

ESCOLA DE FRANKFURT E FICÇÃO CIENTÍFICA: DIÁLOGOS ENTRE TEORIA CRÍTICA, INDÚSTRIA CULTURAL, MARXISMO E CINEMA.

THE FRANKFURT SCHOOL AND SCIENCE FICTION: DIALOGUES BETWEEN CRITICAL THEORY, CULTURAL INDUSTRY, MARXISM AND FILM

Victor Finkler Lachowski

Universidade Federal do Paraná

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2607-4756>

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo estabelecer conexões entre temáticas trabalhadas pela *Teoria Crítica* da Escola de Frankfurt e o gênero de ficção científica no cinema através de uma revisão bibliográfica, teórica e conceitual. Por meio de um debate sobre diferentes definições de *sci-fi* são expostas particularidades de cada perspectiva. Após algumas constatações, são apresentadas as noções estéticas que permeiam as concepções de arte e cultura dos pensadores de Frankfurt, bem como os conceitos de *Indústria Cultural*, *fetichização* e *reificação*, e como esses fenômenos são compreendidos dentro do cinema de ficção científica a partir de algumas exposições fílmicas e acadêmicas. Assim, o *sci-fi* é categorizado como o gênero que possibilita dialogar e problematizar de maneira dialética as relações e contradições da sociedade capitalista com a ciência e tecnologia, além de apontar alternativas de convergência entre as perspectivas frankfurtianas e as formas de se fazer e pensar cinema.

Palavras-chave: Escola de Frankfurt; Ficção Científica; Teoria Crítica; Indústria Cultural; Cinema.

Abstract: This research aims to establish connections between themes worked by the Critical Theory of the Frankfurt School and the genre of science fiction in cinema through a bibliographical, theoretical and conceptual review. Through a debate on different definitions of sci-fi, particularities of each perspective are exposed. After some findings, the aesthetic notions that permeate the conceptions of art and culture of the Frankfurt thinkers are presented, as well as the concepts of Cultural Industry, fetishization and reification, and how these phenomena are understood within science fiction cinema from filmic and academic perspectives. Therefore, sci-fi is categorized as the genre that makes it possible to dialogue and problematize in a dialectical way the relations and contradictions of the capitalist society with science and technology, in addition to pointing out alternatives for a convergence between Frankfurtian perspectives and ways of doing and thinking film.

Keywords: Frankfurt School, Science Fiction, Critical Theory, Cultural Industry, Film.

INTRODUÇÃO À TEORIA CRÍTICA E AO *SCI-FI*

Para Merquior (1969), foram questionamentos sobre a cultura, arte e entretenimento dentro da sociedade capitalista que tomam grande espaço nas reflexões e interpretações de alguns dos pesquisadores do Instituto de Pesquisa Social - popularmente conhecido como Escola de Frankfurt - ao desenvolverem e aprimorarem seu método de pesquisa e reflexão: a *Teoria Crítica*.

Sendo um método *materialista-histórico*, a *Teoria Crítica*, segundo Max Horkheimer (1980a), busca criticar as lógicas de produção, distribuição e acesso dos produtos dentro do sistema capitalista, bem como as desigualdades advindas desse modelo. O antigo diretor do Instituto de Pesquisa Social também aponta a presença de tal *racionalidade técnico-instrumental capitalista* em diversos eixos e esferas da sociedade, até mesmo na produção científica, técnica e cultural (HORKHEIMER, 1980b). Herbert Marcuse (1997), outro filósofo de renome que utilizou a Teoria Crítica enquanto método, ressalta que a perspectiva crítica opõe-se ao positivismo e, enquanto método materialista, “extrai seus objetivos a partir das tendências existentes do processo social” (p. 145).

Sendo um grupo de pesquisadores críticos do pensamento positivista e da subordinação da sociedade à tecnologia e à razão técnico-instrumental, enxergaram as inovações tecnológicas dos meios de comunicação massivos da primeira metade do Século XX como formas de domesticação e alienação das elites burguesas, entendendo esse processo como parte do projeto de dominação ideológica dessa classe. Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), dois dos mais proeminentes intelectuais de Frankfurt, confrontaram a visão racionalista e burguesa do progresso humano e das inovações tecnológicas em diversos trabalhos, sendo um das mais famosos a obra “A Dialética do Esclarecimento” (publicado em 1944).

Nos textos que compõem o volume (sobretudo o capítulo “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”), é abordado que as auras do mágico e místico do mundo, impressas nas obras de arte e na cultura da humanidade, estão sendo perdidas por conta da desmistificação do social no capitalismo. A sociedade do capitalismo tardio, rodeada por máquinas e por modelos de divisão de trabalho, mostra alguns dos exemplos dados pelos autores para apontar o afastamento dos indivíduos do mágico e a aproximação cada vez maior das máquinas e estruturas fechadas.

A cultura foi um campo da sociedade intensamente explorada e debatida por Adorno e Horkheimer (2014), mais especificamente no que tange à arte e os processos de elaboração dessa. Sendo a arte, para eles, a forma contemporânea de se conservar a magia. Porém, a verdadeira arte também deve ter em sua constituição uma representação da realidade, observando essa para criticá-la, conservá-la no que é necessário, e superando o restante para a elevação da humanidade. Essa dialética hegeliana intrínseca da arte permeia o que Jay (2008) chama de “perspectiva utópica da arte”, na qual a arte, como parte do processo do Absoluto, deve ser utopia para problematizar, confrontar e direcionar a humanidade para um organização social ideal.

A cultura, em suas diferentes técnicas e projeções artísticas, pode auxiliar a captar elementos da sociedade para serem criticados e refletidos, até enfim serem superados. Dentro das artes que podem angariar para si aspectos sociais humanos e problematizá-los, uma das possibilidades de diálogo com a Teoria Crítica de Frankfurt é o cinema de ficção científica.

A ficção científica surge como gênero literário oficialmente com a *Revolução Industrial Burguesa* quando, segundo Suvin (1979), o *sci-fi* explora os novos estilos de vida, formas de produção e relações de produção. No mesmo período ocorre a separação da Revolução Industrial com a democracia, e a burguesia reduz o social ao individual. Com essas transformações sociais, o gênero combinou as inovações científicas e sociotecnológicas da Revolução Industrial com as formas de opressão social advindas das novas estruturas capitalistas e suas burguesias.

Consolida-se como gênero cinematográfico nos anos 40 e 50, junto com a noção de *capitalismo tardio*, sendo definido popularmente como o gênero que engloba filmes onde a ficção e o estranhamento são estabelecidos por descobertas e inovações científicas/tecnológicas. Sobchack (1997) ressalta que essa especulação imaginativa da ficção científica utiliza sua fantasia para credibilizar diferentes ciências, como a física, astronomia, ciências sociais, filosofia, psicologia e humanidades no geral.

