

A ESCOLA DE FRANKFURT E A TRAJETÓRIA DA CRÍTICA À INDÚSTRIA CULTURAL

*FRANCISCO RÜDIGER**

Resumidamente a contribuição da Escola de Frankfurt ao campo dos estudos de comunicação situa-se no plano do que se costuma chamar de crítica à indústria cultural¹. Theodor Adorno, seu criador, lançou as bases de um programa de pesquisa que pode ser caracterizado, em poucas palavras, como uma ampliação da análise marxista do fetichismo da mercadoria a esfera dos fenômenos culturais. A reconstituição de sua trajetória - que se tentará esboçar nestas páginas - pressupõe o seu entendimento menos como sistema teórico acabado do que como um programa de pesquisa cujo conteúdo vivo e potencial de estímulo ainda não se encontra exaurido.

Ao contrário do suposto comumente, o enfoque frankfurtiano não se deixou ultrapassar pelos sucedâneos que, legitimamente ou não, reivindicam sua herança, como os estudos culturais e a economia política das comunicações. Apresentando uma trajetória marginal, mas nem por isso irrelevante, esse enfoque conserva-se ainda hoje como uma referência possuidora de sua própria identidade e capacidade de renovação, sobretudo nos Estados Unidos, conforme se pode constatar

recorrendo aos trabalhos de Frednc Jameson e Douglas Kellner.

Nas palavras do primeiro:

"Considero do maior interesse a análise da Escola de Frankfurt sobre a estrutura mercantil da cultura de massa; se proponho um modo um pouco diferente de observar o mesmo fenômeno, não é porque sinta que sua abordagem tenha sido esgotada. Ao contrário, mal começamos a desvendar todas as consequências de tais descrições, sem mencionar a elaboração de um inventário exaustivo de modelos variantes e de outros traços além da reificação mercantil, em termos dos quais esses artefatos poderiam ser analisados.

A crítica da indústria cultural constitui uma corrente de estudo que pode ser analisada em sentido amplo ou restrito, enquanto complexo teórico e pletera de investigações. No primeiro caso, refere-se ao conjunto de trabalhos onde se procura construir uma reflexão conceitual, teórica ou prática, sobre o processo de mercantilização da cultura e dos meios de comunicação. Pertence a essa classe, por exemplo, o ensaio pioneiro de Adorno & Horkheimer³ No segundo, remete à série de estudos em que se procura analisar com atitude mais ou menos sistemática os efeitos desse processo na produção cultural contemporânea. As considerações que seguem propõem-se a

* Professor-adjunto da Pontifícia Universidade Católica e Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutor em Ciências Sociais (USP).

recuperar e analisar os principais momentos da trajetória intelectual desse momento.

1. FUNDAMENTOS DA CRÍTICA À INDÚSTRIA CULTURAL

A reconstituição requer um esclarecimento prévio dos principais conceitos em que se baseia essa disciplina. O primeiro deles é o próprio conceito de indústria cultural. No transcurso dos anos o termo adquiriu um sentido puramente empírico, que não se encontra em suas formulações originais. Passou-se a falar de indústrias culturais, referindo-se com a expressão ora às empresas interessadas na produção e venda de bens culturais, ora aos diversos meios de comunicação. Conceituações desse tipo podem continuar sendo feitas, conquanto fique claro sua distância em relação ao que a expressão significa na teoria crítica da sociedade.

Na indústria cultural, "não se deve tomar de maneira literal o termo indústria". O fenômeno não se define pela sua base tecnológica. O vocábulo em destaque refere-se sobretudo ao manejo das técnicas de distribuição (difusão e venda) e à padronização da estrutura dos bens simbólicos ("standardização da própria coisa"). A cultura não pode ser motivo de indústria. As tecnologias de comunicação, o cinema, o rádio, o vídeo, os cassetes, os programas de computador etc, considerados como um "conjunto [formador] de [...] experiências entre si relacionadas, e no entanto diferentes por sua técnica e efeitos, constituem [apenas] o clima da indústria da cultura"⁵.

Entretanto incorreríamos em erro também reduzindo o terreno do conceito às empresas que produzem e difundem os bens culturais para a sociedade. O fundamental aqui é o processo social que transforma a cultura em bem de consumo. O esquema, e não a coisa. Os empreendimentos culturais e os conglomerados multimídia são um momento do processo de acumulação do capital e não a sua totalidade. O capitalismo não é o conjunto das indústrias que abastecem o mercado, trata-se antes de uma relação social, cujo movimento condiciona toda a sociedade. A perspectiva é igualmente válida para a indústria cultural. O conceito designa basicamente o conjunto das relações sociais que os homens entretêm com a cultura no capitalismo avançado.

