

A CULTURA CONTEMPORÂNEA NA PERSPECTIVA DA SOCIOLOGIA MARXISTA*

Clóvis SANTA FÉ JÚNIOR**

RESUMO: Este artigo visa estimular a reflexão em torno de qual o “lugar” ocupado pela cultura nas análises efetuadas em algumas correntes do marxismo. Essa polêmica, dentro do marxismo, resulta em análises de cunho mecanicistas que realizam um “reducionismo” e prendem o campo da cultura em uma “camisa de força” ou em análises que não conseguem abarcar, de forma satisfatória, a complexidade que engendra a superestrutura da qual a cultura é elemento constitutivo. Partindo de um paradigma comparativo entre alguns autores marxistas, buscou-se abrir um diálogo com eles, na tentativa de ir um pouco além da polêmica existente em torno desses autores. O artigo procura também evidenciar se há ou não a possibilidade do campo cultural ter um papel decisivo na construção de um processo civilizatório de esquerda nas sociedades modernas. Essa discussão é de suma importância e integra o eixo teórico-metodológico de nossa pesquisa de mestrado.

PALAVRAS-CHAVE: Reprodutibilidade Técnica, Arte, Cultura, Crítica e Fruição, Diversão e Alienação, Padronização e Nova Teoria Marxista da Cultura.

Apresentação

A principal preocupação de Marx, ao elaborar seu método de análise, está em discutir a produção material da sociedade, pois ela é a

* As reflexões aqui apresentadas são fruto do trabalho de conclusão do curso Teorias Sociológicas, ministrado pelo Prof.º Dr.º Jorge Miglioli, da Unesp - Araraquara. Para atendermos as normas da Revista Caderno de Campo, nosso texto sofreu pequenas modificações sem, no entanto, alterar o conteúdo original do trabalho.

** Mestrando do Programa de Pós-Graduação - Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - 14800-901 - Araraquara - S.P. - sob a orientação do Prof.º Dr.º Marcelo Siqueira Ridenti. Pesquisa de Mestrado financiada pela FAPESP.

base da riqueza e do desenvolvimento da sociedade capitalista. Portanto, segundo Marx, o desenvolvimento científico e tecnológico está fortemente atrelado às forças produtivas da sociedade capitalista e à **evolução técnica dos meios de comunicação** que, neste tipo de sociedade, assumem um papel fundamental.

Na “Introdução à Crítica da Economia Política”, Marx (1996) revela que o conjunto das relações de produção e das forças produtivas constitui o que ele denominou de **infra-estrutura**. Essa infra-estrutura acaba por determinar uma outra esfera, que ele designou como sendo a **superestrutura**. Para um melhor esclarecimento Marx diz:

O resultado geral a que cheguei e que, uma vez obtido, serviu-me de fio condutor aos meus estudos, pode ser formulado em poucas palavras: na produção social da própria vida, os homens contraem relações determinadas, necessárias e independentes de sua vontade, relações de produção estas que correspondem a uma etapa determinada de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se levanta uma superestrutura jurídica e política, e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo em geral de vida social, político e espiritual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência. (Marx, 1996, p.52)

Este seria, segundo Raymond Williams (1969, p.276-77), o trecho que mais claramente sintetiza o esboço elaborado por Marx para uma teoria da cultura. O próprio Marx reconhecia a complexidade e a

dificuldade desse assunto, por isso não desenvolveu por completo uma teoria da cultura.

Segundo Marx, é justamente no nível da superestrutura que se dá o processo que ele chama de **reificação** - processo de **coisificação** comandada pelas mercadorias da realidade humana. O conceito de **alienação** estaria

“... estreitamente ligado ao de ‘reificação’ - pois se os fenômenos sociais deixam de ser reconhecidos como o resultado de projetos humanos, é compreensível que sejam percebidos como coisas materiais, admitindo-se assim sua existência como inevitável.” (Eagleton, 1997, p.71)

O processo de desenvolvimento da superestrutura pode ser efetivado com maior ou menor rapidez dependendo apenas da transformação da base econômica. O ponto central, numa análise de cunho marxista, é a necessidade de distinção entre a transformação material das condições econômicas de produção - a **infra-estrutura** -, e a **superestrutura**, que envolve o campo da cultura; é através da superestrutura que os homens tomam consciência do conflito social, buscando a sua solução (Marx, 1996, p.52). Porém, é a partir das contradições da vida material - do conflito entre as forças produtivas e as relações de produção - que se pode visualizar melhor todo o contexto dialético que engendra a sociedade capitalista.