Nas ciências humanas encontra-se a ficção científica de interesse desta pesquisa, aquela que apresenta sociedades e instituições - terrestres ou alienígenas - em conflitos umas com as outras (*Ibid*, 1997), até como possível extensão da compreensão e representação das lutas sociais e de classe presentes no capitalismo. Acresce-se a opinião de Rodrigues (2013) de que o *sci-fi* explora e critica as questões científicas, tecnológicas, sociais, políticas e identitárias do presente, expondo as contradições da realidade contemporânea, sendo em diversos casos contrário ao *status*

quo e discursos dominantes, bem como do capitalismo enquanto *modelo de produção* e superestrutura base da sociedade humana.

Assim, adiante será discorrido sobre as definições de ficção científica, as origens da lógica estética que foi assimilada e adaptada pelos marxistas de Frankfurt na geração de suas noções da arte como representante do real, e apresentado o resultado dessa dialética e como ela pode, ou não, proporcionar conexões com a ficção científica e obras do gênero que possuam discursos fílmicos onde a tecnologia e a ciência nos levem à criticar as bases materiais capitalistas e seus desdobramentos danosos ao social.

DEFINIÇÕES DO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA E ALGUNS APONTAMENTOS

Para Sobchack (1997), a ficção científica é toda fantasia que transmite algum tipo de credibilidade científica em sua atmosfera, criando assim uma especulação imaginativa sobre ciências exatas, biológicas e/ou humanas. Sendo um gênero inserido para uma audiência cada vez mais pragmática e materialista. O *sci-fi* se propõe a ser profético, neorrealista e apresenta realidades, em sua maioria negativas, que são corroboradas por fatos. Porém, nem mesmo o *sci-fi*, com suas sociedades altamente tecnológicas e pragmáticas, perde seus elementos míticos, mágicos e religiosos. A magia, religião e ciência agora assumem uma relação dialética. Enquanto a magia responde a questões sem sabermos os processos por trás - sendo solução quando lógica e desejo são incompatíveis -, a ciência precisa ser explicada e entendida pela audiência.

Se antes o morto-vivo se erguia de seu túmulo por conta da necromancia de um bruxo, com a ficção científica os zumbis começam a ser justificados como cadáveres acometidos por doenças em *Madrugada dos Mortos* (2004), ou expostos à produtos químicos no clássico *Despertar do Mortos* (1978). Agora o vampiro e seus traços característicos saem dos castelos góticos e mansões distantes, podendo ser estudados pelas ciências, como a medicina, como no livro “Eu sou a Lenda”, de Richard Matheson.

Em outro exemplo, a relação criador-criatura é abordada, com as potencialidades e limitações do homem, enquanto ser que se propõe a replicar a criação a sua

imagem e semelhança para fins eticamente questionáveis. O clássico do expressionismo alemão, “*Der Golem, wie er in Welt kam*” (1920) traz uma criatura de barro à vida pelos conhecimentos mágicos da Kabbalah, enquanto “*Frankenstein*” (1931) já representa a dicotomia do homem tentando ser um deus por meio de um corpo organizado e lógico de conhecimentos científicos ficcionais que se encaixam na proposta narrativa do filme.

A pesquisadora também aponta que a ficção científica consegue induzir o maravilhamento, a tentativa de imaginar o inimaginável na tela possui o poder de transportar o espectador para universos e lógicas novas, por vezes incompreensíveis. O efeito do alienígena nos sentimentos humanos evoca o sentimento de desconhecido, que abrange tanto o científico quanto o mágico, o religioso e até mesmo o transcendental. No próprio estranhamento, o gênero tem o poder de repetir o que é alien para torná-lo familiar ou humanizado aos nossos sentidos, ao dar ênfase e tempo de tela, ou até mesmo colocando-os como alvos da maldade e interesses ocultos da humanidade (SOBCHACK, 1997). Se nas primeiras décadas do cinema *sci-fi* o alienígena era o invasor e a função dos protagonistas era salvar a humanidade, como em *Invasion of the Body Snatchers* (1956) e *The Thing* (1951), a partir dos anos 70 vemos essa familiaridade e empatia com a figura dos seres estranhos, exemplos são filmes de grande bilheteria como *Close Encounters of the Third Kind* (1979), *E.T.* (1982) e *Cocoon* (1985).

Scholes e Rabkin (1977) ressaltam que a estrutura dos filmes de *sci-fi* precisa estar baseada em um corpo organizado de conhecimento, uma ciência, seja ela biológica, exata ou social, e que a ciência ficcionada precisa acompanhar a ciência do período em que foi idealizada. Essa ciência precisa estar com o mínimo de acordo com o método científico, composto resumidamente pelo levantamento de dados, construção de hipóteses e teste de hipóteses.

A assimilação da realidade auxilia no impulsionamento das ficções científicas, Roberts (2000) aponta que a ficção imaginativa do *sci-fi* se diferencia da ficção realista pela presença do “*novum*” - do Latim “novo” ou “coisa nova” - que refere-se ao “ponto de diferença” que vai caracterizar a desconformidade entre a realidade e a ficção científica.

Além do “*novum*”, o “estranhamento”, entendido como “alienação”, é inserido no *sci-fi* através de um elemento que reconhecemos como diferente, que “estranha” nós daquilo que nos é familiar e rotineiro. O autor ainda aponta que a ficção científica

é inteiramente centrada no “estranhamento” que temos com aquilo que não estamos aptos a entender.

O que não faltam são exemplos de “*novum*” fora de nossas capacidades científicas e técnicas, como: naves espaciais para viagens interplanetárias e interestelares (2001 - *Uma Odisséia no Espaço*, de 1968), aliens e encontro com aliens (*Life*, de 2017), robôs conscientes (*Ghost in the Shell*, de 1995), viagem no tempo (*Interstellar*, de 2014), andróides (*Blade Runner*, de 1982), histórias alternativas e utopias e distopias futuristas (*Donnie Darko*, de 2001). Em compensação, diversas tecnologias e descobertas científicas que fazem parte de nosso desenvolvimento histórico, em maior ou menor grau de desenvolvimento, um dia foram parte do *sci-fi*, como: robôs (*THX 1138*, de 1971), engenharia genética (*Jurassic Park*, de 1993), clonagem (*O sexto dia*, de 2000), computadores e realidade virtual (*Matrix*, de 1999).

Por conta disso, a visão que permanece do autor é o ponto crucial da ficção científica ser a reconfiguração simbólica que o gênero faz da nossa era materialista. O que essas diversas definições de *sci-fi* detêm em consenso é o encontro do gênero com o diferente como seu cerne, sendo esse encontro articulado através do “*novum*”, um incorporamento conceitual e material de alteridade, no qual a ficção científica traça sua linha de diferenciação entre o mundo ficcional e imaginado do mundo que habitamos, vivemos e reconhecemos, porém baseando-se na realidade vivida para realizar essa dialética (*Ibid*, 2000).

