está dividido em seis itens. Apresenta três hipóteses gerais, não conclusivas e sem pretensão de serem originais, mas, sim, pistas para orientar a reflexão sobre o problema: H<sub>1</sub>) as mercadorias imagéticas, veiculadas pela sociedade do espetáculo e administradas pelos agentes-operadores da indústria cultural, diminuem a capacidade reflexiva e danificam a percepção sensível do consumidor e a sua capacidade de se relacionar de forma menos passiva com a memória coletiva. Em outros termos, há uma danificação da memória histórica, atrelada aos pragmáticos mecanismos impostos pelo sistema de trocas da sociedade regida pelo capital; H<sub>2</sub>) a indústria cultural veicula um discurso de democratização da cultura, mas encobre objetivos totalitários, tendo em vista que suas mercadorias padronizam o gesto estético (sentidos) ao ditar as formas de ser e estar, de amar, de sofrer, de ser feliz do cidadão cliente; H<sub>3</sub>) por mais totalitária que pretenda ser a sociedade do espetáculo, na qual a indústria da cultura impõe o *gesto estético* das subjetividades e formata a memória coletiva, ela dispõe de fissuras internas através das quais é possível a produção de uma *contraesfera pública*.

As hipóteses  $H_1$  e  $H_2$  são demonstradas nos três primeiros itens, mas também estão diluídas ao longo do ensaio. O primeiro item, *Fahrenheit 451*, faz uma breve apresentação do filme e do romance. No item dois, *Memória e esquecimento*, o objetivo é apresentar algumas considerações filosóficas sobre a relação dialética entre o conceito de memória e esquecimento. No terceiro item, *Experiência e vivência*, a intenção é refletir sobre a confluência entre indústria cultural e sociedade do espetáculo na tensão com os conceitos de experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebinis*) descritos por Walter Benjamin. Essa reflexão prossegue no item quatro, *Fahrenheit 451, indústria cultural e a sociedade do espetáculo*, no qual os conceitos são atualizados a partir do romance literário cotejado pelo filme.

A hipótese de número 3 ( $H_3$ ) é mais bem visualizada no quarto item, *Esfera pública burguesa versus contraesfera pública*, momento em que se abordam as possibilidades de se escovar a *memória unidimensional* nas fissuras criadas pela própria indústria da cultura que se constitui como a *esfera pública burguesa*. Toma como referência o conceito de *fantasia* aplicado à contraesfera pública. O último item, *Memória e experiência: a queima de livros na história*, tece comentários sobre a relação entre livro e liberdade.

## FAHRENHEIT 451

O romance *Fahrenheit 451* (1953), de autoria do escritor estadunidense Ray Bradbury, apresenta uma série de elementos disparadores e convidativos da criação e reflexão filosófica. É bem verdade que o livro é menos conhecido do que a adaptação (1966) para o cinema, realizada por François Truffaut, característica, aliás, típica da indústria cultural, cuja

tendência é popularizar determinados gêneros literários após sua adaptação para a televisão ou para o cinema.

No que se refere aos elementos disparadores e convidativos de uma atitude filosófica, podem-se citar: a) as tensões *entre a escrita e a imagem*, que é o argumento forte do romance. Essa tensa relação culmina na exaltação da imagem e sinaliza para uma espécie de *sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997) que elege a televisão como o *braço direito* da *sociedade administrada* (ADORNO, 1995) e *unidimensional* (MARCUSE, 2002). A televisão é o aparato privilegiado de inclusão das pessoas em uma espécie de apatia socioprogramada; b) tanto no romance, como no filme, destruir livros significa, também, a *destruição da memória individual e coletiva*: destruição da história; c) a *superação da alienação*. O policial bombeiro Montag, protagonista da estória, é impelido pela personagem Clarisse (no livro ela é Mildred) a romper com o cotidiano ordinário que é lugar comum na vida coletiva e individual. Clarisse o desperta para a compreensão da mistificação orquestrada por aquela sociedade; d) a *formação ou formatação dos sentidos*, da dimensão ética e estética que acontece por meio de uma insistente *administração da economia libidinal*, ilustrada em cenas nas quais as pessoas se autoacariciam nos espaços públicos: praças, trens de metrô; e) a *hiperdisciplinarização dos corpos*: o capitão Beatty ordena que o policial Montag dê mais esportes aos integrantes da corporação; f) o *controle totalitário dos afetos, da sensibilidade*, não apenas pelas imagens exibidas pela *Família* (o programa de televisão que hipnotiza e entorpece os espectadores), mas, principalmente, pelo uso de fármacos estimulantes e sedativos que são ingeridos indiscriminadamente; g) a *formatação esquematizada da*

*imaginação* e da *fantasia*, também por meio do aparato televisivo.

Não será possível, aqui, tecer considerações em torno dos aspectos estéticos da adaptação cinematográfica realizada por François Truffaut, um dos mais instigantes cineastas da *Nouvelle Vague*. *Fahrenheit 451* não foi, com certeza, o filme mais bem esteticamente elaborado por Truffaut, mas, talvez seja uma das adaptações mais memoráveis da história do cinema. Filmado em bairros sombrios nos arredores da grande Londres, da década de 1960, o filme opera com uma tonalidade cinza pálido e só ganha alguma cor com as cenas do carro da corporação e com as chamas que ardem na queima do material impresso incendiado pelos bombeiros. Apaixonado por livros e ávido leitor, na narrativa estética de *Fahrenheit 451*, Truffaut parece mimetizar a lentidão que se requer de uma leitura atenta a um bom romance. Paradoxalmente, essa lentidão é dissolvida com o próprio título do filme e sua razão de ser, explicada em um diálogo entre Montag e Clarisse, quando o bombeiro explica o porquê de a corporação ter o nome de *Fahrenheit 451*. Trata-se da temperatura, 451 Fahrenheit, em que o papel do livro entra mais fácil em combustão.

Outras informações sobre o romance estão dispostas ao longo do artigo. No próximo item, o destaque é para a tensão dialética entre memória e esquecimento, visualizada a partir da mitologia e da filosofia, bem como a força destruidora da relação entre *memória-história* versus *esquecimento*.

## MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

A discussão em torno do conceito de memória é tão antiga quanto a própria civilização. Na Antiguidade Grega, ela tem cadeira *vip* no panteão. O Dicionário de Mitologia destaca que

Mnemósine (*Mnemosyne*) é a *personificação da memória ou da lembrança*. Ela é *filha do céu e da terra* e habitava a região da *Piéria*, na Macedônia. Após nove noites de amor com Júpiter e ao fim de nove meses, Mnemósine concebeu as Musas. Destas sendo a mãe, ela é a deusa responsável pela orientação dos poetas, dos literatos, dos historiadores e também inspiração dos *aedos* e *rapsodos*, os poetas “cantadores” dos mitos, responsáveis pela transmissão oral da memória coletiva. Ligada ao sobrenatural, Mnemósine alude à possessão e ao delírio dos deuses. Devotos da deusa, os poetas, *aedos*, inspiram-se e, incorporados pelas musas, criam suas obras (ABRÃO; COSCADAI, 2000, p. 205).

Em alusão ao trabalho de Jean-Pierre Vernant (*Mito e pensamento entre os gregos: estudo de psicologia histórica*), Fares (s.d., p. 4) afirma que:

Comparado ao profeta, que se inspira em Apolo, Vernant confere aos dois, poeta e profeta dons de vidência, diferenciando-os na questão temporal: o adivinho faz prospecção, projeta o futuro; o rapsodo baseia-se no passado, não o individual, mas o dos tempos primordiais. A memória transporta o poeta ao coração dos acontecimentos antigos da coletividade.

Mnemósine também é guardiã de lembranças individuais que podem servir, se preciso for, para arbitrar em decisões jurídicas. Há, portanto, algo de poder sagrado na memória. Poder outorgado por uma comunidade fundada na oralidade, em que os registros, a lembrança do que foi (o passado) são as narrativas míticas. Após a invenção da escrita, Mnemósine ficou encarregada de guardar os documentos escritos e organizar os calendários (FARES, s.d., p. 5). Os homens-memória passaram a ser os guardiões dos códices reais,

historiadores da corte, depositários da história objetiva e da história ideológica.

Em Hesíodo (2001), autor da *Theogonia* (Θεογονία, tratado sobre a origem dos deuses), encontra-se a metáfora do mundo do *ser* como sendo o mundo da memória, do *não esquecimento*, o mundo da *aparicação/revelação* (*Alethéa*). O mundo da negação do ser é representado pela Noite (*Nix*) e seus filhos, entre eles, o esquecimento (*Léthe, Lesmosyne*).