Os pensadores frankfurtianos criaram o termo para fugir das associações ideológicas contidas no termo cultura de massas. Desejavam contestar a ideia de que as revistas e os filmes, por exemplo, são expressão ou surgem de maneira espontânea da alma do povo. O propósito declarado todavia não explica seu conteúdo concreto e seu sentido gnoseológico. Indústria cultural não é um conceito empírico-descritivo. A categoria tem um sentido dialético e refere-se antes de mais nada ao processo de transformação da cultura em mercadoria mas, também, de transformação da mercadoria em matriz de cultura, que tem lugar na baixa modernidade.

Resumidamente, a categoria da indústria cultural exprime o movimento real do capitalismo moderno como um todo sob o aspecto dos valores e da subjetividade encarnados nas pessoas e instituições. A problemática não remete às técnicas, nem ao seu impacto nos processos de interação.

Consequentemente pretender entendê-la, como muitos querem, com as categorias da teoria da comunicação significa equivocar-se sobre essa última teoria, perder de vista seus méritos e mal-entender a Escola de Frankfurt.

Em Adorno, situar-se no plano da crítica da indústria cultural significa decifrar as tendências da sociedade capitalista: é estudar a estrutura, sentido e valor das mercadorias culturais tecnológicas. A conexão entre mídia e sociedade, se assim quisermos, não é externa aos fenômenos. As relações sociais em meio as quais aquela opera estão inscritas a priori, ainda que figuradas, na própria mercadoria cultural. O problema dos efeitos ou da influência da mídia na formação dos fatos sociais não pode ser resolvido empiricamente: depende do processo histórico em sua totalidade e, portanto, está necessariamente sujeito à interpretação.

Metodologicamente o ideal seria confrontar os resultados da análise do produtos com suas formas socialmente determinadas de sua recepção. Os momentos deveriam iluminar-se de maneira recíproca. O fundamental porém é a compreensão dos processos históricos e mecanismos estruturais que atuam tanto num como no outro, procedimento que remete ao conceito de totalidade.

"A verdadeira interpretação é o contrário da doação subjetiva de sentido pelo indivíduo que conhece ou age socialmente. O conceito de uma tal doação de sentido induz à falsa conclusão afirmativa de que o processo social e a ordem social, conforme entendidos pelo sujeito e do modo como a ele pertencem, justificam e conciliam-se com o modo em que é sujeito. Um conceito dialético de sentido não seria um correlato da compreensão de sentido de que fala Weber, mas da essência social que cunha os fenômenos, neles se manifesta e neles se esconde."¹⁵

A proposição é o ponto de partida para entender por que a crítica à indústria cultural, em essência, não se ocupa da ideologia dos meios de comunicação. Costumeiramente atribui-se aos frankfurtianos o entendimento de que a indústria cultural realiza um trabalho de doutrinação ideológica das massas e, assim, as mantém num estado de falsa consciência. O juízo não condiz com suas idéias mais originais. Algumas vezes Adorno chegou a dizer que a televisão "contribui para divulgar ideologias e dirigir de maneira equivocada a consciência dos espectadores"

As principais referências à mídia como ideologia feitas pelo autor todavia não se situam nesse plano. "A concessão de reconhecer que os filmes difundem ideologias já é ela mesma uma ideologia difundida", escrevia ele em *Mínima Moral* (# 130). As comunicações e a indústria da cultura não funcionam com base na transmissão de ideologia, na medida em que, para ele, só se pode falar em ideologia quando os homens realmente crêem nos produtos espirituais que circulam em sua sociedade.

O conceito de ideologia pressupõe a crença ou engajamento em certas idéias e valores. As relações sociais que têm lugar no âmbito da indústria da cultura, em tese, carecem dessa legitimidade: não são motivo de crença por parte de seus participantes. O significativo para a crítica não é tanto o conteúdo ideológico da mídia quanto o fato de que haja algo preenchendo o vácuo da consciência do homem contemporâneo.