Rodrigues (2013) concorda que o ponto de distanciamento entre a ficção científica e a história humana está na presença do sublime, do transcendente, que está para além de nós e de nosso tempo. Ademais, a ficção científica vende uma ficção, ou seja, uma falsidade que não corresponde ao real, mas com alguma semelhança com a realidade para prender o espectador enquanto este estiver imerso na obra. Assim uma fantasia, ainda mais a científica, se constrói copiando o real, distorcendo o que existe, e essa distorção que o *sci-fi* realiza é uma resposta à adaptação acelerada e a rapidez com a qual o desenvolvimento científico-tecnológico foi realizado desde a *Revolução industrial Burguesa*, alterando profundamente as condições de vida humana nos últimos 200 anos, assim como as consequências do *Imperialismo* para a disseminação do modelo capitalista e suas formas de exploração pelo mundo. Por isso, é afirmado que o gênero reflete nossas condições específicas de existência, desde o surgimento do capitalismo industrial, passando pelo desenvolvimento do capitalismo tardio até a contemporaneidade.

A ficção científica, baseado em descobertas científicas, alterações no meio ambiente ou usos políticos e sociais da ciência, requer uma racionalização física e material que pode ser concebida de maneiras a depender da intenção da obra e de seus idealizadores, como mostra a classificação de Mattos (2018) de ficção científica *hard* (ex: *Planet of the Apes*, de 1968; *Minority Report*, de 2002), ficção científica *soft* (ex: *Alphaville*, de 1965; *Videodrome*, de 1983), *space opera* (ex: *Dune*, tanto o de 1984 quanto o de 2021; Trilogia clássica da saga *Star Wars*, de 1977, 1980 e 1983) e ficção científica *cyberpunk* (ex: *Blade Runner*, de 1982; *Akira*, de 1988).

Os filmes de ficção científica também podem se encaixar em pólos temáticos, com base na perspectiva que uma obra de *sci-fi* carrega da ciência e tecnologia. Essa divisão possui o pólo eufórico (otimista, entusiasta e confiante nas ciências e tecnologias), pólo disfórico (pessimista, receoso e desconfiado), pólo existencial-filosófico (ciência como a busca para questões filosóficas e existenciais da humanidade) e pólo material econômico (ciência e tecnologia relacionadas ao progresso, conforto e bem-estar material) (*Ibid*, 2018).

Essa construção de universos do *sci-fi* é central ao argumento de Suvin (1979), que valoriza o mundo ao redor de onde a narrativa é construída, sendo mais importante para o autor o circundante imaginado do que os próprios protagonistas, seus objetivos, falhas e conquistas. Ademais, também ressalta que o estilo de utopia, em específico, retratada a função social da ficção científica “social”, no qual o *sci-fi* é análogo, age em analogia, ao policentrismo cosmológico moderno.

Porém, apesar de concordar que na história do cinema de ficção científica existem diversos exemplos de obras que exaltam o reacionarismo capitalista e o Imperialismo, Kefalis (2009) ressalta como vários filmes do gênero utilizam simbolismos do imaginário para fazer críticas sociais. Alguns casos a serem destacados são clássicos como *Metropolis* (1927) e sua perspectiva reflexiva sobre a lógica mecanicista na sociedade alemã industrializada; *They Live* (1988) utiliza alienígenas capitalistas para criticar os republicanos e as classes dominantes nos EUA do período Reagan; e *Robocop* (1987) satiriza a futilização da violência e da miséria e a busca incessante do conservadorismo por soluções violentas e coercitivas. Essa dimensão simbólica é essencial e central na ficção científica para a utilização de mitos e símbolos do futuro que o gênero tenta prever, prenunciar e denunciar acontecimentos presentes. Com isso, atua diretamente no agora com sua função realista de revelar e enfatizar contradições, e assim despertar um senso de totalidade e despertar a consciência das classes exploradas.

Os filmes que trabalham a ciência, como essa deve ser refletida, questionada e discutida, as bases materiais que condicionam o desenvolvimento e aplicação dos conhecimentos científicos, bem como os interesses políticos, econômicos e de classe por de trás de diversas pesquisas, estão demonstrando no em sua lógica a intenção da *Teoria Crítica*.

HEGEL, O REAL E O CRÍTICO NA ESTÉTICA E NA ARTE

A Teoria Crítica, como campo de conhecimento que se utiliza do materialismo-histórico e o adapta dialeticamente para sua realidade, parte, assim como a obra Marxiana, de uma perspectiva Hegeliana, sendo necessário algumas exposições referentes à arte e estética no pensamento de Hegel antes de nos debruçarmos ante a cultura enquanto objeto dos estudiosos frankfurtianos.

Como filósofo idealista, Hegel constitui o processo do *Absoluto* como a experiência histórica da humanidade, quando o humano (Espírito) se desdobra ante sua consciência (MERQUIOR, 1969). Horkheimer (1990) explica que o sistema de Hegel para uma filosofia da história ajuda a explicar a realidade histórica da humanidade de maneira dialética, pois a manifestação da razão desencadeia um processo infinito de autossuperação baseado no conflito e na contradição inerentes, frutos de uma multiplicidade de eventos e estruturas dinâmicas. Essa dialética surge da *Conceituação Especulativa*, a essência criadora assemelhada ao pensamento negativo, uma recusa do existente no qual o indivíduo ascende ao plano da universalidade.

A constante especulação na busca pela superação da realidade move o *sujeito como autorrealizador da história*, o criador dos sistemas que passarão a controlá-lo. Nóbrega (2011) nos lembra que, para Hegel, é dessa maneira que a humanidade cria o Estado, sendo essa uma das dimensões do *Espírito Objetivo*, espírito este que recebe suas formações do *Espírito Absoluto*, o espírito consciente de si, estando encarnado na arte, na religião e na filosofia.

Concentrando agora nossas reflexões no âmbito da arte e suas conexões com outros aspectos da sociedade e da consciência. A arte, na particularidade Hegeliana, é mediadora entre o singular e o universal, de maneira que ela espelha o típico (MERQUIOR, 1969). Nessa concepção, a arte não é apenas um retrato da realidade, mas

aquela que contraria e nega essa realidade de maneira dialética. É uma utopia que busca outras realidades possíveis, e revolucionária pois ameaça o *status quo* e as instituições conservadoras. A arte autêntica sempre tem seu elemento de protesto, numa expressão negativa da ideia de harmonia, oferecendo uma antevisão da sociedade utópica buscada para o futuro da humanidade e do *Espírito*, que busca sempre a liberdade (JAY, 2008). Sendo Hegel também um dos primeiros pensadores a compreender que existe uma relação entre os acontecimentos e períodos históricos e as temáticas trabalhadas nas obras de arte.