### MEMÓRIA E ESQUECIMENTO EM PLATÃO

A relação entre lembrança versus esquecimento aparece no livro *X* de *A República*. Na continuidade do diálogo sobre a justiça, Sócrates diz a Glauco que, tendo os justos chegado à idade madura, eles deveriam ter o direito a obter a magistratura que quisessem, escolher a mulher da região que bem entendessem e dar os filhos em casamento a quem melhor lhes aproovessem: “São estes os prêmios, as recompensas e os presentes que o justo recebe dos deuses e dos homens durante a vida, para além dos bens que lhe proporciona a própria justiça” (PLATÃO, 1997, p. 345). Mas, para Sócrates, isso tudo não é nada, “[...] nem pelo número nem pela grandeza, em comparação com o que aguarda, depois da morte, o justo e o injusto” (PLATÃO, 1997, p. 345).

Em determinado momento do diálogo, Sócrates narra a estória de Er, guerreiro que havia morrido em uma batalha. Depois de dez dias, quando recolhiam os cadáveres já putrefatos, o corpo de Er foi encontrado intacto e levado para casa, a fim de ser enterrado. Depois do décimo segundo dia, ele ressuscitou da pira. Recuperados os sentidos, Er contou o que tinha visto no além. Comenta que, quando sua alma deixou o corpo, ela se pôs a caminhar com muitas outras, e juntos chegaram a um

lugar divino, de onde era possível observar duas aberturas na terra, situadas lado a lado, e no céu, ao lado duas outras aberturas que ficavam de frente.

Juízes sentados davam suas sentenças e ordenavam aos justos que se dirigissem, com um leteiro que continha o julgamento, à direita, na estrada que subia ao céu. Os maus também levavam um leteiro que indicava todas as suas ações e seguiam à esquerda, na estrada descendente. Os juízes escolheram Er para ser o mensageiro do além. Pediram-lhe que ouvisse e observasse tudo que se passava.

Er viu as almas que se iam, uma vez julgadas, pelas duas aberturas correspondentes do céu e da terra; pelas duas outras entravam almas que, de um lado, subiam das profundezas da terra, cobertas de sujeira e pó. Do outro, desciam puras, do céu, e todas essas almas que chegavam sem cessar, pareciam ter feito uma longa viagem (PLATÃO, 1997, p. 346).

Cada grupo de almas passava sete dias na planície. Elas “podiam” escolher o destino para a vida futura, que era ratificado por um gênio. Depois, a alma passava por baixo do trono da Necessidade. Quando chegavam do lado oposto, iam para a planície infértil e sem árvores do rio Léthe. Passavam por um terrível e sufocante calor e, ao anoitecer, acampavam nas margens do rio *Ameles*, cuja água vaso nenhum pode conter. Cada alma via-se obrigada a beber um pouco da água. Contudo, as imprudentes bebiam mais do que o necessário e perdiam a memória de tudo.

Platão também faz referência à memória no diálogo de Sócrates com Fedro (2001). Sócrates lembra a Fedro uma antiga lenda egípcia, sob o deus Thoth. Segundo a lenda, foi Thoth quem inventou os números, o cálculo, a geometria, a astronomia, o jogo de damas, os dados e a escrita. Durante o

reinado do faraó Tamuz, o deus ofereceu-lhe suas invenções e pediu-lhe para ensiná-las a todos os egípcios. Mas o faraó quis saber de suas utilidades e, enquanto Thoth explicava, o faraó censurava ou elogiava, conforme essas artes lhe parecessem boas ou más. Quando chegam à escrita, Thot diz que esta tornaria os egípcios mais sábios e lhes fortaleceria a memória. No entanto, Tamuz responde-lhe que a escrita tornaria os homens esquecidos, pois deixariam de cultivar a memória. Ao confiar apenas nos livros, só se lembrariam de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos. Os homens tornar-se-iam sábios imaginários. No mesmo diálogo, Sócrates considera a escrita como algo que limita o pensamento, que cristaliza as ideias. Para o filósofo, um discurso escrito será sempre o mesmo, repetido inúmeras vezes sem que se possam agregar novos pensamentos.

Paradoxalmente, a filosofia tem, como uma de suas principais características, a instituição da escrita como forma de registro da memória em confluência com, e ao mesmo tempo, para além dos mitos, ou seja, da tradição oral da memória “cantada” pelos *aedos* e *rapsodos*. A filosofia proporciona o encontro, mesmo que a contragosto, de alguns filósofos, entre o logos (discurso) e o texto escrito, registro do discurso. A vantagem, para Platão, é que a escrita pode ser um *remédio para a memória*, mas, como todo *pharmacon*, se for mal utilizada, tornará os humanos mais esquecidos. Se for verdade que Platão registrou, assim como Xenofonte, os diálogos socráticos, talvez, *se* eles não os tivessem escrito, hoje não teríamos contato sequer com as interpretações do pensamento de Sócrates, pois aquela experiência estaria totalmente inacessível.

Memória refere-se tanto à conservação dos acontecimentos passados (conservação de sensações) como à evocação, quando

necessário, do conhecimento, do sentimento passado, de torná-los atuais e presentes, o que pode ser traduzido por recordação.

## EXPERIÊNCIA E VIVÊNCIA

“Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”, é a pergunta que Benjamin (1994) faz em *Experiência e pobreza* (1933). Para ele, a pobreza da experiência não era mais privada, mas de toda a humanidade: uma nova barbárie. A memória, nos textos de Walter Benjamin, tem bastante a ver com o conceito de experiência. Ele a interpreta a partir de dois substantivos da língua alemã: *Erfahrung* e *Erlebnis*. O primeiro advém de *fahren*, que significa *conduzir, guiar, levar* e também pode ser traduzido por *viajar*, no sentido do verbo *reisen*. *Erfahren* diz respeito a chegar a, saber; sofrer, versado, esperto, experimentado. *Erfahrung*, segundo Benjamin, vincula-se ao conhecimento obtido por meio de uma *experiência* que se acumula e se prolonga, que se desdobra, como em uma viagem (*fahren*). O sujeito, integrado em uma comunidade, dispõe de critérios que lhe permitem sedimentar as coisas com o mesmo universo de linguagem e de práticas. Ele associa a vida particular à vida coletiva e estabelece um fluxo de correspondência alimentado pela memória. Para Benjamin, sob os auspícios do capitalismo tardio, devido ao domínio da dimensão técnico-instrumental que move a existência pragmatizada, há uma *pobreza da experiência*, o que significa uma incapacidade para narrar, contar (*Erzahlen*), *compartilhar experiências/estórias*.

Benjamin demonstra o enfraquecimento da "Erfahrung" e toma como *antípoda* o conceito de "Erlebnis", que significa experiência vivida, característica do indivíduo solitário. Ele

esboça uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e palavra comuns apesar da desagregação e do esfacelamento do social nos tempos modernos. Tempos nos quais até o romance perde a capacidade de *narrar a experiência*. Erlebnis conjuga a fugacidade do ato de vida e a memória que o conserva e transmite. É a vivência do indivíduo isolado em sua história pessoal cotidiana e ordinária, a impressão forte que precisa ser assimilada às pessoas e que produz efeitos imediatos. Tudo a ver com a modernidade capitalista. É uma vida sem laços com o passado, atropelada pelo excesso de apelos da sociedade de consumo.

O empobrecimento da experiência significa, em Benjamin, a perda da capacidade de narrar, de contar estória, de lembrar, de trazer à tona a dor, o sofrimento reprimido que aguarda o momento propício para se revelar em barbárie. O silêncio que toma conta da vida urbana é acompanhado da cacofonia ensurdecidora promovida pelas máquinas, buzinas, sirenes e as conversas das massas que falam, mas não têm nada a dizer e, alucinadamente, reverberam na audição regredida da experiência moderna.

É justo nessa contraposição entre o silenciar da dor e do sofrimento das gerações passadas e a “esquizofrênica” experiência da agitação sonora e imagética das cidades que reside o potencial de emancipação ou barbárie que pode se configurar na sociedade. A *Erfahrung* diz respeito àquela disposição social, à própria experiência de narrar a experiência coletiva, a memória histórica, que definhou com o avanço do capitalismo. Dessa tradição que se esvai, surgem novas formas narrativas, como é o caso do *romance* e a *informação jornalística*.