Neste artigo, pretendemos rever a discussão aberta por Marx e mais tarde retomada pelos frankfurtianos, ou seja, este trabalho se propõe como uma pequena análise dos possíveis efeitos do desenvolvimento da superestrutura na realidade objetiva e subjetiva da sociedade humana. Para esta discussão, adotamos tanto a perspectiva de Benjamin como também a perspectiva de Adorno, na tentativa de estabelecer um diálogo aberto entre esses dois momentos da escola de Frankfurt e seu principal interlocutor, Karl Marx. Nosso objetivo é trazer elementos novos como, por exemplo, a análise de Raymond Williams (1969), para permitir uma maior reflexão sobre esse assunto.

Pode o campo da cultura, enquanto constitutiva da superestrutura, contribuir para uma **conscientização e politização** das massas? Estaríamos **acorrentados** definitivamente pela **catedral da diversão** adorniana a este mundo reificado?

O presente artigo pretende lançar um olhar sociológico introdutório para essas teorias sociológicas e as questões que elas levantam. Haja vista que esse tema está inserido na ordem do dia no mundo inteiro e necessita, em nossa opinião, de uma maior compreensão por parte da sociologia.

A questão da reprodutibilidade técnica em Walter Benjamin

Logo na introdução de “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin faz menção a Marx, dizendo que sua capacidade de orientar a sua pesquisa, de modo a lhe conferir um valor de prognóstico, obteve êxito. Através da análise das relações fundamentais do capitalismo, Marx pôde prever o futuro do sistema capitalista e sua conseqüente supressão através da classe operária. Da mesma forma, **Benjamin busca analisar o desenvolvimento das áreas culturais no interior da superestrutura**. As transformações da superestrutura, segundo ele, se processaram bem mais lentamente do que as da infra-estrutura, mas naquele momento em que escrevia o texto, na década de 30, já evidenciavam o desenvolvimento e ruptura que o campo cultural, nesse e em posteriores estágios do capitalismo, realizaria com sua forma anterior mais tradicional.

Dessa forma, também Benjamin, ao fazer uso do método marxista para analisar o campo da cultura, atribui à sua análise um valor de prognóstico, principalmente no que diz respeito às “... tendências evolutivas da arte dentro das condições atuais da produção. A dialética dessas condições está bem mais nítida na superestrutura do que na economia.” (Benjamin, 1983, p.05) Então, ao formular as suas teses, ele renuncia a um grande número de noções tradicionais, como poder criativo e genialidade, valor de eternidade e mistério. Valores tradicionais que, por àquela época, eram a base do projeto fascista.

O desenvolvimento da reprodutibilidade técnica e os seus reflexos na arte

A reprodutibilidade, segundo Benjamin (1994), não é uma coisa relativamente nova no campo da cultura. A obra de arte, em toda a sua história, sempre foi reproduzida; o que realmente é um fenômeno novo, naquele momento, é a **inserção das técnicas de reprodução**, isto é, a reprodutibilidade técnica e o seu desenvolvimento cada vez mais acelerado. Portanto, no século XX, as técnicas de reprodução atingiram níveis que, além de alterarem os seus meios de influência, elas próprias se impuseram como arte. O cinema é um exemplo cristalino disso.

A reprodutibilidade técnica emancipou a cópia do original, da sua **autenticidade**, e aproximou a obra que está sendo reproduzida do espectador ou ouvinte. Isso corresponde ao que Benjamin (1983) denominou como **desauratização** da obra de arte. A perda de sua autenticidade - que lhe conferia uma certa autoridade por ser um acontecimento único - é, agora, transformado com o auxílio da reprodutibilidade técnica em fenômeno de massas.