No entendimento de Adorno,

"è presumivelmente bem menos importante para o contexto social dominante quais as doutrinações ideológicas específicas que um filme sugere a seus espectadores do que o fato de que estes, ao voltarem para casa, estão mais interessados nos nomes dos

atores e nos seus casamentos e casos amorosos do que pretensiosas explicações sobre [sua natureza ideológica]”⁸

A peculiaridade dos mecanismos de integração contemporâneos provém do fato de que eles não funcionam com base na ideologia. O princípio de integração que se impõe na sociedade atual reside na própria forma da mercadoria. Costuma-se pensar que a mídia tem um caráter ideológico porque veicula certos conteúdos. No enfoque em juízo não se passa dessa maneira. O problema da ideologia se coloca antes no plano significado psicossocial que as próprias mercadorias culturais passaram a ter na vida das pessoas na sociedade contemporânea.

Consequentemente fazer crítica à indústria cultural consiste menos em sair à procura dos supostos efeitos ideológicos das comunicações do que decifrar a maneira como os antagonismos sociais e os problemas humanos se manifestam objetivamente através das mercadorias culturais da indústria e das condutas que elas ensejam socialmente. Os fenômenos de indústria cultural constituem antes de mais nada sintomas de determinadas tendências sociais e inclinações psicológicas dessa era que agora chega ao seu fim, de uma sociedade em que tudo se faz mercadoria e assim transita para o universo da administração.

2 - OS PRIMÓRDIOS DA CRÍTICA À INDÚSTRIA CULTURAL: ADORNO

Os primórdios do exercício da pesquisa baseada na crítica à indústria cultural remontam à época do ensaio inaugural sobre a matéria, publicado por Horkheimer e Adorno em *Dialética do Iluminismo* (1944). Atualmente sabe-se que extensas seções

desse ensaio ficaram de fora da versão final do texto, redigida na maior parte por Adorno. Conforme observa Wolf Wiggershaus, as considerações sobre o significado progressista da cultura de massa discutidas nessas seções foram parcialmente aproveitadas em *Composing for the Films*.⁹

Concluído poucos meses depois do ensaio sobre a indústria cultural, o trabalho pode ser visto hoje como ponto de partida dos estudos de crítica da indústria cultural. A relevância do estudo todavia não se prende a apenas este aspecto, atraindo especial atenção, como dito acima, pelo fato de explorar as linhas de fuga e o conteúdo progressivo dos lazeres industriais, sem abrir mão de dar-lhes a devida crítica.

A passagem seguinte, embora extensa, merece ser citada por inteiro, na medida em que revela o fato de a crítica à indústria cultural possuir um caráter dialético e aberto desde as suas origens, ao contrário do que pensam seus opositores e até mesmo alguns de seus herdeiros:

"A análise crítica da indústria da cultura não implica uma celebração romântica do passado. [...] As possibilidades que os dispositivos técnicos podem oferecer à arte no futuro são imprevisíveis e até no filme mais detestável há momentos em que estas possibilidades irrompem de forma patente. [...] Entretanto os progressos técnicos através dos quais a indústria da cultura triunfa tampouco podem ser elogiados de maneira abstrata. [...] O mesmo princípio que deu vida as referidas possibilidades as mantém sujeitas ao mundo do big business. [Por isso] a análise da cultura de massa deve ter como objetivo mostrar a conexão existente entre o potencial estético da arte de massas em uma sociedade livre e seu caráter ideológico na sociedade atual."¹⁰

A investigação sobre a linguagem, função e sentido da música no cinema feito no livro segue de perto esse preceito, conjugando uma análise do processo histórico e dos

mecanismos estruturais em que se formaram tanto uma quanto o outro, especialmente seu caráter de mercadoria, com um exame das condições e limites de sua transformação, anunciando procedimentos encontráveis em diversos continuadores dessa corrente de estudo, particularmente em Douglas Kellner.

"Compreendendo as razões da absurda situação atual [da música e do cinema], e sem iludir-se de que o sistema possa modificar-se através de correções tenazes e pacientes, dever-se-ia tentar colocar todas as engrenagens possíveis que permitam sua ulterior correção. Em conjunto isso não conduzira a liberação [desses meios] mas a modelos do que estes poderão ser uma vez liberados."

A segunda estação em que devemos nos deter nessa fase pioneira do estudos de crítica à indústria cultural, deixando de lado os ensaios menores, é a pesquisa sobre a estrutura e sentido das colunas de horóscopo publicados na grande imprensa que se encontra em *The Stars down to Heart* (1957).