Há, também, uma analogia entre enfraquecimento ou desaparecimento da *Erfahrung* e a *perda da aura* na obra de arte, tema que Benjamin problematiza em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1935/1936). Nesse luminoso artigo, não obstante ele ter abordado a fotografia e o cinema, e dadas as condições objetivas da época, Benjamin sequer imaginava que a *pobreza da experiência* se expandiria ainda mais nos anos seguintes. Fato que é devidamente tratado em *Indústria cultural: o esclarecimento como enganação das massas*, na *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, de Adorno e Horkheimer (1985).

#### EXPERIÊNCIA E VIVÊNCIA EM *FAHRENHEIT 451*: APROXIMAÇÕES COM A INDÚSTRIA CULTURAL E A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

A sociedade que se baseia na indústria moderna não fortuita ou superficialmente espetacular, é fundamentalmente *espetaculosa*. No espetáculo, imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo (DEBORD, 1997, p. 17).

E sem dúvida o nosso tempo [...] prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser [...]. Ele considera que a *ilusão* é sagrada, e a *verdade* é profana. E mais: a seus olhos o sagrado aumenta à medida que a ilusão cresce, a tal ponto que, para ele, o *cúmulo da ilusão* fica sendo o *cúmulo do sagrado* (FEUERBACH, Prefácio da segunda edição de *A essência do cristianismo*).

A experiência de contar estória, de narrar, segundo Benjamin, estava vinculada à tradição que ainda preservava o fazer artesanal. Com o capitalismo, as coisas ganham massa. Tudo passa a ser produzido de forma cada vez mais fragmentada e

em uma velocidade que dificulta aquela relação que o trabalhador tinha um com o outro no momento em que prevalecia a atividade pré-industrial. Com o avanço da sociedade capitalista, surgiram diversos dispositivos de intervenção no âmbito da cultura, e a indústria cultural funda as bases da dinâmica da atual *sociedade do espetáculo*. Mas, o que é indústria cultural?

No prefácio à *Dialética do Esclarecimento*, publicado em 1944, Adorno e Horkheimer (1985, p. 16) observam que a seção sobre a indústria cultural trata da regressão do esclarecimento em ideologia, cuja expressão mais influente era, naquele momento, o rádio e o cinema. Essa afirmação resultou de uma conjunção de fatores. Além da sólida formação teórica de ambos os autores no âmbito da filosofia, da arte e das ciências sociais em geral, não se pode esquecer que os dois se encontravam exilados na sociedade mais avançada do capitalismo contemporâneo. O fato de terem vivido tanto em Nova York quanto em Hollywood,<sup>3</sup> então polos dinâmicos da indústria cinematográfica estadunidense e internacional, aliado às suas qualificações teóricas, foi

---

<sup>3</sup> Adorno e Horkheimer viveram no bairro de Hollywood do início dos anos de 1940 até o final desta década. De acordo com McCann (1994, p. xxv-xxvi), eles testemunharam o domínio oligopolista de Hollywood pelos grandes estúdios (Warner Bros., RKO, 20<sup>th</sup> Century-Fox, Paramount e MGM) que controlavam não só a produção, mas também a distribuição e exibição dos filmes. Nessa época, a crescente produção de filmes desencadeou uma reorganização produtiva na indústria cinematográfica com ênfase na centralização administrativa e na supervisão: “A produção de um filme tornou-se altamente organizada a partir do princípio da linha de montagem, cuja base se caracteriza por uma grande e desenvolvida divisão do trabalho e hierarquias de autoridade de controle. [...] Estrelas, diretores, roteiristas, músicos e técnicos eram mantidos na base do contrato pelos estúdios. [...] Foi esta calculada aparência de diversidade dentro de um sistema comercial racionalizado que Adorno e Horkheimer vieram a analisar” (McCANN, 1994, p. xxv-xxvi).

fundamental para a formulação da tese sobre a indústria cultural como *enganação* das massas.

Para Adorno e Horkheimer, não foi fortuito que a indústria cultural tenha surgido nos países industriais liberais, onde triunfaram os seus meios característicos, como o cinema, o rádio, o *jazz* e as revistas. O desenvolvimento dessa indústria decorreu das leis gerais do capital: “Gaumont e Pathé<sup>4</sup>, Ullstein<sup>5</sup> e Hugenberg<sup>6</sup> tinham seguido com êxito a tendência

<sup>4</sup> *Gaumont e Pathé* são duas empresas cinematográficas francesas que, na década de 1910, foram consideradas as maiores do mundo.

<sup>5</sup> O empresário judeu-alemão Leopold Ullstein fundou, no final do século XIX, o jornal *Berliner Morgenpost* que iniciou com uma circulação de seiscentos mil exemplares, a maior da Alemanha. Também foi o fundador do *Berliner Illustrierte Zeitung* que, por volta de 1894, tinha uma circulação de dois milhões de exemplares. Os cinco filhos de Ullstein desenvolveram diferentes ramificações nos negócios da empresa do pai. Durante a década de 1930, eles não eram apenas o maior de todos os grupos da imprensa escrita da Alemanha, mas também publicavam livros, revistas, trabalhavam na atividade da moda e de música. Eram proprietários de várias agências de notícias, de um estúdio cinematográfico e até mesmo de um zoológico (EVANS, 2004).

<sup>6</sup> Trata-se de Alfred Hugenberg. Em 1916, era o presidente do conselho administrativo da Krupp [fábrica de armas] e comprou o conglomerado jornalístico *Scherl*. Em 1918, também adquiriu uma agência de notícias por meio da qual supria amplas seções da imprensa com histórias e editoriais durante a República de Weimar. Talvez o mais importante investimento de Hugenberg tenha sido a aquisição da UFA (*Universum-Film Aktiengesellschaft* – Universal-Filme S./A.), a maior empresa (estatal) produtora de filmes da Alemanha que entrou em crise financeira devido à crise que acometeu o país após a 1ª Guerra Mundial, à ganância em adquirir novos estúdios e à produção de filmes com grandes orçamentos. Em meados dos anos de 1920, a UFA foi vendida para o grupo *Scherl*, cujo proprietário era Hugenberg. Ele usou seu império *mediático* para propagar suas virulentas ideias nacionalistas pela Alemanha e divulgar a mensagem de que era tempo de restaurar a monarquia. A legitimidade da República de Weimar e seu declínio tiveram o auxílio dos *media* liderados por Hugenberg. Sua reputação era tamanha que, no final dos anos 1920, ele era considerado o *imperador não-coroadado* da Alemanha e *um dos mais poderosos homens* do país (EVANS, 2004, p. 118-129; FISCHLI, s.d.).

internacional; o restante foi feito pela dependência econômica europeia em relação aos Estados Unidos, depois da Primeira Guerra Mundial, e pela inflação” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 25-26).

Um dos primeiros aspectos a serem considerados é que Adorno (1986), em um texto de 1967, intitulado *Resumo sobre a indústria cultural*, afirma que ele e Horkheimer, ao escreverem a *Dialética do Esclarecimento*, sentiram necessidade de abandonar o termo cultura de massas. Em seu lugar, propõem o conceito de indústria cultural para descaracterizar a concepção de que a cultura que se produz aparentemente de forma espontânea no cotidiano das massas seja uma forma atualizada da arte popular. Os conceitos de cultura de massa e cultura popular induzem a pensar na existência de uma cultura de elite, ou uma alta cultura para as elites, em contraposição à cultura produzida pelo ou para o povo.

Adorno (1986) explica que, quando ele e Horkheimer se referem ao conceito de indústria cultural, indicam a existência de uma cultura unificada que, apesar de ser classificada, na origem, como de elite ou popular, passa por redefinições nas condições de sua produção e reprodução em virtude das revoluções tecnológicas. Em outros termos, a indústria cultural é o índice da produção industrial de uma cultura não engendrada pelas massas. Aparentemente espontânea, a cultura de massas está muito mais próxima dos mecanismos de seriação, segmentação e controle dos produtos culturais produzidos de forma fragmentada e para públicos diversos na sociedade.

Em todos os seus ramos fazem-se, mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo de massas e que em grande medida determinam esse consumo. Os diversos ramos assemelham-se por sua

estrutura, ou pelo menos ajustam-se uns aos outros. Eles somam-se quase sem lacuna para constituir um sistema (ADORNO, 1986, p. 93).