Com o materialismo, é compreendido que toda forma de arte é composta por uma técnica, e o produto resultante da técnica artística se assemelha a uma realidade em diálogo com a existente (MERQUIOR, 1969). Adorno, por exemplo, vai dissertar que a espontaneidade subjetiva criativa é essencial para criação da arte autêntica, porém somente a objetivação dessa a transforma em realidade, e essa objetivação ocorre com o trabalhar com materiais já filtrados pela matriz social existente (JAY, 2008).

A dialética também é central para a conceituação de arte para Adorno, pois para este a arte autêntica é a que expõe as contradições do real (MERQUIOR, 1969), com o estilo sendo a ruptura, onde toda homogeneidade é suspeita. Pois, na visão de Marx, essa homogeneidade é parte da cultura capitalista alienada, na qual os homens são subordinados aos próprios produtos como objetos reificados (JAY, 2008), como parte desse processo de esquecimento do reconhecimento, mais propriamente na noção estética da realidade.

Na ficção científica, a apreensão e reflexão da realidade vem do que Suvin (1979) chama de “cognição e cognitividade” do gênero. Para o autor, a capacidade da ficção científica se embasar em conceitos e fenômenos vindos de diversas ciências confere a essa um dialética com temas, atitudes e paradigmas de outros gêneros artísticos, ciências, filosofias e com a própria vida socioeconômica cotidiana. Considera-se o *sci-fi* como um gênero analógico e dialético, analógico por conservar semelhanças e comparações com a realidade em suas obras, e dialético por criticar, negar e superar a realidade com possibilidades utópicas e/ou distópicas.

A dialética da ficção científica, que implica em testar os limites da cognição e fabulação do indivíduo sobre o social contemporâneo e suas possibilidades, também amarra outros fenômenos além dos considerados puramente “científicos”. Rodrigues (2013) reforça o espaço híbrido que o gênero ocupa, de fronteira entre história, ciência e religiosidade, com movimentos próprios para combinar fantasia e realidade, raciona-

lidade e imaginação, encantamento e crítica, alternativas para o passado e presente, além de imaginar possíveis futuros.

Essa subversão dialética da realidade, localizado no espaço de intersecção do real e do fantástico, é o lugar onde surge a ficção científica. Um gênero no qual suas criações se apropriam da imitação da realidade para gerar um reflexo do mundo como ele é, como ele poderá ser ou caminha para ser, trazendo as incertezas do que nosso mundo empírico pode esperar (*Ibid*, 2013). Com isso, apresenta múltiplas abordagens e soluções críticas, tendo em diversos momentos narrativas pessimistas ou otimistas, com distopias e utopias, celebrações e apocalipses (*Ibid*, 2013).

ARTE, CULTURA E INDÚSTRIA CULTURAL PARA FRANKFURT

Bezerra, Costa e Barreto (2019) argumentam que a Escola de Frankfurt realizou uma inovação na dialética para compreender os processos dessa na cultura, tendo como base a dialética marxista, ao partir da possibilidade da arte como compreensão do mundo, não como ilusão, como era da concepção estética dos idealistas e empiristas. Horkheimer (1990) aponta que essa dialética marxista, aplicado ao materialismo-histórico, permite o pensador crítico apontar as contradições que constituem a vida social, era vista por Marx como instrumento para compreensão da realidade e para construção de uma sociedade mais justa, podendo ser agora utilizada no campo estético cultural.

Os intelectuais do Instituto de Pesquisa Social se dedicaram a tratar a cultura como um campo profundamente vinculado aos outros setores da sociedade, o que resultou em análises de obras artísticas que exibiam essas como reflexos das tendências sociais (JAY, 2008). Parte dessa interpretação é devida ao uso da Teoria Crítica enquanto base instrumental, sendo um método de valorização da ação, materialização e racionalização para compreensão do mundo (BEZERRA; COSTA; BARRETO, 2019).

Com essa técnica teórico-prática, a arte é encarada como uma linguagem codificada dos processos que ocorrem na sociedade, códigos esses que podem ser decifrados pela análise crítica quando feita apropriadamente. A vontade de alguns intelectuais, como Adorno e Benjamin, era promover a análise crítica para provocar seus leitores, fazê-los contemplarem a arte e comporem uma interpretação sobre essa.

Adorno (1977), utiliza a Teoria Crítica e concebe a arte como dividida em dois conceitos: a arte superior (erudita) e a arte inferior (popular). Para o teórico, ambas as formas de arte perdem seu potencial de uso e usufruto quando submetidas à Indústria Cultural, a superior sendo frustrada pela especulação sobre o efeito, enquanto a inferior perde sua possibilidade natural de resistência e luta ao ser domesticada pelo capital.

Ao perceberem que as manifestações culturais perdem suas especificidades quando submetidas à lógica mercantil, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, dentre outros, destacaram o papel dos meios de comunicação das sociedades industrializadas na promoção do capitalismo reacionário (BEZERRA; COSTA; BARRETO, 2019).

Adorno e Horkheimer (2014) observam que, seguindo as demandas ideológicas e mercadológicas do sistema capitalista, a *Indústria Cultural* surge como movimento global para transformar as produções culturais em mercadorias produzidas em processos industriais. Dessa forma, filmes, programas de rádio, revistas, e quaisquer outras produções artísticas e/ou comunicativas estão sujeitas à racionalidade técnica capitalista. Produções realizadas em função de sua comercialização, sucesso e rentabilidade. O resultado desse processo é o conformismo e consentimento cego ao *status quo* por parte de quem consome os produtos culturais produzidos sob a demanda da Indústria Cultural, que aliena, conforma e se apodera da consciência da sociedade para transformar essa em massa consumidora (BEZERRA; COSTA; BARRETO, 2019).

Mas, quais os produtos culturais da Indústria Cultural? Para Lacombe (2019) os estudiosos da cultura de Frankfurt, na primeira metade do Século XX, focaram suas pesquisas na música popular, no cinema (adaptações simplificadas de romances), no teatro de revista (forma simplificada e massificada do teatro), na opereta (idem em relação à ópera), e no cartaz (massificação da pintura).

Esses produtos, submetidos a uma ordem de produção que os deixa repetitivos, padronizados, vazios, inibidores e reificadores, não serão chamados de arte por Adorno, que compreendia a “arte séria” como algo distante da diversão escapista. Enquanto os produtos da indústria cultural geram um debate ainda vivo sobre a reificação do ser humano via produções culturais que tem como principal objetivo a geração e maximização do lucro (LACOMBE, 2019).

Mas, como os produtos culturais realizam esse processo alienante? A resposta estaria no sistema de produção desses produtos. Cada meio teria seu planejamento

e administração própria para conferir a toda cultura um “ar de semelhança”, e padronizar seus conteúdos, formatos, estéticas e tendências de mensagens políticas, produzidas propositalmente para anestesiar o pensamento e subordinar a consciência do consumidor à racionalidade capitalista (ADORNO; HORKHEIMER, 2014).