Pode ser que as novas condições assim criadas pelas técnicas de reprodução, em paralelo, deixem intacto o conteúdo da obra de arte; mas, de qualquer maneira, desvalorizam seu *hic et nunc*. ... na época das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua aura. Multiplicando as cópias, elas transformam o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente. Esses dois processos conduzem a um abalo considerável da realidade transmitida - a um abalo da tradição, que se constitui na contrapartida da crise por que passa a humanidade e a sua renovação atual. Estão em estreita correlação com os movimentos de massa hoje produzidos. (Benjamin, 1983, p.7-8)

Benjamin (1983) aponta, naquela época, o cinema como o agente mais eficaz na **liquidação do elemento tradicional dentro da herança cultural**. O **declínio da aura** é resultado das alterações sofridas pelas comunidades humanas, não só em seus meios de vida como também em seus modos de sentir e de perceber. A **aura**, por concepção, denota um **estado de contemplação**, como a aparição única de uma realidade longínqua, mesmo que próxima. A sua decadência proveio de fatores sociais que evidenciaram fortes tendências nas massas, tais como:

- a) a necessidade de resgatar a função social da arte, tornando-a humana e mais próxima;
- b) e o acolhimento das reproduções e conseqüente depreciamento do único.

Anteriormente, as obras de arte sempre estiveram a serviço de um ritual, a serviço de uma classe seleta de pessoas. Portanto, a perda da **aura**, o livre acesso facilitado pela reprodutibilidade técnica dessas obras por entre as pessoas, foi fundamental para que houvesse a emancipação da obra de arte com relação ao seu papel ritualístico. Quando o critério de autenticidade - a **aura** - não é mais aplicável à obra de arte, toda a função da arte fica subvertida. Benjamin, então, aponta a nova função da arte. “Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de práxis: a política.” (Benjamin, 1983, p.11)

Inserida nesse novo contexto - no qual a obra de arte tem ressaltado o seu valor de exibição e que lhe confere novas funções - a função artística passa a figurar como acessória.¹ Benjamin aponta tanto a fotografia quanto o cinema como exemplos dados por esse processo.

Desse modo, o valor de exibição “empurra” o valor de culto para

¹. “Em nível diverso, Brecht apresenta considerações análogas: ‘Desde que a obra de arte se torna mercadoria, essa noção (de obra de arte) já não se lhe pode mais ser aplicada; assim sendo, devemos, com prudência e precaução - mas sem receio - renunciar à noção da obra de arte, caso desejemos preservar sua função dentro da própria coisa como tal designada. Trata-se de uma fase necessária de ser atravessada sem dissimulações; essa virada não é gratuita, ela conduz a uma transformação fundamental do objeto e que apaga seu passado a tal ponto, que, caso a nova noção deva reencontrar seu uso - e por que não? - não evocará mais qualquer das lembranças vinculadas à sua antiga significação’.” Sendo que Benjamin (1983) citou Brecht em nota de rodapé. (BENJAMIN, 1983, p. 12)

segundo plano. Isso fica melhor exemplificado quando, na fotografia, se nota a ausência do homem, como, por exemplo, na foto de uma paisagem. É justamente nesse momento que o valor de exibição se sobrepõe ao valor de culto. Esse tipo de imagem reproduzida suscita uma inquietação nas pessoas que olham a foto. A inquietação deriva da necessidade de a imagem não se prestar mais a uma consideração isolada; é necessário seguir um determinado caminho. Em um filme, por exemplo, uma imagem sozinha não se explica: é preciso colocar a atenção na sucessão de imagens, tanto as precedentes como as que ainda virão, para a compreensão do enredo.

Um trecho interessante da discussão de Benjamin (1983), a respeito da obra de arte e de sua reprodutibilidade técnica, está na analogia que faz entre o ator cinematográfico e a mercadoria. Para ele, o ator cinematográfico tem consciência de que, através do aparelho registrador, tem que se comunicar com o público. Ele - ator - não vende só a sua força de trabalho, mas também sua imagem, sendo, portanto, equivalente a um produto fabricado. Assim, para Benjamin, o cinema, ao restringir a **aura**, permite uma crítica revolucionária das concepções antigas de arte e pode favorecer uma crítica revolucionária das relações sociais e, talvez, da propriedade.

As conclusões de Benjamin a respeito da Obra de Arte

Alguns intelectuais afirmam que Benjamin é um tanto quanto inocente ao pensar que as técnicas de reprodução, como é o caso do cinema, podem contribuir para a **revolução social** que dará início à sociedade sem classes. Porém, Benjamin não está afirmando isso dogmaticamente; o que ele faz, ao analisar esse estágio da sociedade capitalista e o desenvolvimento da superestrutura, é prognosticar uma possibilidade; a reprodutibilidade técnica abre uma **brecha** ao liquidar com formas tradicionais de arte e comunicação. No entanto, Benjamin está consciente da força que o capitalismo exerce tanto na sociedade quanto nessas técnicas. A respeito dessa consciência, Benjamin diz:

Na medida em que restringe o papel da aura, o

cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a “personalidade do autor”; o culto do astro, que favorece ao capitalismo dos produtores e cuja magia é garantida pela personalidade que, já de há muito, reduziu-se ao encanto corrompido de seu valor de mercadoria. Enquanto o capitalismo conduz o jogo, o único serviço que se deve esperar do cinema em favor da revolução é o fato de ele permitir uma crítica revolucionária das concepções antigas da arte. Não contestamos, entretanto, que, em certos casos particulares, possa ir ainda mais longe e venha a favorecer uma crítica revolucionária das relações sociais, quicá do próprio princípio da propriedade. (1983, p.18)

A técnica cinematográfica como instrumento de intermediação entre público e arte - por exemplo, o ator de cinema ao representar o faz para um aparelho e não para um público - faz com que aqueles que assistem - os espectadores - assumam a atitude de **semi-especialistas**. Nas formas de arte tradicional como, por exemplo, o teatro ou a pintura, Benjamin diz não haver uma intervenção de fato na realidade; há sim, uma distância natural entre a realidade dada e o que está sendo representado. É, portanto, uma imagem global. Já no cinema, há uma intervenção na realidade, pois a câmara penetra na própria estrutura da realidade. Por isso, a imagem do real fornecida pelo cinema é mais significativa para o homem moderno. Segundo Benjamin:

As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa com relação à arte. Muito retrógrada face a um Picasso, essa massa torna-se bastante progressista diante de um Chaplin, por exemplo. O caráter de um comportamento progressista cinge-se a que o prazer do espectador e a correspondente experiência vivida ligam-se, de maneira direta e íntima, à atitude do aficionado. Essa ligação tem uma determinada importância social. Na medida em que diminui a significação social de uma

arte, assiste-se, no público, a um divórcio crescente entre o espírito crítico e o sentimento de fruição. Desfruta-se do que é convencional, sem criticá-lo; o que é verdadeiramente novo, critica-se a contragosto. No cinema, o público não separa a crítica da fruição. Mais do que em qualquer outra parte, o elemento decisivo aqui é que as reações individuais, cujo conjunto constitui a reação maciça do público, ficam determinadas desde o começo pela virtualidade imediata de seu caráter coletivo. Ao mesmo tempo que se manifestam, essas reações se controlam mutuamente. Ainda aqui o contraste com a pintura é bem significativo. Os quadros nunca pretenderam ser contemplados por mais de um espectador ou, então, por pequeno número deles. O fato de que, a partir do século XIX, tiveram a permissão de serem mostrados a um público considerável corresponde a um primeiro sintoma dessa crise não apenas desfechada pela invenção da fotografia, mas, de modo relativamente independente de tal descoberta, pela intenção da obra de arte de se endereçar às massas. (1983, p.21)

Um fato que Benjamin parece apontar refere-se ao fim da arte destinada a uma elite. Como o próprio Benjamin afirma, na citação acima, um quadro não pretendia ser contemplado por uma multidão, mas apenas por seus pares (burgueses). Com a reprodutibilidade técnica, há uma inversão nesse processo: apesar de ainda estar sob o jugo do capitalismo a arte agora se dirige às massas, priorizando, assim, o caráter coletivo dessas técnicas, o que determinará as reações individuais.

O cinema tem como principal característica a abertura do inconsciente visual, estimulado pela **atitude investigativa** da câmara e do modo como o aparelho representa para o homem o mundo que o rodeia - a câmara cinematográfica perscruta o âmbito do inconsciente humano. A contemplação é substituída, então, por uma atitude de crítica e fruição efetuada pelas massas. Portanto, segundo Benjamin, a massa passa a ser matriz de novas atitudes com relação à arte; o grande ganho

que a reprodutibilidade técnica parece trazer é um aumento do número de participantes que transformou também o seu modo de participação.