O termo indústria não deve ser tomado literalmente, pois “Ele diz respeito à estandardização da própria coisa – por exemplo, tal como o *western* conhecido por todo freqüentador de cinema – e à racionalização das técnicas de distribuição, mas não se refere estritamente ao processo de produção” (ADORNO, 1986, p. 94). Assim, a indústria cultural segue as regras da lógica de padronização e da racionalidade técnica, mas, ao mesmo tempo, conserva formas de produção individual. No entanto, para Adorno, esses resíduos individualistas integram e fortalecem a ideologia dessa indústria.

Por serem fracos e dependentes em relação a setores industriais, como o do aço, da eletricidade e do petróleo, os monopólios culturais são facilmente absorvidos pela trama econômica. Com isso, a dependência do cinema, por exemplo, revela como há uma interpenetração de setores individuais na organização industrial capitalista (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 115).

A indústria cultural expressa a dinâmica da mercantilização da cultura na sociedade capitalista mais avançada, na qual a indústria e a racionalidade da produção modificam o processo de criação cultural e conferem uma homogeneidade de padrão que perpassa diferentes veículos culturais. A cultura contemporânea, afirmam os autores, a tudo confere um ar de semelhança. Na acepção de Adorno (1986, p. 94),

O que na indústria cultural se apresenta como progresso, o insistentemente novo que ela oferece, permanece, em todos os seus ramos, a mudança de indumentária de um sempre semelhante; em toda parte a mudança encobre um esqueleto no qual houve tão poucas mudanças como na

própria motivação do lucro desde que ela ganhou ascendência sobre a cultura.

Em outras palavras, toda *cultura de massas* é idêntica. Segundo Adorno e Horkheimer (2002, p. 8-9), não há constrangimento por parte dos dirigentes de admitirem isso, tampouco eles temem mostrar essa realidade. Dessa forma, não há por que considerar ou mesmo empacotar o cinema e o rádio como arte, tendo em vista que eles já se transformaram em negócio.<sup>7</sup> A própria ideia de indústria converte-se na sua ideologia. Os autores observam que, ao se autodefinirem como indústria, o cinema e o rádio afastam qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. No procedimento da indústria cultural, suas mercadorias mecanicamente diferenciadas aparecem sempre como a mesma coisa. Portanto, a repetição é a marca dessa indústria. Suas inovações típicas são intrínsecas ao sistema.

O contrassenso do conceito de indústria cultural<sup>8</sup> é que ela carrega uma contradição de termos. A cultura, entendida como as formas de objetivação/exteriorização materiais e simbólicas, que tem o objetivo de formar nossa condição humana, uma imagem interna que, ao mesmo tempo afirma e nega a natureza animal, não combina com o ideal industrial, qual seja: a

<sup>7</sup> No capítulo V, esse argumento será retomado a partir de outros escritos de Adorno.

<sup>8</sup> Sobre o tema, conferir: DUARTE, Rodrigo. **Indústria cultural: uma introdução**. Rio de Janeiro: FGV, 2010; DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antonio; VAZ, Alexandre Fernandes. **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008; DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: UFMG/Humanitas, 2003; LOUREIRO, Robson; DELLA FONTE, S. Sandra. **Indústria cultural e educação em “tempos pós-modernos**. Campinas: Papyrus, 2003; ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002; **Indústria Cultural e Educação. Cadernos CEDES**, Campinas, n. 54, 2002.

massificação de tudo que se produz e que se põe a circular no mercado.

*Fahrenheit 451* não faz alusão à guerra, sequer referência ao consumo. Não obstante, há uma guerra *quente*, cujo inimigo se encontra dentro, e não fora da comunidade. Ou o indivíduo se adapta ao sistema ou é punido por sua desobediência. No romance, ou no filme, as personagens não vão *às compras*. O que não quer dizer que não haja consumo. Elas consomem as mercadorias imagéticas estampadas nas *paredes telas* das residências. A televisão, no filme, é onisciente, onipresente, onipotente. Ela ocupa, na vida social, o lugar que um dia foi ocupado por Deus (KEHL, 2005). Algo que faz lembrar a ideia de sociedade do espetáculo:<sup>9</sup> “[...] *o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem*” (DEBORD, 1997, p. 14).

Na sociedade do espetáculo, onde a indústria cultural administra e formata a sensibilidade, o espetáculo, paradoxalmente, “[...] não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14). Essa situação pode ser ilustrada na cena em que Linda (Meldred, no romance), esposa de Montag, está reunida com as amigas para assistirem ao programa *A família*. O “seriado” opera com o discurso de que o espectador faz parte de uma *grande família* e que há interatividade entre os primos e primas, como são chamados os membros da *Família*. As imagens televisivas e a relação com a *Família* virtual parecem ser uma fonte eterna de *vivência* agradável e felicidade. Nessa *sociedade do espetáculo*, o mundo da visão passa a ser uma terrível visão especular e invertida do mundo

---

<sup>9</sup> Do latim, *spectaculum*. Tudo aquilo que atrai o olhar; a atenção; contemplação; representação teatral, cinematográfica; cena ridícula, escândalo.

onde o *Todo é o não verdadeiro* (ADORNO, 1993), ou, “*No mundo realmente invertido, a verdade é um momento do que é falso*” (DEBORD, 1997, p. 16).

Para Debord (1997, p. 13), a existência, nas sociedades onde reinam as modernas condições de produção, resume-se a uma imensa acumulação de *espetáculos*, pois toda experiência vivida diretamente tornou-se uma representação. Nosso mundo, escreve Debord, especializou-se cada vez mais na produção incessante de imagens autonomizadas. Aqui, o mentiroso mente para si mesmo. Por isso o espetáculo, em geral, é a inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo.

O espetáculo é a sociedade, mas também parte e instrumento de unificação social. Como parte da sociedade, ele concentra todo o olhar iludido e toda a falsa consciência. A unificação que realiza é tão somente a linguagem oficial da separação generalizada (DEBORD, 1997, p. 14). O espetáculo não é o abuso de um mundo da visão, tampouco o produto das técnicas de difusão maciça das imagens. Ele é uma visão de mundo que se efetivou, que se objetivou.

O alvo das diatribes de Debord sobrevive, pois sua base de sustentação, a forma capitalista de produção da existência, ainda está de pé.

Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é apresentada. É o âmagô do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e o consumo

que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo também é a *presença permanente* dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna (DEBORD, 1997, p. 14-15).

A heterônoma sociedade do espetáculo é narcísica e os indivíduos são quase integralmente tutelados. A existência, no cotidiano ordinário, é esvaziada de qualquer singularidade, de assinatura da própria obra. A padronização massificada dos afetos e desafetos socialmente produzidos implica a mais elevada forma de servidão voluntária promovida pela fantasmagoria imagética veiculada pela televisão, e tantos outros *media imagético-eletrônicos*, que administra a disciplina, controla os desejos e coopta as intenções de resistência: negação determinada.

No filme, toda representação imagética passa a ser a própria realidade ou um prolongamento dela. A inversão é simples: só é, só *existe*, aquilo que aparece na tela da televisão. Não é que não mais exista o verdadeiro e o falso. Nesse contexto, o verdadeiro é o registro de um instante daquilo que é o seu contrário. O que não é consumido como imagem inexistente. Na sociedade do espetáculo, a indústria cultural é, paradoxalmente, a verdadeira fábrica de realidade e fantasia e os *media* são o espelho que reflete/orienta do que se deve gostar, desejar, o que se deve *ser*, sentir, pensar. A energia pulsional é elevada, diminuída ou *deletada* conforme a valoração direcionada das imagens especulares que criam desejos, e “A subjetividade subordina-se ao espetáculo de maneira radical” (KEHL, 2005, p. 245).

Logo no início do filme, o olhar da câmera de Truffaut “desliza” sobre os telhados das casas e, ora em plano aberto,

ora em *flashes* de primeiro plano, surgem as antenas de tevê que captam a *vida sem vida*, a experiência empobrecida dos programas televisivos que formam e conformam os sentidos dos espectadores. A pobreza de experiência é observada em vários momentos: pessoas em praça pública, onde as mães aparecem com suas crianças que estão a brincar. As mães não conversam umas com as outras. Em outra sequência, Montag, já visivelmente transtornado com a sua condição de *exterminador do passado* e sentindo-se um desertor, lê o trecho de um romance para as convivas de Linda, sua esposa. As amigas, dispostas na sala, assistem à televisão e são interrompidas por Montag. Após a leitura, elas choram e o acusam de fazê-las lembrar de emoções ruins. Dizem que ele é mal e que os livros não servem para nada mais do que promover fantasias. Em outro momento do filme, Montag aponta o dedo para uma cadeira de balanço e pergunta a Clarisse: “*O que é isto?*”. Ele nunca havia visto algo parecido. Ao que ela responde: “*Isto é uma cadeira de balanço. Houve uma época em que as pessoas iam para as calçadas, em frente das suas casas e, sentadas na cadeira de balanço, conversavam umas com as outras*”.