Neste estudo Adorno procura mostrar que as páginas de horóscopo são resultado da exploração comercial de determinadas situações psicossociais e que elas tanto pressupõem quanto corroboram as tendências históricas em curso no mundo contemporâneo.

A abordagem, em diversos aspectos tediosa e insípida, desenvolve de maneira embrionária os diversos instrumentos de análise do enfoque frankfurtiano, revelando em sentido mais amplo o caráter de ideologia da indústria cultural e, por extensão, o sentido em que a crítica desse indústria pode ser entendida como uma crítica da ideologia (*Ideologiekritik*).

A interpretação é construída visando a mostrar que "na astrologia existe implícita uma metafísica da adaptação por trás do

conselho específico para se adaptar na vida cotidiana"¹²

Para Adorno, as colunas astrológicas esquematizam determinados estados de consciência resultantes da situação social vivida pelo homem moderno e segundo os quais existem certas regras de conduta e sempre que as pessoas agem de acordo com ela, as coisas acabam bem, terminando mal quando não são observadas. A pretendida legislação que os astros exerceriam sobre os destinos humanos equivale a transferência dos princípios de autoridade social para um ordenamento anônimo e impessoal, responsável pela boa ordem das coisas e que zela para que tudo saia de maneira positiva, desde que as pessoas o obedeçam. A necessidade de adaptação social vivida hoje é, em suma, explicada metafisicamente.

Particularmente interessante é a maneira como o autor trabalha a hipótese do caráter voluntário em que se baseiam os mecanismos de sujeição vigentes na indústria da cultura, deslocando o foco de análise do fenômeno das crenças para a psicologia das massas. A astrologia, sustenta, não funciona a base de ideologia, mas construindo um equilíbrio formal entre as exigências contraditórias que se colocam ao homem moderno e que ela precisa levar em conta se quiser sujeitar seus leitores.

Os procedimentos através dos quais os leitores são inscritos na coluna e se esquematizam suas correspondentes relações humanas sustentam-se em mecanismos textuais (fórmulas difásicas) onde se procura equilibrar as exigências conflitantes de liberdade individual e dependência social, trabalho e prazer, adaptação e individualidade.

Contrariamente à imagem atribuída a essa linha de análise, a conclusão da mesma salienta que esse equilíbrio realmente não pode ser alcançado, conforme pretende seu discurso programático. Os horóscopos populares são tão incoerentes quanto a sociedade que os produz e consome - mesmo quando são bem acabados formalmente. Significa que eles são ideologia não porque "passem" alguma mensagem para seus consumidores mas porque reproduzem subjetivamente os problemas para os quais afirmam ser a solução.

A leitura que chamaríamos hoje de desconstrutiva da coluna sugere que os sujeitos da astrologia de fato não acreditam na conformação do indivíduo às normas sociais. O caráter anárquico da produção e da vida social capitalista estão inscritos no texto zodiacal. As configurações a que se refere esperam que o indivíduo cumpra apenas as exigências sociais inevitáveis, deixando claro que ele poderá "recorrer a uma espécie de impetuosidade anárquica sempre que tenha sua imunidade garantida."¹⁴

A proposição corrobora a hipótese, levantada noutro texto, segundo a qual a indústria cultural é tão antagônica quanto a sociedade que enseja o seu aparecimento¹⁵. As contradições sociais não são resolvidas ideologicamente pelas mercadorias culturais da indústria, embora seja esse o princípio de sua posição na sociedade. Os conflitos que se originam dela são mantidos pelas páginas de horóscopo, "ratificando de maneira implícita a impossibilidade real da tão exaltada integração [do indivíduo à sociedade]"¹⁶.

O entendimento assim avançado permite a Adorno sublinhar que os fenômenos de indústria cultural não são impostos de cima

para baixo, constituindo antes expressões de movimentos de massa cujo sentido objetivo consiste em fazer aceitável à subjetividade a precária situação vivida pela maior parte das pessoas no mundo contemporâneo. As mercadorias da indústria são consumidas sobretudo porque propendem a fortalecer as formações reativas às mutações nos regimes de poder ocorridas em nossa época. Basicamente elas "reforçam o que [as pessoas] aprenderam consciente ou inconscientemente", muito antes de se dar sua intervenção¹⁷

As colunas de horóscopo são um exemplo disso: o mistério de seu sucesso se explica pelo fato de fazerem eco a um estado de ânimo coletivo, responder à angustia flutuante sobre o destino da própria vida em condições sociais cada vez mais anônimas e impessoais, que essas colunas todavia ajudam a manter objetivamente, apresentando as ansiedades do homem moderno como algo que possui algum sentido oculto e tal sentido como algo que não pode nem deve ser buscado nas condições de vida em sociedade.