A cultura, como parte do processo de alienação do social à racionalidade-técnica do capitalista, reproduz enquanto modelo de produção a própria lógica de divisão de classes e acumulação de capital. Como explica Horkheimer (1990),

“todo trabalho cultural só se tornou possível em consequência de uma divisão em grupos dominantes e dominados. [...] A origem e a propagação da cultura são inseparáveis desta. Abstraindo os bens materiais que resultam do processo de produção conforme a divisão do trabalho, os produtos da arte e da ciência, os modos mais refinados de convivência entre os homens, seu senso de uma existência espiritual indicam sua origem de uma sociedade onde os encargos e os prazeres são repartidos de modo desigual” (p. 80).

Adorno (1977) ressalta o papel da técnica nessa esquematização. A técnica, enquanto lógica interna de um produto cultural, recebe um suporte ideológico para tirar todas as consequências de suas técnicas de seus produtos. Um exemplo disso seria o processo de produção do cinema na Indústria Cultural, que causa uma avançada divisão de trabalho, a introdução e dependência de máquinas, e a separação dos trabalhadores por meio de sistemas de produção.

Essa lógica de produção permite que as produções culturais reproduzam comportamentos emocionais, ideias e valores que vão de encontro aos interesses dos burgueses (classe dominadora), de maneira que os meios de comunicação propagam para as classes proletárias (dominadas) discursos que os alienam e os façam aceitar a lógica de mercado de maneira passiva (MATTELART e MATTELART, 2000).

As mensagens transmitidas pela Indústria Cultural são estrategicamente elaboradas dentro dos complexos empresariais, visando sempre a benesse do capital, com o desenvolvimento de produtos padronizados, cuja produção e distribuição é voltada para a rentabilidade, e assim sustentar o projeto conservador de manutenção do sistema capitalista (FRANÇA; SIMÕES, 2016).

Sobchack (1997) aponta o papel do capitalismo tardio para inserção das lógicas imateriais e industriais na cultural, sendo no capitalismo tardio que tudo se torna simultaneamente cultural e produto, o valor econômico, práticas governamentais, estruturas psicológicas e outras formas de identidade, identificação e noção do eu e

do outro passam a ser culturas e também passam a ocupar espaços de venda para obtenção de capital.

Isso é visível a partir dos anos 1940, quando o lazer, cultura e entretenimento passam a ser vistos e tratados como *commodities* (produtos para venda massiva), o que transformou radicalmente as vidas sociais e a estética das representações culturais (*Ibid*, 1997). Seguindo a lógica que se desenrola do capitalismo tardio, a ficção científica desempenha o papel de projetar no futuro as contradições ideológicas dos presentes visíveis, ao apontar na ficção os problemas das ideologias que fundamentam nossa sociedade, sendo o *sci-fi*, definido por Rodrigues (2013), como a expressão artística do capitalismo tardio.

Os riscos que a humanidade assume em seu passado e presente, bem como seus desdobramentos para o futuro, pincelam a textura da ficção científica. O impacto da tecnologia na vida cotidiana, a virtualização das dimensões da existência, a desconfiança em relação à capacidade de modelos políticos e culturais, a alienação e domesticação dos indivíduos e da sociedade, gerando um comportamento massivo, instituições sociais e as próprias relações dos indivíduos uns com os outros e com as lógicas estruturais ao seu redor (*Ibid*, 2013), como nas obras *Fahrenheit 451* (1966) e no já citado *They Live* (1988), exemplos que trazem algumas das incertezas temáticas que o *sci-fi* trabalha e que vão de encontro direto à tradição crítica de Frankfurt.

Assim, apesar de possuir um potencial revolucionário nas suas abordagens e temas, a ficção científica se encontra presa aos modos de distribuição e produção capitalistas em boa parte do mundo, desempenhando um papel dentro da Indústria Cultural para a ideologia burguesa dominante (*Ibid*, 2013). Essa incoerência ambivalente faz com que o *sci-fi* seja difícil de classificar ideologicamente. Pois, ao mesmo tempo que critica a cultura social e explicita os medos e incertezas da sociedade frente às mudanças propostas pelas elites, também o faz em muitos casos utilizando mecanismos e modos de produção da ideologia dominante, tornando questionável o seu próprio potencial crítico e reflexivo pelas próprias contradições do capitalismo.

FETICHIZAÇÃO E REIFICAÇÃO: RESULTANTES DA CULTURA SUBMETIDA AO CAPITAL

Camargo (2010) explica a preocupação dos marxistas frankfurtianos com o capitalismo tardio, como o momento histórico que representa a cultura como forma e expressão de dominação, onde essa relação de poder já foi absorvida para a subjetividade dos indivíduos. Os reflexos do capitalismo tardio são espelhados na superfície retórica de dois fenômenos centrais nos estudos marxistas: o fetichismo e a reificação, assim como na atualização destes e seus efeitos consequentes.

Karl Max (2011) inicia o debate do *fetichismo de mercadoria* no aspecto material da produção capitalista, pois para ele é evidente que as formas das matérias naturais são alteradas dependendo da maneira que o ser humano vai produzir. O processo de fetichismo e a relação do indivíduo com a forma-mercadoria advêm, portanto, da relação social dos homens, que assume uma forma de se relacionar com as coisas. Marx originalmente compreendeu o fetichismo como o processo no qual os indivíduos se relacionam com seus produtos além do limite do material, gerando um vínculo psicológico/emocional a partir do momento que o produto é entendido como mercadoria.

Esse domínio que a mercadoria resultante da produção gera no ser humano não se restringe às formas materiais físicas de forma e consumo. A cultura, quando na forma de mercadoria pelos produtos culturais, atinge diretamente a consciência, sensibilidade e autonomia de quem a consome, o que justifica a grande preocupação e negatividade de Frankfurt quanto ao aprisionamento da cultura e suas formas de expressão pela lógica de produção capitalista e como maneira de propagar os discursos e ideias de interesse da classe burguesa.

Os fenômenos culturais, mais propriamente nos campos das artes, literatura e música, são estudados por essa escola como uma avaliação da fisionomia social através da análise crítica (JAY, 2008). A Indústria Cultural, para Adorno (1977), é a forma de integração deliberada entre os consumidores e as produções culturais subordinadas ao capitalismo, com o trabalho imaterial contribuindo cada vez mais para o processo de fetichização que leva à estetização da riqueza.

Nessa apreensão estética do real, o consumidor tem seu gosto “pessoal” formado pelas tendências impostas pelo mercado, se tornando objeto na indústria cultural após ser reificado. Seu consumo é puramente pela comercialização desenfreada do estilo de produção capitalista, não pelo conteúdo, o que reduz seu papel como mero gerador de lucro (*Ibid*, 1977).