Segundo Benjamin, a arte aponta uma mudança no nosso modo de percepção, habilitando-o a responder a novas tarefas; a obra de arte, através do canal da diversão, penetra na massa, realizando tanto uma função de diversão quanto uma função crítica. Portanto, o público de cinema seria um **examinador que se distrai**. Ao encerrar o seu ensaio, Benjamin, preocupado com o uso político da propaganda na Alemanha nazista, alertava e orientava:

- a) “A proletarização crescente do homem contemporâneo e a importância cada vez maior das massas constituem dois aspectos do mesmo processo histórico.” (Benjamin, 1983, p.27) O fascismo, através da estetização da política, visava uma mobilização das massas, porém, mantendo o regime de propriedade; realizaria, assim, não a emancipação das massas, mas a sua escravização ao culto do líder;
- b) e a possibilidade real, através do **declínio da aura**, da **politização da arte** buscando como objetivo final a emancipação da sociedade, isto é, a transformação da sociedade capitalista numa sociedade comunista.

Adorno versus Benjamin: introdução a essa discussão

Apesar de terem sido companheiros no Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, Adorno coloca-se de forma contrária à postura benjaminiana que observa no cinema uma função possivelmente revolucionária. Para Adorno, as teses de Benjamin não se sustentam por não trazerem à luz o antagonismo inserido no próprio conceito de “técnica”. Esse conceito não deve ser pensado de maneira absoluta; há a necessidade de sua relativização, pois a produção em série que ela proporciona e a padronização advinda daí “... sacrificam a distinção entre o caráter da própria obra de arte e do sistema social.” (Adorno, 1996, p. 7)

Adorno denuncia que as técnicas de reprodução como, por exemplo, o cinema e o rádio, não podem ser tomadas como arte; são negócios e como tal estão a serviço do *capital*, ou seja, realizam a exploração sistemática de bens considerados culturais. E se essas

“técnicas” exerce um grande poder sobre a sociedade, tal fato se efetiva por elas estarem subordinadas ao poder dos economicamente mais fortes. “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação” (Adorno & Horkheimer, 1986, p.114). A essa exploração Adorno denominou **Indústria Cultural**.

O termo foi usado, na obra intitulada “Dialética do Esclarecimento”, de Horkheimer e Adorno, visando substituir o termo **cultura de massas**, pois este leva a uma falsa consciência de uma cultura espontaneamente popular, satisfazendo, assim, aos interesses capitalistas. É nessa obra, mais precisamente no capítulo sobre a indústria cultural, que Adorno denuncia o engodo no qual se está enredando a humanidade. Contrário à concepção de Benjamin, que vê um lado positivo e democrático na evolução das técnicas, Adorno diz ser essa evolução, na verdade, um retrocesso.

Democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações. Não se desenvolveu nenhum dispositivo de réplica e as emissões privadas são submetidas ao controle. (Adorno & Horkheimer, 1986, p.115)

Não há nada de democrático na evolução das técnicas, pois a padronização já denota o contexto autoritário, praticado pela indústria cultural, de integração vertical de seus consumidores, não apenas adaptando os seus produtos ao consumo das massas mas, também, determinando esse consumo. Portanto, para Adorno, a questão deve ser focada na esfera e na função da economia.

A padronização como manipulação das massas

Especificamente no que diz respeito à arte, Adorno aponta que a Indústria cultural liquidou a obra de arte que, segundo ele, era o veículo da idéia. O detalhe - numa obra romântica ou expressionista, portanto, anterior ao surgimento da indústria cultural - gozava de liberdade e afirmava-se como um elemento rebelde e crítico contra a organização

da sociedade. Entretanto, a indústria cultural venceu essa insubordinação submetendo os detalhes ao todo como algo desconexo. Através dessa padronização que a indústria cultural realiza, tanto o todo como o detalhe exibem os mesmos traços, mas não há nenhuma conexão entre eles.

A indústria cultural torna-se, de fato, o filtro da realidade e intermedia em todos os aspectos o contato do homem com o **real**. Dessa forma, Adorno (Adorno & Horkheimer, 1986) rebate fortemente a condição proposta por Benjamin de que o filme habilitaria o espectador a ser um **examinador que se distrai**. Para Adorno, essa condição caracteriza-se como um erro da análise benjaminiana. Adorno diz que:

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. ... São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos. (1986, p.119)

A função principal da Indústria cultural é submeter os setores da produção espiritual a um fim único: os interesses do **capital**. Para isso, ela utiliza-se e faz das atividades de lazer um prolongamento do trabalho. Segundo Adorno, os homens recorrem a essas atividades, durante o tempo livre, como uma fuga que os coloca novamente capazes de se submeterem ao processo de trabalho mecanizado. A esse produto comercial oferecido pela indústria cultural, os consumidores - trabalhadores, lavradores, pequenos burgueses etc. - se mantém **hipnoticamente** presos como insetos ao redor de uma lâmpada acesa.