3 - O ESTÁGIO DA TEORIA ESTÉTICA E APLICAÇÃO DA PSICOLOGIA SOCIAL ANALÍTICA: PROKOP

Em 1954. Adorno cogitou editar uma coletânea de estudos sobre a cultura de massa em que pretendia fornecer uma visão sistemática sobre o assunto, a partir de uma colaboração interdisciplinar. A explanação do projeto que se encontra em uma carta escrita a Leo Lowenthal termina com a revelação da seguinte dificuldade:

"Naturalmente está faltando algo decisivo, ou seja: uma análise econômica das fundações da cultura de

massa. Entretanto, quem poderia fazer algo do genero?"¹⁸

Aparentemente Dieter Prokop foi o primeiro a empreender esse tipo de trabalho em seu *Sociologia do Filme* (1970). Trata-se de um estudo onde se procura superar (no sentido hegeliano) a crítica à indústria cultural, retomando com maior esforço de pesquisa e profundidade histórica seus motivos originais, esboçados, segundo nosso entender, em *Composing for the Films*.

O pesquisador investiga a produção cinematográfica norte-americana como expressão das mudanças na estrutura de produção, difusão, consumo dos bens culturais na sociedade capitalista. Noutros termos, "a análise das condições econômicas e políticas dos mercados de massas é parte intrínseca da análise das modernas instituições de lazer e sem a qual essas últimas não podem ser entendidas".

Valendo-se do conceito frankfurtiano de ciência social crítica, conforme aprofundado por Habermas, ele tenta combinar reconstruções estruturais com procedimentos hermenêuticos. Resumidamente, à investigação da produção cultural em chave de leitura econômico-política orientada historicamente é conjugada uma leitura crítica das diversas formas de expressão da indústria cinematográfica.

O redirecionamento metodológico que esse trabalho implica será discutido mais adiante. Interessa-nos por ora salientar a maneira como os trabalhos do autor em foco aprofundam a crítica à indústria cultural adorniana, recorrendo à psicologia social analítica e à teoria estética.

Segundo Prokop, o significado dos bens culturais não deve ser procurado em suas

estruturas formais, nem no seu conteúdo manifesto, mas na maneira como permitem o envolvimento da experiência sob condições determinadas. A subjetividade contemporânea é cada vez mais mediada pela produção cultural tecnológica. A tarefa do crítico consiste em analisar as contradições entre os esquemas mercantis e seu eventual conteúdo emancipatório. O fetichismo da mercadoria cultural constitui a projeção de fantasias que movimentam a subjetividade dos consumidores. Os consumidores predispoem-se socialmente ao consumo porque são movidos psiquicamente pelas fantasias acionadas através da indústria cultural.

Retomando uma velha idéia de Adorno, segundo a qual "os fetiches mercantis não são meras projeções de relações humanas opacas sobre o mundo das coisas" mas, também, quimeras que, "embora originárias do primado do processo de troca, todavia representam algo não absorvido de todo por ele" (Cf. "Veblen's attack on culture", em Primas), Prokop procura mostrar que, "na estética desses produtos industrialmente programados segundo critérios de venda, mas assim mesmo, difundidos em massas, [] desenvolvem-se também modelos de comunicação emancipadora."¹⁹

Salientando criticamente que o consumo de experiências emancipatórias por si só não se transforma em espontaneidade produtiva - só a praxis tem esse poder, Prokop todavia vai além em sua análise, desenvolvendo a idéia de que não apenas a obra de arte artesanal mas também as mercadorias culturais tecnológicas impõem limites à reificação.

Embora Adorno tenha reconhecido que havia limites à reificação dos seres humanos -

a indústria cultural constituía, aliás, uma forma de fazê-los sujeitos sob condições de reificação crescente - ele nunca cogitou que esses limites poderiam ser tematizados pelas mercadorias culturais da indústria.