Clarisse conhece esse passado porque muitos de seus familiares possuíam livros e sua família parece ter resistido e inventado as condições de possibilidades para a sobrevivência da memória histórica do que havia sido a sociedade antes da instituição dos bombeiros como incendiários de livros. Não era mais a conversa fortuita na varanda ou na calçada que instituía a memória e a experiência da tradição. Em *Fahrenheit 451*, há indícios suficientes para se pensar que a *esfera pública* capaz de promover momentos de troca de experiência, de intercâmbio de narrativas e afetos, de encontros fortuitos, foi transferida para o âmbito da indústria cultural, da sociedade do

espetáculo. Os *media* passam a ser a nova *praça pública* onde o discurso imagético não difere do econômico: imagem espetacular e mercado são faces da mesma realidade.

### ESFERA PÚBLICA BURGUESA VERSUS CONTRAESFERA PÚBLICA

Por mais que a atual *esfera pública* (*Öffentlichkeit*)<sup>10</sup> seja dominada, controlada pelos *media*, isso não significa que o controle seja total. É possível pensá-la tal como proposto por Alexander Kluge e Oscar Negt,<sup>11</sup> quando fazem referência ao conceito de fantasia intimamente conectado ao de esfera pública. Neste está sintetizada a tradição kantiana do uso público da razão, a apropriação da noção benjaminiana de experiência apropriada por Adorno, a contraposição ao caráter abstrato e formal da esfera pública em Habermas e a referência marxiana ao proletariado. Negt e Kluge (1993) se perguntam como a experiência social é articulada e se torna relevante, ou seja, quais mecanismos, meios, interesses e efeitos constituem um horizonte social de experiência? A rigor, o que se torna central para os autores, no conceito de esfera pública, é o

<sup>10</sup> É em *Esfera pública e experiência: para uma análise da esfera pública burguesa e proletária*, que os autores (NEGT; KLUGE, 1993) se dedicam à temática. O livro foi lançado em 1972, seis anos após a publicação de *A transformação estrutural da esfera pública*, de Jürgen Habermas.

<sup>11</sup> Oscar Negt é parceiro intelectual de Alexander Kluge em outros trabalhos teóricos. De acordo com Hansen (1993), o que uniu Kluge e Negt foi o fato de, além de serem contemporâneos no Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, terem participado ativamente no despertar do movimento estudantil, em especial no debate sobre a relação entre a Teoria Crítica e a prática social. Hansen (1993, p. X) afirma que, enquanto a atenção de Negt se voltava para “[...] o problema da organização política e o papel da cultura e da educação em fomentar a consciência da classe trabalhadora”, o trabalho de Kluge “[...] girava em torno do problema de uma cultura alternativa para os *media* e para o filme em particular, bem como as condições políticas e econômicas que fazem tal cultura necessária e possível”.

sentido de *Erfahrung*. Para eles, esse termo está intimamente vinculado à capacidade de empregar a fantasia e ao ato de transmitir para as gerações vindouras as experiências verdadeiras que ainda resistem à transformação de tudo em mero fetiche do e pelo mercado.

Para Kluge (1981-1982), a fantasia concebida como faculdade da imaginação é um atributo do qual todos utilizam. A quantidade de imaginação de que se faz uso e como se faz é algo que está além do controle social. Há formas de fantasia que escapam à domesticação imposta pela esfera pública burguesa. No entanto, o mais comum é que a imaginação não apenas tem sido limitada, mas tem contribuído para uma reprodução da repressão dos sentidos. Nas palavras de Kluge (1981-1982, p. 215),

Além da língua, que é pública, a esfera pública deveria conceder à fantasia o *status* de um meio comum, e isto inclui o fluxo de associações e a faculdade da memória (as duas principais avenidas da fantasia). Uma constante mudança de perspectivas é típica da fantasia. Na fantasia, eu posso me transpor para a África, sem esforço, ou eu posso me imaginar envolvido em uma cena de amor, no meio do deserto – tudo isto acontece como em um sonho. Os obstáculos da realidade já não mais existem. Se a fantasia tem boas razões para desconsiderar esses obstáculos verdadeiros – como uma compensação para o princípio de realidade – então a questão é como você pode, por amor a qualquer causa, encorajar a fantasia a desenvolver tais perspectivas sobre isso (i.e. perspectivas diferentes daquelas inerentes às coisas como elas são).

Na tradição filosófica, o conceito de fantasia pode ser entendido, a partir de Kant, como “[...] a imaginação que produz imagens sem querer [...]. Muitas vezes gostamos de brincar com a imaginação, mas a imaginação, que é fantasia,

frequentemente também brinca conosco, e às vezes com mau gosto”. Por isso, para Kant, a fantasia é a imaginação desregrada e desenfreada (ABBAGNANO, 1998, p. 428). O movimento romântico esboçou outro significado para o termo, “[...] segundo o qual a fantasia é entendida como imaginação *criadora*, diferente em qualidade mais do que em grau, da imaginação reprodutora comum” (ABBAGNANO, 1998, p. 428).

Na teoria psicanalítica, a fantasia pode ser entendida como potência de liberdade em face do conflito entre o *princípio de prazer* e o *princípio de realidade*. Trata-se de um constructo da psique cujo fim último é liberar-se dos desejos que em tese não podem ser satisfeitos fora do teatro mental idealizado pelo indivíduo. Uma espécie de catarse interior em que se encena a satisfação do desejo e se tenta descarregar sua tensão. Em outros termos, a fantasia pode ser concebida como uma encenação do psiquismo que busca satisfazer um desejo imperioso que não pode ser saciado na realidade (NASIO, 2007).

Para Freud (1986), há uma pressão exterior que molda o *ego* para apreciar a realidade externa e obedecer ao princípio de realidade. A civilização impõe a renúncia provisória ou permanente dos diversos objetos e objetivos para os quais está voltada a busca do prazer, não apenas de ordem sexual. Certamente, não se trata de tarefa fácil e não se renuncia ao prazer se não há algum tipo de compensação. É nesse sentido que a fantasia aparece como uma atividade da alma que libera, dá uma sobrevida àquelas fontes de prazer que foram reprimidas. É uma forma de existência que emancipa psicicamente os desejos adormecidos, os restos de desejo que a memória trata de se defender e jogá-los para o espaço do não saber.

Sem dúvida, a esfera pública, atualmente dominada pelos *mass media*, tende a produzir os esquemas prévios do entendimento e da sensibilidade, ou seja, o que ouvir, sentir, assistir e a forma como se relacionar com os produtos da indústria da cultura. Sem contar que, se há desejos, eles são antecipadamente fabricados. Assim como são fabricados, também são previamente reprimidos. A fantasia é *terceirizada*.

Essa *pseudofantasia* não cumpre a função *catártica* de liberação dos restos de pulsão, dos desejos não satisfeitos e reprimidos, mas, sim, produz um *complexo* doentio no qual o indivíduo vê-se obrigado a renunciar a si mesmo e à realidade para se satisfazer com um prazer que efetivamente nunca é atingido, sequer no seu teatro interno. A lógica perversa dos *media* é fazer com que o espectador, o consumidor dos produtos da indústria cultural, sintam-se um sujeito pleno de desejo.

Não obstante, a esfera pública é capaz de organizar as variadas necessidades e qualidades não inexoravelmente a partir de interesses hegemônicos próprios da indústria cultural. Em outros termos, o desenvolvimento da socialização das qualidades, necessidades e desejos humanos engendra uma oposição potencial capaz de oferecer a base para uma esfera pública contra-hegemônica *autonomamente organizada*, no interior da própria sociedade do espetáculo. Desse modo, Negt e Kluge apostam na dialética entre a esfera pública burguesa e a proletária, ou seja:

Fissuras históricas – crises, guerra, capitulação, revolução, contra-revolução – denotam constelações concretas de forças sociais dentro das quais uma esfera pública proletária se desenvolve. Uma vez que esta última não tem nenhuma existência como uma esfera pública de decisão (poder), ela tem que ser reconstruída a partir das fissuras, circunstâncias marginais, iniciativas isoladas. Estudar sólidas tentativas sobre uma esfera pública é, no entanto,

somente um dos nossos argumentos: o outro é investigar as contradições emergentes dentro das sociedades capitalistas avançadas em prol do seu potencial para uma contraesfera pública (NEGT; KLUGE, 1993, p. xliii).