Essa *reificação*, como explica Axel Honneth (2018), decorre da perda do reconhecimento dos elementos que formam as bases de nossa cognição e vida social,

podendo ocorrer no ambiente familiar, no mercado de trabalho e nos relacionamentos amorosos.

A distorção da práxis genuína, o esquecimento do reconhecimento, é a reificação enquanto processo e resultado. Iniciado no reconhecimento, forma originária de interação e compreensão existencial do mundo, leva à indiferença, quando o sujeito agente não é mais afetado existencialmente pelos acontecimentos, e os outros sujeitos são vistos apenas como coisas ou mercadorias.

Assim, a reificação se faz presente nos comportamentos cotidianos, atingindo experiências subjetivas complexas, uma vez que a modernidade social estruturada submete o comportamento humano a atitudes programadas. O consumo das produções culturais, artísticas por grandes parcelas da sociedade leva à subjugação do social por meio do consumo individual, já que na subjetividade o fetichismo e a reificação tiram o potencial de resistência do indivíduo. Isso exprime uma característica intrínseca do capitalismo: a busca perpétua pela dominação e eliminação de toda forma de coletividade (ADORNO e HORKHEIMER, 2014).

Quanto às relações entre fetichização e reificação na ficção científica, Roberts (2000) discorre que existe uma conexão entre materialismo-dialético e o poder de apreensão e desejo dos produtos no capitalismo. O autor explica que, na visão marxista, a maneira como as mercadorias são produzidas e desejadas pelos indivíduos faz com que os objetos exerçam poder sobre as pessoas.

Quando Marx escreve sobre o fetichismo de mercadoria em “O Capital”, e outros pensadores marxistas discorrem sobre “reificação”, ou “coisificação”, observa-se a ascensão das “coisas” ao status de objetos vivos, tal o grau de poder das mercadorias sob nós. No capitalismo, definido como produção generalizada de mercadorias, o processo de fetichização da mercadoria se mostra uma etapa necessária para a existência desse.

No *sci-fi* a relação entre pessoas e coisas é uma dualidade que causa fascinação e que expõe o poder das coisas, de maneira que, em muitos exemplos de obras do gênero, objetos como máquinas, computadores e outras “coisas” adquirem vida ou ao menos uma consciência de sua própria existência, como no caso de *Hal 9000* em *2001* (1968). Com essas narrativas, a interação entre humanidade e objetos fetichizados ganha outra proporção, e a ficção científica trabalha a reificação através de níveis de interconexão das relações humanas, materiais e imateriais, e na própria repre-

sentação das tecnologias e nossas interações e convivências com essas tecnologias e suas produções de sentido sob o ser humano, seja pelo viés da complexidade em diferenciar o que é vivo e sentimental do que não é, vide o debate de *The Bicentennial Man* (1999) e *A.I.* (2001).

A reificação da tecnologia no *sci-fi* cria uma gama de situações ricas em potencial crítico, incluindo uma dimensão autorreflexiva, pois as próprias tecnologias imprimem fascinação, vislumbre e excitação, como naves espaciais e viagens interplanetárias, ciborgues, androides, armas a laser, etc (*Ibid*, 2000).

DIÁLOGOS ENTRE A TEORIA CRÍTICA E O *SCI-FI*

Com a exposição aqui realizada de diferentes temas e conceitos trabalhados pela Escola de Frankfurt e algumas sugestões de direcionamento para o cinema *sci-fi*, ficou evidente que estes representam uma sequencialidade de fenômenos que possibilitam diversas conexões, levando por fim a uma perspectiva crítica da alienação e reificação da sociedade e dos indivíduos que a constituem - ou constituíram-a -. A resposta para impedir ou amenizar esses acontecimentos catastróficos está, na perspectiva do Instituto de Pesquisa Social, na Teoria Crítica, que visa despertar a insatisfação e o questionamento dos indivíduos que vivem sob as diferentes formas e estágios do capitalismo.

Frutos da Revolução Industrial Burguesa e se desenvolvendo com o Imperialismo (RODRIGUES, 2013), o Marxismo e o *sci-fi* nascem sob a lógica histórico-material do desenvolvimento técnico-científico em decorrência de um capitalismo acelerado. Horkheimer (1980b) destaca a época da Revolução Industrial Burguesa como um período de reformulação das formas de se fazer ciência e da própria lógica do conhecimento científico, com o saber vigente e os conceitos sendo ideologizados (coisificados).

Historicamente, o Marxismo e suas escolas de pensamento criticam o capitalismo e seus efeitos nocivos à sociedade, e a Escola de Frankfurt possui diversos estudos nos efeitos no campo da cultura, comunicação e tecnologias, e aplica a Teoria Crítica para contestar as formas de se analisar essas esferas a partir da superestrutura da sociedade. A ficção científica, inicialmente um gênero literário que buscava trazer a esperança do desenvolvimento científico, como nas obras de Júlio Verne, rapidamen-

te adquiriu uma antítese com a perspectiva apocalíptica do que a humanidade pode sofrer com as novas tecnologias e conhecimentos produzidos, consumidos e normalizados com muito mais velocidade do que a sociedade tem capacidade de assimilar, isso é evidente logo com H. G. Wells e o medo da humanidade sofrer o ataque de alienígenas e suas tecnologias imbatíveis. Essas abordagens serão também abarcadas pelas adaptações cinematográficas dessas obras literárias, como nas versões de *Guerra dos Mundos* (1953 e 2005) ou *20.000 Léguas Submarinas* (1954).

Compreendermos a história da ficção científica e do pensamento Marxista é essencial para o materialismo-histórico, como explica Walter Benjamin (2012),

Articular historicamente o passado [...] significa apropriar-se de uma recordação, como ela lampeja no momento de um perigo. Para o materialismo-histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico no momento do perigo (de ser apropriado pelos discursos dominantes)” (p. 243)

Com esses apontamentos, não se é exagero dizer que o pensamento marxista e o *sci-fi* são irmãos históricos, por vezes distantes à ver os objetivos de diversas obras e produções, mas por momentos demais próximos, principalmente no que tangem alguns modelos de classificação e subgênero abordados, como o *sci-fi* soft, o pólo pessimista, as distopias e outros exemplos citados anteriormente.

Além de compartilharem um vir-a-ser, o campo teórico é rico em cruzamentos entre os objetos. Partindo da noção estética de Hegel, a arte é representação, ainda que parcial ou específica, da realidade, em que esta deve possuir em sua forma final um componente universal de humanidade. Esse componente, fruto de uma intersubjetividade exposta e em constante adesão e negação à matriz social de quem concebe a obra de arte, perpetua o processo dialético de negação da realidade que a obra de arte deve trazer consigo, para cumprir assim seu papel utópico de propor alternativas e soluções para o nosso real.