Para Prokop, a experiência inscrita nessas mercadorias não é necessariamente padronizada, podendo ser desenvolvida analiticamente através de símbolos e formas progressivas, da criação do que o autor chamou de bons produtos.

"Nem sempre são 'grandes obras de arte' mas apresentam-se como produtos 'autônomos': são, na sua elaboração estética, mais consequentes e mais consistentes. Seu conteúdo é frequentemente menos estereotípico ou então os estereótipos da cultura de massa lhe são inseridos conscientemente. Nesses produtos, a fascinação não parte de momentos que se preocupam com o bem-estar e o equilíbrio psíquico. A fascinação - frequentemente desagradável e até ameaçadora - resulta nesses produtos do fato de que o objeto apresentado e investigado é tratado de forma adequada a sua realidade ou suas possibilidades."²⁰

Os exemplos encontram-se sobretudo nos fenômenos culturais produzidos fora das grandes empresas e monopólios da cultura, nas chamadas produções alternativas, embora nada impeça que surjam também nos circuitos de massas. Nesses produtos, as contradições da matéria tratada não são submetidas a uma padronização, mas elaboradas esteticamente conforme suas próprias exigências e densidade, possibilitando o desenvolvimento de uma obra até certo ponto autônoma. O público é mantido a certa distância do produto: não se aprova de maneira mecânica seu padrão de gosto e preferência estética. A tecnologia é colocada a serviço de uma reflexão espontânea sobre os estímulos dados à experiência, como ocorre com a técnica

artística strictu sensu, ao menos segundo a visão de Adorno.

4 - A CRÍTICA À INDÚSTRIA CULTURAL NOS ESTADOS UNIDOS

O aparecimento de uma economia política das comunicações que, até certo ponto, julga-se com razão herdeira e sucessora da perspectiva crítica originária da Escola de Frankfurt²¹ foi correlato à transferência de interesse pela crítica à indústria cultural da Europa para os Estados Unidos a partir da segunda metade dos anos 70.

Conforme adiantamos na introdução deste trabalho, contam-se entre seus principais praticantes os nomes de Fredric Jameson e Douglas Kellner.

A Jameson devemos menos o desenvolvimento da hipótese de que as mercadorias culturais da indústria possuem - junto com uma função ideológica (psicossocial, preferiríamos dizer) - um potencial utópico e transcendente do que uma série de brilhantes análises em que o pensador demonstra o conteúdo cognitivo (o caráter de mapa cognitivo) que essas mercadorias podem ter no contexto do pós-modernismo.

Extraindo todas as consequências da reflexão adorniana, o pensador sugere que, chegada a era pós-moderna, a reificação chegou ao ponto em que nenhuma obra ou expressão cultural escapa mais à reificação. A produção estética tornou-se parte integral ou uma só coisa com a produção mercantil e por isso as tentativas de entendê-la como mera ideologia estão fadadas ao fracasso .

Baseando-se na hipótese do inconsciente político, segundo o qual os conflitos de classe

e os processos através dos quais se forma sua consciência constituem a matéria prima da produção cultural e por ela são elaborados esteticamente, o pensador conferiu assim, à crítica da indústria cultural, a condição hermenêutica de método de análise - ao mesmo tempo - das funções ideológicas e dos impulsos utópicos presentes nos textos por ela gerados.

Conforme ele escreve

*"as obras de cultura de massa não podem ser ideológicas sem serem, em certo ponto e ao mesmo tempo, implícita ou explicitamente utópicas: não podem manipular a menos que ofereçam um grão genuíno de conteúdo, como paga ao público prestes a ser tão manipulado."*²³

Lamentavelmente não podemos discutir aqui os problemas subjacentes à hipótese pouco dialética de que o caráter ideológico da cultura de massa é ao mesmo tempo necessariamente utópico. Precisaríamos argumentar que a unidade não significa necessidade, tanto quanto polemiza com os meios dos quais o autor se vale para distinguir entre uma e outra categoria.