A verdadeira esfera pública tem consciência de si e deve ser entendida como uma *abertura* que se vincula à experiência. Ela se opõe ao que é privado ou íntimo. Quando alguém acredita que se pode fazer compreendido na coletividade, então isso é público. Se não se publiciza o que se sente, ou mesmo as suas experiências individuais, então isso está no âmbito do privado. A *tiranía da intimidade*, na acepção de Kluge, consiste em não poder se expressar publicamente.

Em *Fahrenheit 451*, as pessoas se expressam. O programa televisivo *A Família* pretende-se “interativo” e “integrativo”. Nominalmente, os apresentadores direcionam perguntas do clichê para cada espectador individual. Ao responder, ele se sente um membro integrado da *Família*. As pessoas também expressam suas carências pulsionais reveladas nas autocarícias narcísicas recorrentes ao longo do filme. Outra forma de expressão pública é aquela que acontece na delação daqueles que cometem o crime de possuir livros, feita por meio de urnas eletrônicas localizadas nas calçadas. O delator, por meio da “expressão” de seu aparente desejo particular, regozija-se e sente-se um prestador de serviço público.

No filme, a memória coletiva e histórica já não é mais transmitida nem por meio da oralidade, nem por meio do registro escrito. Isso não quer dizer que não haja memória. A sociedade do espetáculo, dominada pelas imagens e sons produzidos no âmbito da indústria cultural, não é desmemoriada. A rigor, “O espetáculo, como organização social da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é a falsa consciência do tempo”

(DEBORD, 1997, p. 108). Com efeito, há memória, e muita lembrança, em *Fahrenheit 451*. É o capitão Beatty quem a transmite a Montag. Ao lembrar-lhe quando tudo havia começado, ele observa que muito havia sido feito

[...] até a fotografia chegar à maioridade. Depois, foi o cinema [...] no começo do século XX. O rádio. A televisão. As coisas começaram a ter massa. E, como tinham massa, tornaram-se mais simples (BRADBURY, s.d., p. 67).

Os *mass media*, explica o capitão, [...] fazem a cabeça girar tão depressa que expõem para longe todos os pensamentos desnecessários que consomem tempo. Com isso, o sistema educacional passou por mudanças: reduziu-se a escolaridade, deixou-se de lado a disciplina, abandonaram-se as filosofias, a história, as línguas, esqueceram-se quase por completo a gramática e a sintaxe. Se não se quer que uma pessoa seja politicamente infeliz, enfatiza o capitão, é preciso não lhe dar os dois lados de uma questão para se preocupar. O melhor é não dar nenhum lado da questão. O melhor é esquecer a existência da guerra, por exemplo. Se há ineficiência por parte do governo, se ele é autoritário e perdulário, [...] é melhor ser tudo isso sem que as pessoas se preocupem com essas coisas. Paz, Montag. Dê às pessoas concursos que elas ganham lembrando-se das letras de canções mais populares, dos nomes das capitais ou do Estado que produz mais petróleo. É melhor entulhá-las de dados não combustíveis, entupi-las com tantas 'informações' que elas se sintam enfatiadas, mas muitíssimo 'brilhantes'. Ai elas acham que estão pensando, ficam com uma impressão de estar em movimento sem se mexer. E ficarão felizes porque os fatos dessa espécie não se modificam. Não lhes dê coisas escorregadias como filosofia ou sociologia para embrulhar as coisas. Esse é o caminho da melancolia (BRADBURY, s.d., p. 74).

Como enfatizam Adorno e Horkheimer, para a indústria cultural, divertir-se é estar de acordo. No divertimento, deve-se esquecer a dor ou, quando muito, sofrer a dor da personagem. Deve-se não pensar ou, se for o caso, pensar a partir dos esquemas cognitivos e sensíveis previamente elaborados pelos gestores do sistema. A base dessa indústria, portanto, é a impotência. O divertimento é uma fuga, mas não da realidade perversa. Foge-se “[...] do último grão de resistência que a realidade ainda pode haver deixado. A libertação prometida pelo entretenimento é a do pensamento como negação de si próprio” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 44).

Pensar uma *contraesfera pública* que dê conta de caminhar no interior, mas a contrapelo da indústria cultural, passa, talvez, não apenas pelo deslocamento do poder sobre as condições objetivas de produção e circulação da cultura, mas, em especial, do deslocamento estético. É necessária uma desformatação dos esquemas previamente anunciados e efetivados pela indústria. O divertimento não deixará de existir, mas não terá mais o objetivo de aniquilar o potencial sensível e cognitivo do público. A fantasia continuará presente, porém não será mais uma produção exógena, heterônoma, e sim fruto de uma relação com formas artísticas capazes de elevar nossa imaginação e devolver nossa capacidade de fantasiar autonomamente.

## MEMÓRIA, EXPERIÊNCIA E QUEIMA DE LIVROS NA HISTÓRIA

Onde se queimam livros, cedo ou tarde se queimam homens (HEINRICH HEINE).

Até aqui é possível perceber que *Fahrenheit 451* nos revela uma sociedade totalitária, em que a queima de livros é lugar comum e de responsabilidade da corporação de bombeiros.

Não há memória oral nem escrita, mas há a produção da memória por meio dos estímulos imagéticos veiculados pelos impulsos luminosos da televisão. O sonho de Linda, esposa de Montag, é que ele seja promovido para que, com um salário mais alto, possam comprar mais uma *parede*, uma espécie de *home theater* antecipado pela ficção. Linda é capaz de lembrar os nomes das personagens do programa de televisão. Mas, quando é questionada pelo marido da data de quando haviam se conhecido, ela não consegue lembrar. Não apenas a memória coletiva, mas a individual é deletada e substituída pelos esquemas da indústria cultural.

É fato que os livros são parte da indústria cultural e o mercado editorial tem cada vez mais seguido a perversa lógica do sistema de trocas. O valor da obra é medido não pelo seu caráter formativo. O que vale é seu valor de troca dentro do complexo sistema: produção, circulação, consumo. Os campeões de venda são os livros de autoajuda, as biografias de personagens da sociedade do espetáculo, livros de gastronomia, esportes, saúde. A mercadoria livro é consumida como qualquer outra. Para a psicanalista Maria Rita Kehl (2005, p. 237):

O problema maior da cultura de massas é o imperativo mercadológico que a sustenta. É ele que diferencia o 'bom' e o 'mau' produto cultural, de acordo com critérios de audiência e de lucro. É ele que impõe uma lógica tirânica, *excluindo* todas as experiências e expressões pouco rentáveis de circulação, sob o imperativo da novidade predominante na sociedade contemporânea, que mascara uma extrema intolerância a tudo que não se rege pela dinâmica veloz do consumo.

Dados recentes, veiculados pela VEJA (2010), corroboram o resultado da pesquisa publicada por Cortina (2007), ao revelar que, entre 1966 e 2004, os livros mais vendidos no Brasil

foram os de autoajuda. Se não bastasse, dos mais vendidos em 2009, os livros estrangeiros dominaram a lista. Jorge Fernando dos Santos (2009) faz a crítica:

A literatura, a música e o cinema de qualidade são algo mais que mero passatempo, pois revelam a alma de um povo e ensinam muito de sua cultura. Contudo, na era das celebridades e da arte fabricada em laboratório para o entorpecimento das massas, os meios de comunicação reduziram o espaço dedicado à arte nacional e se renderam ao modismo ditado pela indústria de entretenimento. Por consequência, a crítica especializada perdeu status nos periódicos. Na era do politicamente correto não seria de bom tom criticar o fazer artístico. Daí, os elogios derramados a obras de qualidade duvidosa. Numa sociedade em que o *ter* vale mais que o *ser*, a embalagem muitas vezes é melhor que o produto – mas isso nunca deve ser dito, para não prejudicar os negócios.

No que diz respeito à cultura letrada, por mais que isso não seja uma unanimidade, pode-se afirmar que, em algum momento da história, foi possível experimentar alguma aproximação entre os ideais emancipatórios e o livro, concebido como exteriorização da resistência às formas ordinárias de banalização da cultura e da vida. Apesar de não ser uma objetivação de caráter homogêneo, o livro faz par com os princípios de liberdade de pensamento, da imaginação, da criação, da fantasia. Já em sua etimologia, livro e liberdade são palavras com raiz latina idêntica: *liber* (SILVA, 2003).