Como foi descrito, a ficção científica deve partir de uma ficcionalidade embasada em conhecimentos, conceitos e teorias científicas existentes, potencializando e fantasiando essas para suas propostas fílmicas. Dessa forma, mesmo conduzindo suas narrativas em um lugar incomum com o conhecimento científico, esse deve se iniciar com uma conexão presente na realidade material humana. Ou seja, ainda que ficcional, sua base é material e, portanto, real. O gênero objetifica e materializa elementos já filtrados pela matriz social.

A função dialética do *sci-fi* fica evidente, por propor críticas a essa ficção com *um que* de possibilidade e semelhança com o real. Alternativas, próximas ou distantes, da nossa realidade ainda proporcionam críticas sociais às maneiras do nosso tempo se autocompreender, visando a superação de caminhos negativos que podem ser trilhados ou cuja humanidade já caminha.

A Escola de Frankfurt adapta essa noção estética com o uso da Teoria Crítica, para questionar as novas formas de concepção, produção e recepção de produções artísticas por meio da Indústria Cultural. Os mesmos conteúdos, as mesmas estruturas, a facilidade do espectador consumir uma produção rasa e sem conteúdo, formam uma sociedade cada vez mais dependente de formatos e discursos cada vez mais simples e óbvios. Esse projeto capitalista acaba por gerar obriedade nas artes tidas como complexas, domestica as artes populares, e remove seu potencial de crítica e subversão.

Essa estratégia burguesa é visível no uso do macarthismo para conduzir uma narrativa antissoviética no *sci-fi* dos anos 50 nos EUA, como no clássico exemplo da obra *Invasion, U.S.A.* (1951), que mistura uma invasão alienígena com o medo das tecnologias secretas soviéticas. O cinema de ficção científica, como toda forma de arte, também está refém do capital e dos interesses corporativistas, com mensagens e símbolos sendo orquestrados no interior da indústria cinematográfica, sofrendo interferência direta de conglomerados, associações políticas e instâncias governamentais reacionárias¹.

A crítica à Indústria Cultural atinge outros setores da sociedade vinculados com a produção e recepção de informação. Assim, também entram no escopo da Teoria Crítica a indústria do entretenimento, das comunicações e, conseqüentemente, da informação. Quando todos esses são submetidos à razão técnico-instrumental do capital, as “informações” repassadas para a sociedade terão a função enviesada de alienar a sociedade.

A forma de produção capitalista deixa seus produtos inibidores da função individual e social. O consumo desenfreado, incentivado pelos meios de comunicação e seus recursos mercadológicos, como a publicidade, design, fotografia, audiovisual, etc, através do trabalho imaterial, torna o sujeito um agente inerte, reificado, esque-

1 Exemplos de instâncias que irão ditar as normativas das produções cinematográficas norte-americanas: Motion Picture Association Of America (MPAA - 1922), Hollywood Motion Picture Code (Hays Code - 1934), Producers Guild of America (PGA - 1950), entre outros.

cido do reconhecimento de si e do próximo. Socialmente, os conjuntos de indivíduos perdem suas características de classes e são substituídos por uma massa, esse processo de massificação impede a consciência de classe e a luta por seus interesses específicos, assim como exclui as individualidade, chegando por fim a um amontoado de indivíduos reificados com pensamentos padronizados.

A ficção científica olha para o social com semelhante preocupação, ao colocar as tecnologias e ciências à frente de suas tramas, seja na constituição do plano de fundo de uma narrativa ou nos elementos subjetivos que compõem seus discursos. Os interesses de classe, do capital e os projetos de alienação e domesticação do proletariado são temáticas próximas do gênero, que tenta estabelecer exemplos de usos antiéticos e imorais, e a visão pessimista do desenvolvimento científico quando voltado a atender os anseios da burguesia exprimem bem sua função crítica e aplicação dessa para negar o capitalismo tardio, o neoconservadorismo e outras variantes do modelo centrado no acúmulo de capital.

Temos narrativas que focam justamente nessas contradições entre idealismo e prática na “democracia” burguesa, como em *They Live* (1988), cuja própria dialética das imagens retrata o enriquecimento da classe dominante sendo relacionada ao aumento da miséria entre os proletários, estes alienados pelos alienígenas, quanta ironia. *Robocop* (1987) proporciona um apontamento sobre o papel da mídia burguesa em normalizar o estado de violência perpetuado pelas forças policiais em meio aos grandes centros urbanos, violência essa direcionada também aos trabalhadores, e respondendo desproporcionalmente à própria agressão dos criminosos. Já *Starship Troopers* (1997) irá satirizar diretamente a propaganda militar, o alistamento às forças armadas na narrativa encomendada e a execução esdrúxula do papel do exército durante os treinamentos e na guerra em si.

A ficção científica se aproxima assim da Teoria Crítica que, como nos lembra Marcuse, propõe uma “constante crítica da cientificidade considerando cada nova situação social” (1997, p. 157), uma vez que a própria ciência não é uma garantia de verdade, de maneira que deve-se evitar um fetichismo do conhecimento científico.

As perspectivas negativas e agressivas do futuro da humanidade, presentes em revoltas de robôs ou andróides, mudanças climáticas, distopias com desigualdades sociais extremas, e invasões de entidades extraterrestres, podem conter vislumbres do que o capitalismo proporciona e virá a proporcionar à humanidade. Como substituição da própria práxis existencial em prol do uso de máquinas, como ocorre em *Sur-*

rogates (2009), ou a preferência por se relacionar apenas com inteligências programadas vendidas em escala global, como fazem os personagens alvos de processos reificantes, alienantes e fetichizantes em *Her* (2013)

É necessário resgatar a Teoria Crítica frankfurtiana e suas temáticas, como Indústria Cultural, fetichização, reificação, alienação e massificação, e utilizá-la para abranger a ampla gama de possibilidades e temáticas que o *sci-fi* entrega. A nossa realidade, e possibilidades problemáticas de realidades que enfrentamos na contemporaneidade, podem ser analisadas, refletidas e até mesmo combatidas, quando encaradas pelo viés dialético dos pensadores críticos. Resgatar as narrativas do *sci-fi* e da própria história do gênero, e observá-lo com o olhar crítico, nos permite vislumbrar o passado (histórico) desse objeto, salvando-o do perigo de, como aponta Benjamin, “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (2012, p. 243).

Observar as produções e bens culturais pelo materialismo-histórico nos concede um distanciamento seguro, com a origem remota das obras e peças de arte sendo estudadas através não só dos autores que as criaram, mas também tendo em vista a servidão anônima dos contemporâneos aos trabalhos artísticos (*Ibid*, 2012, p. 244-245). Nunca perder o olhar crítico é se proteger de idealizações quanto a cultura, tendo em vista suas bases materiais e históricas, bem como as contradições dessas, uma vez que

“Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco é processo de transmissão em que foi passado adiante” (BENJAMIN, 2012, p. 245).