Logicamente que se não há resistência por parte dos consumidores

não haverá também qualidade por parte dos produtores. A padronização é a expressão máxima disso; é sempre oferecido o **mesmo**, excluindo-se o **novo**, porque é um risco. É necessário - da perspectiva da indústria cultural - que se mantenha o processo de padronização, para que tudo sempre seja passível de adaptação, perpetuando assim uma rotina na sociedade capitalista, da qual o ser humano passa a ser um escravo, porém, feliz.

A corrompida catedral da diversão

Como num liquidificador, a indústria cultural misturou tanto o que Adorno denomina de alta cultura (a cultura de elite) como a baixa cultura (cultura popular), entregando-a como uma promessa de fuga do cotidiano e voltando a oferecer de maneira ilusória esse mesmo cotidiano como paraíso. Como se fosse uma **gaiola de ferro**, essa indústria, corrompidamente, se coloca como **catedral do divertimento** de alto nível. (Adorno & Horkheimer, 1986, p.133-4)

Através da máscara da diversão a **indústria cultural** suscita uma infinidade de desejos nos seres humano. Ou seja, promessas que jamais serão cumpridas. Na verdade, todos esses desejos suscitados não serão sublimados e sim reprimidos. «Cada espetáculo da indústria cultural vem mais uma vez aplicar e demonstrar de maneira inequívoca a renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas. Oferecer-lhes algo e ao mesmo tempo privá-las disso é a mesma coisa» (Adorno & Horkheimer, 1986, p.132). Um bom exemplo do que Adorno constrói nessa citação está na industrialização do erótico.

Ao tocar na função que o termo **diversão** assume no interior da indústria cultural, Adorno (1986) parece responder aos parágrafos finais de Benjamin sobre esse tema. Se Benjamin via como positiva a relação na qual a obra de arte, através da diversão, penetra na massa, Adorno se coloca do lado oposto e evidencia a **estereotipia** que a **diversão** realiza com os ideais (no texto Adorno chama-os de **bens superiores**) pois, ela (diversão), se alinha entre eles (os ideais). Dessa forma, a diversão não levará a outro lugar senão à resignação; em nenhum momento ela, na forma de obra de arte ou outra forma qualquer, busca refletir o todo. A

fuga por ela prometida - e almejada pelos seres humanos que vivem nesse sistema - nada mais é do que um processo de catarse; um momento em que o ser humano busca se isolar do processo social como um todo, alienando-se, para poder mais tarde continuar aceitando, resignadamente, a exploração do sistema capitalista.

Achamos conveniente colocar a citação de Adorno na íntegra, para um melhor entendimento e posterior comparação, pelo leitor, com a citação de Benjamin que trata do mesmo assunto:

Mas a afinidade original entre os negócios e a diversão mostra-se em seu próprio sentido: a apologia da sociedade. Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última idéia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação. (Adorno & Horkheimer, 1986, p.135)

Entre outras coisas, o cinema agiria, segundo Adorno, como uma instituição de aperfeiçoamento moral, domando os instintos revolucionários das massas e compelindo-as - através do exemplo de uma vida exemplar em seus filmes - a que tomem uma conduta inexorável de inserção nessa ordem capitalista.

O pessimismo Frankfurtiano

Portanto, a democratização prometida pelas novas técnicas de reprodução acabou por se transformar em uma **camisa de força** que prende o homem e o domestica para a manutenção da ordem vigente. Como o próprio título da obra de Adorno & Horkheimer (1986) -

“Dialética do Esclarecimento” - deixa claro, a sociedade contemporânea, apesar de ter uma eficiente tecnologia no campo da comunicação de massa, acaba por realizar o **anti-esclarecimento**. Na verdade, segundo Adorno & Horkheimer (1986), a indústria cultural acaba sonhando informação e alienando ainda mais os indivíduos, na medida em que realiza a padronização da sociedade.

Sempre que se refere à obra de arte, Adorno faz questão de deixar claro que a arte, no interior da indústria cultural, perdeu o seu bem mais caro. Para que figure entre os bens de consumo, ela renegou a sua própria autonomia. Pois seu valor de uso foi substituído pelo valor de troca. Adorno defende ainda que somente a arte burguesa - romantismo, expressionismo etc. - mantém sua liberdade e seu poder de resistência ao sistema, pois rejeita seu caráter mercantil e mantém aquilo que Benjamin chamaria de sua **auratização**.