Conservando apenas os aspectos produtivos da matéria, basta-nos notar como, mantendo-se fiel às proposições que lhe originaram, também aqui as mercadorias culturais da indústria são entendidas como "um processo pelo qual impulsos de outra forma perigosos e prototípicos são administrados e desativados" na medida em que "esses mesmos impulsos - a matéria prima sobre a qual age o processo - são inicialmente despertados dentro do próprio texto que busca silenciá-los."²⁴

Entretanto talvez ainda mais importante é sublinhar a maneira como Jameson mostra, através de análises detalhadas, porque a produção cultural constitui um agenciamento

coletivo da subjetividade que permite às pessoas se conduzirem ou guiarem em uma realidade massificante, impessoal e reificada. Noutros termos, articula esteticamente as contradições e paradoxos existentes na sociedade de uma maneira que "o público não pode deixar de notar, tenha ou não os instrumentos conceituais para compreender o que tais contradições significam"²⁵.

A proposta fica bastante clara, por exemplo, em sua análise dos chamados filmes de conspiração (*Videodrome*, *Parallax View*, *All the Presidents Men*). Segundo ele mostra, a conspiração constitui nesses filmes uma espécie de expressão estética que permite - alegoricamente - representar a totalidade em que as pessoas vivem sem saber através dos meios de sua consciência sensível. Fornece-lhes uma imagem de como seria o sistema mundial globalizado depois do fim da cosmologia, como diz em *A estética geopolítica* (1992).

Enquanto não surge uma forma de sujeito superior, capaz de lidar com esse sistema como um todo, expressões estéticas como essas adquirem - segundo ele - uma importância crucial, na medida em que, embora não nos dêem sentido, fazendo juz ao espírito objetivo, provêem-nos de um mínimo de orientação, a partir da qual poder-se-ia derivar uma nova prática política.

Em virtude disso e por mais paradoxal que os termos possam parecer, repõem-se aqui - portanto - a exigência da crítica à indústria cultural segundo a qual as mercadorias culturais devem ser lidas "como formas novas e peculiares de realismo (ou pelo menos de mimesis da realidade), ao mesmo tempo em que podem igualmente ser analisados como parte dos diversos esforços para distrair-nos e

desviar-nos da realidade ou encobrir suas contradições, resolvendo-as aparentemente através de diferentes mistificações formais"²⁶

Noutros termos, significa que, para essa crítica, a produção cultural nunca tem um sentido único, podendo dar lugar a uma variedade de leituras. Seu sentido objetivo depende das condições de existência do público. Na crítica da indústria cultural, portanto, o sentido concreto não está no conteúdo mas nos fatores de sua apropriação sob condições determinadas social e historicamente, sejam elas as da crise da modernidade, como quer Adorno, sejam as do pós-modernismo, como quer Jameson.

Parece-nos esta, aliás, a principal falha da crítica à indústria cultural que se encontra nos trabalhos de Douglas Kellner. Retomando o legado frankfurtiano no que chama de estudos culturais críticos, o autor submete-a a uma leitura em que a inclusão dos conceitos de gênero, raça e sexo se faz às expensas da teorização sobre a mercantilização da cultura contemporânea. A preocupação em visualizar a cultura da mídia como um terreno onde se reproduzem os conflitos sociais - antes que um instrumento de dominação - perde de vista nele o problema da maneira como a indústria cultural condiciona esses conflitos previamente à sua encenação tecnológica.

A Kellner a crítica da indústria cultural se coloca como uma análise engajada, em que o pano de fundo não pretende ser a chamada ideologia dominante mas os conflitos em curso na sociedade. A pretensão de usar a história para ler os textos e os textos para ler a história que se descobre em seus trabalhos ainda peca pela falta de um conceito de história.

O desenvolvimento de sua estratégia metodológica baseia-se na hipótese de que a crítica cultural não pode ser iluminadora a menos saiba situar o texto sob análise em seu contexto histórico.

*"Um texto é formado por suas relações internas e suas relações com a situação social-histórica e, por isso, quanto mais relações a leitura crítica articula melhor será o entendimento que poderemos ter do texto."*²⁷

O conceito de história todavia não é dado: precisa ser construído. A investigação precisa antecipá-lo hermeneuticamente, para não sofrer um déficit interpretativo.

Kellner evita fazer essa operação para fugir da reificação teórica mas, ao fazê-lo, priva-se dos meios para julgar o sentido dos bens culturais. Temeroso em proceder a um corte transversal, capaz de apanhar o sentido da época, conduz sua análise do cinema de massas pelo caminho historicista de uma narrativa que, se bem esclarecedora e fundamentada, carece de conteúdo histórico menos evidente tanto quanto de crítica cultural²⁸.