Silva (2003) enfatiza que o verbo liberar (*liberare*) deriva do substantivo *liber* (*liber*), que é a entrecasca de árvore, matéria que servia para a confecção das tábuas enceradas utilizadas pelos gregos e romanos para registrar informação. Não obstante ter essa raiz etimológica, historicamente o livro é a manifestação da própria dialética que é a história da

civilização. Foi Benjamin (1994, p. 225) quem escreveu, em sua sétima tese *Sobre o conceito de história*: “Nunca houve uma escrita da cultura que não fosse uma escrita da barbárie. [...] assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”.

Sobre a queima de livros, Chartier (1999, p. 23) afirma:

A cultura escrita é inseparável dos gestos violentos que a reprimem. Antes mesmo que fosse reconhecido o direito do autor sobre sua obra, a primeira afirmação de sua identidade esteve ligada à censura e à interdição dos textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas [...]. As perseguições são como que o reverso das proteções, privilégios, recompensas ou pensões concedidas pelos poderes eclesiásticos e pelos príncipes. O espetáculo público do castigo inverte a cena da dedicatória. A fogueira em que são lançados os maus livros constituía figura invertida da biblioteca encarregada de proteger e preservar o patrimônio textual. Dos autos-de-fé da Inquisição às obras queimadas pelos nazis, a pulsão de destruição obcecou por muito tempo os poderes opressores, destruindo os livros e, com frequência seus autores, pensavam erradicar para sempre suas ideias. A força do escrito é ter tornado tragicamente derrisória esta vontade.

Aceso na memória de muitos, mas desconhecido de milhares, o dia 10 de maio de 1933 ainda exala o cheiro de papel queimado. Nesse dia foram queimadas, em praça pública, em várias cidades da Alemanha, obras de escritores alemães considerados inconvenientes ao regime. A data marcou o auge da perseguição dos nazistas aos intelectuais. Em toda a Alemanha, principalmente nas cidades universitárias, montanhas de livros ou suas cinzas se acumulavam nas praças. O nazismo pretendia e pretende a assepsia étnica e estética da literatura e das artes, da cultura em geral. À época de Hitler, destruía-se tudo o que não refletisse a imagem e semelhança

dos desejos impostos pelo regime nazista. Centenas de milhares de livros foram queimados no auge de uma campanha iniciada pelo diretório nacional de estudantes. Autores como Albert Einstein, Stefan Zweig, Heinrich e Thomas Mann, Sigmund Freud, Erich Kästner, Ricarda Huch foram algumas das preeminências literárias alemãs perseguidas na época. A barbárie era justificada. O poeta nazista Hanns Johst foi um dos que justificou a queima, logo depois da ascensão do nazismo ao poder. Argumentou que havia uma necessidade de purificação radical da literatura alemã e eliminar os elementos estranhos que pudessem alienar essa cultura.

## PALAVRAS FINAIS

Para muitos críticos, *Fahrenheit* é uma *distopia*, e assim pode ser interpretado. Por um lado, tanto o romance, quanto o filme condensam as angústias de seu tempo: os horrores da guerra (pós-1945, ocupação da Coreia, Vietnã), as experiências totalitárias (Alemanha, Portugal, Espanha, Grécia, América Latina) e, principalmente, a danificação da formação cultural com a proliferação dos *mass media*. Por outro, ousa delinear movimentos de resistência corporificados nas pessoas-livro (*book-people*).<sup>12</sup> Uma espécie de *contraesfera pública*. Por isso, não se trata de uma *distopia* no sentido pleno do termo, pois ainda há um *telos* de credulidade no movimento de transformação.

---

<sup>12</sup> Os *book-people* (pessoas-livro), em *Fahrenheit 451*, vivem às margens da sociedade. Cada indivíduo tem a obrigação de memorizar um livro. Após a memorização, ele passa a ser chamado pelo título do livro e fica responsável por transmitir, oralmente, o seu conteúdo a outros *book-people*.

A sociedade atual não é a mesma da retratada no filme/romance. Contudo, não deixam de ser surpreendentes algumas de suas aproximações: a desvalorização da cultura escrita; a hegemonia do espetáculo *imagético-eletrônico*, ilustrado pelo conjunto de equipamentos capazes de unir imagem e som; e o enaltecimento do pensamento do clichê pelos diversos mecanismos da indústria cultural que tecem laos às práticas sociais relacionadas com a pragmática lógica do sistema de trocas, dentre outras.

A mundialização do capital e a globalização da cultura são fenômenos que atingem direta ou indiretamente a vida cotidiana das sociedades contemporâneas. Nas últimas décadas, têm ocorrido transformações nas relações sociais capitalistas que atingem todos os âmbitos da existência e estão intrinsecamente vinculadas às prioridades e demandas do mercado, dentre elas: a) a política que envolve as lutas por emancipação dificulta a defesa e atualização de um projeto de educação emancipatória de todo o gênero humano. A ideia de emancipação tem sido fragmentada para categorias cada vez mais *nanométricas*; b) a pseudodemocratização do acesso ao conhecimento e aos meios de informação acarreta o empobrecimento da experiência formativa em função do acesso acrítico dos produtos da indústria cultural; e c) o domínio dos *media imagético-eletrônicos*: internet, televisão, cinema, sobre todos os *media* como “ambiente” privilegiado de compartilhamento e fruição fugaz dos “jogos de linguagem” de comunidades que dificilmente estão dispostas a correr o risco de experimentar a experiência que busca o resgate do sensível histórico, da dor, do sofrimento das gerações que nos antecederam e que estão presentes nas subjetivações objetivadas que nos cercam.

A linguagem do *mundo* totalmente administrado tem sido a dos meios imagéticos, dominados pela indústria da cultura que promove a falência de qualquer tipo de educação humanística, aquela cuja meta é formar a excelência dos talentos e habilidades, bem como preparar o indivíduo para elaborar uma imagem de si mesmo, um *eidos* que não seja forjado pelos esquemas da sociedade do espetáculo, enfim, do mercado (MATOS, 2000, p. 33).

Ramos-de-Oliveira (1998, p. 31) lembra que, em nossa sociedade atual, não é necessário destruir os livros, como no filme *Fahrenheit 451*, pois existem meios mais sutis e eficazes. O ataque das informações pelos meios de comunicação de massas, em especial pelos complexos televisivos e internéticos, torna assépticos a censura e o controle sobre as mentes. As gerações atuais, sem ter disso consciência clara, são “desensinadas” da prática da leitura crítica.

Eric Hobsbawm (1995, p. 13) alerta que a destruição do passado, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas é um dos fenômenos mais recorrentes e terríveis do final do século XX. Para ele, a juventude atual vive em uma espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público dessa época. Hobsbawm é certo na sua crítica. Não obstante, talvez se possa pensar que, junto à destruição do passado, o mundo administrado pela indústria cultural, dominado pelo capital, também produz história, memória, passados. A cíclica sociedade do espetáculo cria e recria mitos, heróis, fabrica memórias, aparatos de subjetivação, a partir de um eterno retorno do sempre e danificado mesmo.

Por fim, termino este ensaio com uma alusão ao pensamento de Theodor Adorno, no que se refere à preocupação desse

filósofo com a derrota da memória histórica que vinha sendo provocada por uma agenda capitaneada por um conjunto de políticas adotadas no pós-2ª Guerra Mundial. Na década de 1950 e 1960, ao se referir à destruição do passado, Adorno (1995, p. 32) escreveu que havia constatações empíricas que confirmavam a perda da memória histórica, principalmente pelas gerações mais jovens. A questão se agravou quando, no pós-guerra, os Estados Unidos vencedores impuseram a ojeriza à história típica da consciência pragmática estadunidense. Um emblema crasso dessa situação é exemplificado por Adorno com a citação de *A história é uma charlatanice*, de Henry Ford, livro que, segundo o frankfurtiano, representaria “[...] a imagem terrível de uma humanidade sem memória” (ADORNO, 1995, p. 32). Na acepção adorniana, sem a memória nenhum conhecimento que valha a pena pode ser alcançado.

Para Adorno, a memória não é uma síntese transcendental, fora do tempo, mas é algo que possui uma *essência temporal* que deve ser encontrada nos gritos das vítimas das catástrofes. Daí que a precondição para toda verdade é permitir que o sofrimento se manifeste (TIEDEMANN, 2003, p. xx), desde, é claro, que não seja com mais dor e agonia, e sim por uma transparente elaboração do passado.