Paradoxalmente, a liquidação de bens culturais - efetuada pela indústria cultural sob a ótica da mercadoria - não inclui as massas nos campos onde antes elas eram excluídas. Adorno diz que essa liquidação “... serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara” (Adorno & Horkheimer, 1986, p.150). Portanto, as obras de arte e as pessoas que as consomem através da indústria cultural, estão, ambas, alienadas e assimilando uma a outra sob o signo da **reificação**. Nesse contexto, tanto a crítica como o respeito são inexoravelmente suprimidos e a sociedade, conseqüentemente, encontra-se plenamente inserida num processo de **coisificação** das relações humanas - uma realidade reificada.

Conclusão: um diálogo com os autores

Fredric Jameson, em seu artigo “Reificação e Utopia na Cultura de Massa”, nos diz que a arte, em seu conceito mais tradicional, é uma atividade orientada a uma **finalidade sem fim**. “**A arte pela arte**”. Essa definição vale para toda arte que opere como tal, ou seja, para obras bem-sucedidas, tanto da alta cultura como da cultura de massa. Todavia, o conceito de mercadoria - e sua inserção na arte - cria um atalho para o fenômeno da reificação, direcionando a finalidade da arte para o ângulo do consumo.

Para Jameson, a força da análise frankfurtiana - aqui entenda-se Adorno e Horkheimer - com relação à indústria cultural reside "... em sua demonstração da inesperada e imperceptível introdução da estrutura mercantil na própria forma e conteúdo da obra de arte em si mesma" (Jameson, 1994, p.4). Seu interesse está, justamente, na análise que Adorno realiza sobre a estrutura mercantil da cultura de massa. Porém, Jameson (1994) acredita que esse tipo de abordagem não está esgotada; por isso, propõe um ângulo um pouco diferente para observar a cultura de massa.

Segundo esse novo ângulo, toda a obra de arte contemporânea contém como impulso adjacente tanto uma dimensão ideológica como também, ainda que distorcida ou recalcada, uma dimensão utópica e transcendente. Portanto, mesmo que para legitimar o mercado - a ordem econômica existente -, as obras de arte na cultura de massa dão voz às mais profundas esperanças e fantasias da coletividade, mesmo que de forma distorcida.

Se para Adorno (Adorno & Horkheimer, 1986) isso seria impensável, já que ele não atribui nenhum tipo de função positiva à cultura de massa, Jameson (1994) sinaliza que qualquer intervenção marxista na cultura contemporânea deve levar em conta esse potencial utópico e transcendente da cultura de massa. Entretanto, Jameson considera a abordagem Benjaminiana limitada, porque não consegue dar conta das condições específicas da cultura contemporânea.

Raymond Williams, outro autor marxista, em "Sociedade e Cultura", de 1969, ao apontar as publicações marxistas produzidas na Inglaterra naqueles últimos 30 anos como duvidosas, evidencia a necessidade atual de colocar no centro do debate se, de fato, o elemento econômico é determinante na conformação da cultura; explicita a necessidade da elaboração de uma teoria marxista da cultura que traga um esclarecimento a esse campo como um todo.

Para Williams (1969), as **comunicações de massa** representam um dos maiores avanços técnicos do nosso tempo e, portanto, seria errôneo realizar uma análise das técnicas atribuindo-lhes valores subjetivos que na verdade não lhes pertencem. Williams propõe uma

apreciação valorativa da fórmula **comunicação de massa**, desde que se leve em conta dois pontos preliminares:

... há, em primeiro lugar, uma constante tendência de confundir as técnicas em si mesmas com os usos que delas se fazem numa dada sociedade; e há, em segundo lugar, quando se examinam êsses (*sic!*) usos, a tendência de selecionar certos dêles, às vêzes num grau extremo, para justificar nossos argumentos em tórno dos meios de comunicação. (Williams, 1969, p.311)

Portanto, para Raymond Williams (1969), os meios de comunicação - vistos como técnicas - são **neutros**, relativamente impessoais e **possibilitam uma atuação contestatória**. Ao fim de seu livro - quando afirma que a crise do ser humano é sempre uma crise de compreensão - convoca a todos para que comecemos a realizar uma melhor compreensão da realidade social; como ele próprio diz, devemos buscar reconhecer tanto os pensamentos que encerram **as sementes de vida** como os que encerram - e que talvez estejam profundamente arraigados em nossas mentes - **as sementes de morte**. O futuro da sociedade depende desse reconhecimento e dessa compreensão.