A Teoria Crítica permite avaliar a cultura como parte da totalidade da sociedade, totalidade essa determinada pelas relações econômicas (modos e relações de produção e distribuição), de modo que, como aponta Marcuse, “a economia não-controlada controla todas as relações humanas, também todos os não-econômicos estão contido no econômico” (1997, p. 146). De maneira que o objetivo da Teoria Crítica é a liberdade para que “o homem possa ser mais do que um sujeito utilizável no processo de produção da sociedade de massas” (*Ibid*, 1997, p. 154).

CONSIDERAÇÕES FINAIS (E INICIAIS)

Com esse preâmbulo teórico, principalmente conceitual, adicionado à exemplos fílmicos, espera-se provocar um debate que leve tanto ao que a *Teoria Crítica* quanto à ficção científica desejam: inconformismo, a teimosa mantida como “autêntica qualidade do pensamento filosófico” (MARCUSE, 1997, p. 1997).

Como aqui descrito, a intenção de diversos intelectuais citados ao longo do texto é acender a fagulha de questionamento dos leitores e consumidores de cultura sobre as relações de poder que intermediam a conexão da sociedade com o desenvolvimento tecnológico e científico.

A insatisfação com o real, que move a noção estética de Hegel, também permeia o processo dialético de vertentes e enquadramentos da ficção científica, ao propor negações e superações. Afinal, o *sci-fi*, como forma de arte, possui em si o componente de realidade e, no caso do gênero em específico, esse se encontra nos conhecimentos científicos.

A Indústria Cultural, e seus desdobramentos para os meios de comunicação, entretenimento e informação, servem como temáticas para reflexão de como nossa realidade capitalista propicia inovações tecnológicas que são consumidas largamente sem problematização e conscientização. A alienação, tão debatida e alertada pelos marxismos, continua sendo jogada em segundo plano pela avalanche de “conteúdos” a serem facilmente assimilados.

O *sci-fi* possui assim o papel de questionar nossa sociedade de capitalismo tardio, onde a tecnologia assume espaços entre as relações humanas e muitas vezes as substitui. Esse papel cabe ainda mais a ficção científica *soft* e ao pólo pessimista (MATTOS, 2018), justamente por seus posicionamentos intrinsecamente críticos, ao abrirem caminho contra a razão técnico-instrumental capitalista.

Dessa maneira, o gênero serve ao propósito da *Teoria Crítica*, uma vez que Horkheimer (1980a) a enuncia como método para apontar as contradições entre o idealismo liberal e as observações empíricas na práxis reacionária do capitalismo, como a troca justa e economia livre sendo conceitos dominantes que, na prática, resultam em injustiça social e monopólios. Rodrigues (2013) reforça que a ficção científica presta o papel de discursar sobre as contradições do capitalismo como modo de produção. Assim, *Teoria Crítica* e *Sci-fi* podem possuir papéis semelhantes, se não o mesmo, em diversos casos.

Pelas razões aqui dispostas, é de interesse que essa pesquisa sirva de incentivo para pesquisadores e consumidores de ficção científica olharem seus objetos enquanto possíveis de serem analisados pelo viés crítico e teimoso da Escola de Frankfurt.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. A Indústria cultural. In: Cohn, G. *Comunicação e indústria cultural*. 1ª ed. São Paulo, Editora Nacional, 1977.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BENJAMIN, W.. Sobre o conceito da história. In: LIMA, Luiz Costa. *Obras escolhidas volume 1: magia e técnica, arte e política*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

BEZERRA, B. H. N.; COSTA, J. H.; BARRETO, M. C. R. *Quando o Mercado encontra a Arte: o conceito de indústria cultural*. Sociabilidades Urbanas – Revista de Antropologia e Sociologia, v.3, n.9, p. 147-158, novembro de 2019.

CAMARGO, S. *Trabalho imaterial, cultura e dominação*. Liinc em Revista, [S. l.], v. 6, n. 1, 2010. p. 6-21.

FRANÇA, V. V.; SIMÕES, P. G. A Escola de Frankfurt e o conceito de Indústria Cultural. In: *Curso básico de teorias da comunicação*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 111-130.

HONNETH, A. *Reificação: Um estudo de teoria do reconhecimento*. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

HORKHEIMER, M. Filosofia e Teoria Crítica. In ADORNO, T.; BENJAMIN, W.; HABERMAS, J.; HORKHEIMER, M.. *Os Pensadores: textos escolhidos*. S. ed. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1980a. p. 155-161.

HORKHEIMER, M. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In ADORNO, T.; BENJAMIN,

W.; HABERMAS, J.; HORKHEIMER, M.. *Os Pensadores: textos escolhidos*. S. ed. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1980b. p. 117-154.

HORKHEIMER, M. *Teoria Crítica: uma documentação - Tomo 1*. Trad. Hilde Cohn. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

JAY, M. Capítulo 6: Teoria Estética e Crítica à Cultura de Massa. In: JAY, M. *A Imaginação Dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais 1923-1950*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. p. 229-280.

KEFALIS, C. "When Science Fiction Meets Marxism." *Dissident Voice*; Feb2009, p115.

LACOMBE, F. *O Conceito de Indústria Cultural: Leituras na Contemporaneidade*. Entretemos, ed. 15, vol. 1, jan-jun/2019.

MARCUSE, H. Filosofia e Teoria Crítica. In: MARCUSE, H. *Cultura e Sociedade - vol 1*. 1a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 137-160.

MARX, K. O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo. In: *O Capital (Livro 1): crítica da economia política - O processo de produção do capital*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 204-218.

MATTELART, A.; MATTELART, M. A teoria crítica. In: MATTELART, A.; MATTELART, M. *História das teorias da comunicação*. 3a ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 74-85.

MATTOS, C. L. *Luz, Câmera, Ciência: Uma Análise Crítica da Representação da Ciência em Filmes de Ficção Científica*. 64 p., Mestrado em EDUCAÇÃO. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS, São Carlos Biblioteca Depositária: Repositório UFSCar, 2018

MERQUIOR, J. G. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Exemplar 4595. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

NÓBREGA, F. P.. *Compreender Hegel*. 6ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011.

ROBERTS, A. *Science Fiction*. 1ª ed. New York-NY: Routledge, 2000.

RODRIGUES, E. M.. *Ecos do mundo zero: guia de interpretação de futuros, aliens e ciborgues*. 1ª ed. Coimbra-POR: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

SCHOLES, R. E.; RABKIN, Eric S.. *Science fiction: history, science, vision*. ed. 1. Oxônia-Inglaterra: *Oxford University Press*, 1977.

SOBCHACK, V. C.. *Screening space: the American science fiction film*. Rev. ed. of: *The limits of infinity*. c1980. New Brunswick, N.J. : *Rutgers University Press*, 1997.

SUVIN, D.. *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.