Em princípio, a desmemorização (ou formatação das memórias, a partir do esquematismo da indústria cultural) pode, aparentemente, estar relacionada somente com os vertiginosos processos de produção e reprodução de informações ininterruptas que percorrem os diversos *mass media* existentes. Não obstante, para Adorno, o problema não se encontra no fato de que a humanidade esteja em uma era na qual as informações são disparadas e acessadas por todos os

lados, havendo, nesse sentido, uma sobrecarga de estímulos que não se consegue mais processar a contento.

A perda da memória, da experiência das gerações passadas está diretamente relacionada com o recrudescimento dos princípios da sociedade capitalista, com a atemporalidade das relações de troca e dos ciclos ritmados e idênticos da produção (ADORNO, 1995, p. 32). Daí por que, “Quando a humanidade se aliena da memória, esgotando-se sem fôlego na adaptação ao existente, nisto reflete-se uma lei objetiva de desenvolvimento” (ADORNO, 1995, p. 33). Fortalece-se, assim, o quase que inexorável vínculo entre progresso e regressão. Os princípios burgueses apoderam-se dos corpos de diversas formas e abrem espaço para que a repetição do horror pareça não ter fim. É nesse sentido, de acordo com Negt (1999, p. 164), que “A obrigatoriedade da repetição se expressa tanto na obsessão dos regimes autoritários pela ordem como na loucura dos indivíduos pela produtividade (*Leistung*) e pela ordem”. Assim, para esse autor, onde a ênfase da produtividade se dissemina, o tempo da memória submete-se à rapidez do tempo econômico que é, por excelência, o lugar do *negócio*, e não do *ócio*.

Essa realidade dificulta a *predisposição para a angústia*, ou seja, aquela experiência tipicamente filosófica de pôr em xeque os elementos dispostos na forma de fenômenos (aparências). O que aparece, na sociedade atual, são os produtos imagéticos cujo brilho ofusca nossa faculdade sensível e cognitiva. Como bem disse José Saramago, somos uma sociedade de cegos: cegos que enxergam, mas não veem. Por complemento, não sentem, não amam seus próprios sentimentos, seus próprios amores. Cegos que não conseguem mais produzir suas próprias fantasias, mas são subjugados pela pseudofantasia engendrada pela indústria cultural.

A educação e a escola desde sempre, mas, em especial nos tempos atuais, podem servir para a reprodução da esfera pública hegemônica ou serem aliadas na produção de uma contraesfera pública capaz de redimensionar essa perversa e danificante realidade repleta de pseudofantasia fabricadas pelos agentes operadores da sociedade do espetáculo. Ou a educação, em especial a instituição escolar, observa passivamente esse cenário, aceitando-o candidamente, ou toma para si a tarefa de escovar a história a *contrapelo*, o que significa iniciar um processo de negação determinada dos procedimentos de subjetivação produzidos pela indústria cultural.

## ABSTRACT

This article puts in question the link between memory and its production in the spectacle society ruled by culture industry. From the romance *Fahrenheit 451* (BRADBURY, s.d.) and the homonymous film (TRUFFAUT, 1966), the essay aims at reflecting on the *imagic-electronics mass media* in the process of subjectivity formation, in special on *memory fabrication*. In other words, the question that guides the reflection is: how does the culture industry act in the sense formation and which place the imagic-electronics media occupy in this process of production of collective memory?

**KEYWORDS:** Memory. Collective history. Cultural industry. Spectacle society. *Fahrenheit 451*.

## REFERÊNCIAS

- 1 ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 2 ABRÃO, Bernadette Siqueira; COSCODAI, Mirtes Ugeda (Org.). **Dicionário de Mitologia**. São Paulo: Best Seller, 2000.
- 3 ADORNO, Theodor Wiesengrund. Tempo livre. In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- 4 ADORNO, Theodor W. O que significa elaborar o passado. In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Educação e emancipação**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- 5 ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- 6 ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia**. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- 7 ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). **Theodor Adorno: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986. p. 92-99 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- 8 BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. VI
- 9 BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].

- 10 CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial, 1999.
- 11 DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- 12 EVANS, Richard J. **The coming of the Third Reich**. London: Penguin, 2004.
- 13 FAHRENHEIT 451 (Filme). Direção e roteiro: François Truffaut e Jean-Louis Richard. Intérpretes: Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusak e outros. London: Universal Pictures, 1966. (112min). DVD.
- 14 FARES, Josebel Akel. Memórias, cultura e memória. Disponível em:  
[www.intermidias.com/jerusal/textos/Dossie%20Jerusa\\_Cultura%20e%20memoria\\_Josebel%20Akel%20Fares.pdf](http://www.intermidias.com/jerusal/textos/Dossie%20Jerusa_Cultura%20e%20memoria_Josebel%20Akel%20Fares.pdf).  
 Acesso em: 5 out. 2009.
- 15 FISCHLI, Bruno. **Ufa – Universum-Film AG**. Disponível em: [www.goethe.de/br/sap/kultur/arch03/ufa.htm](http://www.goethe.de/br/sap/kultur/arch03/ufa.htm).  
 Acesso em: 4 maio 2005.
- 16 FREUD, Sigmund. Conferencias de introducción al psicoanálisis: los caminos de la formación de síntoma. **Obras completas**. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 16, p. 326- 343.
- 17 HANSEN, Miriam Bratu. Foreword. In: NEGΤ, Oscar; KLUGE, Alexander. **Public sphere and experience: toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1993. p. ix- xli.

- 18 HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- 19 HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- 20 KEHL, Maria Rita. Muito além do espetáculo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2005. p. 235-253.
- 21 KLUGE, Alexander. On film and public sphere. **New German Critique**. Nova York: Telos Press, n. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema, p. 206-220, 1981/1982.
- 22 KLUGE, Alexander. On New German Cinema, art, Enlightenment, and the Public Sphere: an interview with Alexander Kluge (by Stuart Liebman). **October**, Alexander Kluge: theoretical writings, Stories and an Interview, v. 46, p. 23-59, 1988.
- 23 MARCUSE, Hebert. **One-dimensional man**. London: Ark, 2002.
- 24 MATOS, O. C. F. O espetáculo e seus fetiches: a modernidade. In: GHIRALDELLI JÚNIOR, P. (Org.). **Estilos em filosofia da educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. p. 25-40.
- 25 McCANN, Graham. New Introduction. In: ADORNO, T. W.; Eisler, Hanns. **Composing for the films**. London/New York: Athlone Press, 1994.
- 26 NASIO, Juan-David. **A fantasia**: o prazer de ler Lacan. Tradução de André Telles e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

- 27 NEGT, Oscar. Chagas chinesas: sobre o significado político do luto, da morte e do tempo. In: NEGT, Oscar; KLUGE, Alexander. **O que há de político na política: relações de medida em política – 15 propostas sobre a capacidade de discernimento.** Tradução de João Azenha Júnior. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999. p. 149-165.
- 28 NEGT, Oscar. **Public sphere and experience: toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere.** Minnesota: University of Minnesota Press, 1993.
- 29 PLATÃO. **A república.** Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Círculo do Livro, 1997.
- 30 PLATÃO. **Fedro.** Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- 31 RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton. Reflexões sobre a educação danificada. In: ZUIN, A. A. S. et al. (Org.). **A educação danificada: contribuições à teoria crítica da educação.** 2. ed. Petrópolis/São Carlos: Vozes/UFSCar, 1998. p. 13-44.
- 32 REVISTA VEJA. Livros mais vendidos. Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/livros\\_mais\\_vendidos/](http://veja.abril.com.br/livros_mais_vendidos/)>. Acesso em: 2 jun. 2010.
- 33 SANTOS, Jorge Fernando dos. Os livros mais vendidos. **Observatório da Imprensa**, ano 15, n. 546, 14 jul. 2009. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=546AZL001>>. Acesso em: 5 abr. 2010.
- 34 SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- 35 SILVA, Terezinha Elisabeth da. Montag e a memória perdida: notas sobre *Fahrenheit 451* de François Truffaut. **Revista Perspectiva em Ciência da Informação**. Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p.78-87, jan./jun. 2003.
- 36 TIEDEMANN, Rolf. Introduction. In: TIEDEMANN, Rolf (Org.). **Theodor W. Adorno**: Can one live after Auschwitz? Carolina: Stanford University Press, 2003. p. xi-xxvii.
- 37 TRUFFAUT, François. **Fahrenheit 451**. London: Universal Pictures, 1966. 1 DVD (112min).

**Recebido em: 20-5-2010**

**Aprovado em: 10-6-2010**