Ao iniciarmos esta conclusão, tínhamos como proposta central apresentar tendências do pensamento sociológico contemporâneo que validassem tanto a perspectiva **benjaminiana** como, também, a **adorniana**; porém, buscando também apresentar possíveis falhas em cada uma das análises ou suas limitações. A análise de Adorno, a

² Néstor Garcia Canclini, em uma exposição em Cuba, discorreu sobre este assunto da seguinte forma: "Por que não temos sido igualmente inovadores no uso dos meios massivos de comunicação? Excetuando os movimentos de crítica social na canção urbana e algumas tentativas renovadoras de jornalismo e cinema alternativos, quase sempre fugazes e independente dos partidos políticos, os intelectuais e artistas de esquerda nos temos (*sic!*) concentrado nos instrumentos mais tradicionais de comunicação. ...deveríamos ter uma política clara para disputar com a burguesia as principais áreas da comunicação social, inclusive nos seus próprios meios de divulgação, se possível... As experiências de renovação das artes tradicionais e este campo inexplorado dos meios de comunicação, configuram um espaço decisivo para construir a hegemonia popular. ...Qual deve ser o principal objetivo da nossa política cultural? A progressiva apropriação dos meios, das instituições, da linguagem através dos quais se realiza a comunicação social e se estrutura quotidianamente a consciência do povo." (CANCLINI, 1981, p. 198-9)

nosso ver, é altamente válida e eficaz; todavia, assume um **caráter pessimista** que contribui para a detecção do problema, mas não para a sua solução. Principalmente, porque as modernas técnicas de comunicação estão aí e vieram para ficar. De nossa perspectiva, tendemos a nos aproximar das concepções de Benjamin - reforçadas por Raymond Williams - da **possibilidade** de, através das técnicas de reprodutibilidade técnica - e do uso dos meios de comunicação de massa - deflagrar-se um **processo civilizatório** (Coutinho, 1984, p.47-8) que tornaria possível o **horizonte socialista**. É exemplar, nesse caso, a relação *rock/juventude*² nos anos 60.

A renúncia ao valor de **eternidade da arte** (perda da aura) não a aproxima da **beleza do efêmero**, parte constitutiva da **estética da mercadoria** (Haug, 1997)? Essa é uma questão interessante a ser colocada para uma futura reflexão à respeito dos novos valores propostos por Benjamin para a Obra de Arte neste novo contexto.

Concordamos, com Williams (1969), que **devemos elaborar uma nova teoria marxista da cultura** - considerando-se também a contribuição de Adorno - para que consigamos visualizar melhor essa **brecha** apontada não só por Benjamin, Williams e Jameson, mas também por outros. A nosso ver, a falta de uma teoria desse tipo somada ao reducionismo econômico de interpretações de cunho mecanicista impedem a visualização dessa **brecha** e a **organização e difusão de um campo cultural de esquerda politizador**.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T.W. e, HORKHEIMER, M. A indústria cultural como mistificação das massas. In: *A Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ADORNO, T.W. *Textos escolhidos.*, São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.*, 7 Ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BENJAMIN, W. A Obra de Arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In: _____, *Textos escolhidos*, São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- CANCLINI, et. al. Para que serve a cultura quando fazemos (ou não podemos fazer) a revolução. In: _____, *Encontro de intelectuais em Cuba* (São Paulo): Ed. Brasiliense, 1981.
- COUTINHO, C. N. *A democracia como valor universal e outros ensaios*, 2. ed., Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- EAGLETON, T. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Ed. da Unesp, Ed. Boitempo, 1997.
- HAUG, W. F. *Crítica da estética da mercadoria*, São Paulo: Ed. da Unesp, 1997.
- JAMESON, F. Reificação e utopia na cultura de massa, *Crítica Marxista*, v.1, n. 1, 1994.
- MARX, K. *Marx: vida e obra*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- MARX, K. A mercadoria: os fundamentos da produção da sociedade e do seu conhecimento. In: FORACCHI, M.M. e, MARTINS, J.S. (Org.) *Sociologia e sociedade: leituras de introdução à sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.
- SOUZA, A.M.A. *Cultura rock e arte de massa*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.
- WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1969.