Kellner salienta que a leitura do que chama de estudos culturais críticos é política. A cultura da mídia transcodifica esteticamente os processos sociais, experiências e práticas sociais e, só assim, é que obtém ressonância na sociedade. A crítica cultural precisa analisar a mídia em relação às forças de dominação e às forças contra-hegemônicas de resistência presentes na sociedade.

No seu dizer, cabe à crítica

*"proceder à leitura da mídia no contexto da maneira como ela se relaciona com as estruturas de dominação e forças de resistência e de quais posições ideológicas elas avançam dentro do contexto dos debates e lutas sociais em curso no momento"*²⁹.

Acompanhando Jameson, ele argumenta que a crítica cultural não pode se limitar à crítica das ideologias dominantes: também deve

"especificar os momentos utópicos, subversivos, oposicionistas e emancipatórios existentes dentro dos construtos ideológicos que, assim, se voltam contra as formas existentes de dominação."

A proposta - embora interessante e, em vários aspectos, mais rica - implica teoricamente em um recuo à posições pré-adornianas, na medida em que pressupõe, em acréscimo, que os textos produzem identidades, engendram formas de posicionamento do sujeito, ao contrastarem suas diversas alternativas perante o público. No modo de ver do autor, a crítica à indústria cultural é uma

*"tentativa de discernir como a cultura da mídia mobiliza o desejo, o sentimento, o afeto, as crenças e a visão em vãs posições subjetivas fsubject positionsj e como os meios apoiam uma ou outra posição política."*³¹

Entretanto, procedendo assim e não dispondo de um princípio de conjunto, o autor passa por alto a ideia levantada pelos primeiros críticos da indústria cultural segundo a qual, contrariamente ao suposto, a aparelhagem cultural moderna não enseja facilmente a identificação, lidando com uma "audiência desiludida, alerta e difícil de convencer"³².

Conforme diz Adorno, a civilização moderna não fez os homens senhores de sua vida. No entanto, tirou-os da alienação. A subjetivização da razão tornou-os mais conscientes de sua situação, e os avanços nos meios de informação ampliaram seus conhecimentos. O esclarecimento desencantou os homens e o mundo, expulsando-os do "jardim mágico" em que

viviam, para usar a expressão de Weber. A proposição inclui as relações que acabam travando na esfera da indústria cultural. Embora estejam cada vez mais enredados em seus mecanismos, os indivíduos, em sua maioria, realmente não crêem que ah se decida seu destino e, portanto, a verdade é que, no fundo, "as massas não vêem e aceitam de há muito o mundo tal como lhes é preparado pela indústria cultural"

5 - CONCLUSÃO

Concluindo essa resenha, julgamos importante assinalar alguns pontos e perspectivas, ainda que de modo muito breve. Primeiramente trata-se do entendimento de que a crítica à indústria cultural, enquanto sucedâneo da crítica cultural, está conceitualmente acabada. Embora carecendo de maior análise, que não podemos fazer aqui, os comentários externados sobre a fortuna dessa disciplina entre seus seguidores hodiernos, sobretudo Kellner, sugerem que, por mais que se acrescentem pontos de vista à leitura sobre o modo como as contradições da sociedade se articulam nas mercadorias culturais, chegou-se aos limites dessa abordagem enquanto paradigma.

Significa que a reflexão que embasa essa crítica terá de procurar novos meios de análise, se quiser renovar seu potencial cognitivo. Poder-se-á e, mais, ter-se-ia sem dúvida de continuar a fazer crítica cultural da indústria, à medida em que os antagonismos sociais mudam com seus rostos, à medida em que mais e mais a reflexão crítica que a embasa descobre respaldo empírico na processo de posição dessa indústria na sociedade.

Epistemicamente, o problema que se coloca porém é saber como se poderia pesquisar esses rostos de maneira mais ampla e rica em significado daqui para a frente.

Segundo nosso modo de ver os recursos para tanto ainda podem ser buscados na teoria crítica, sem se pretender com isso que ela tenha exclusividade. O potencial de estímulo da crítica à indústria cultural não se encontra esgotado teoricamente.

Apesar de deixar claro que a análise parte do caráter mercantil das formas de arte industriais, os primeiros estudos sobre a matéria revelam-se portadores de um forte acento culturalista. Têm razão - os defensores da economia política - ao afirmar que suas reflexões carecem de um exame mais detido das mediações históricas e sociais em que a produção e - acrescentaríamos - a recepção dos bens simbólicos se encaixam, conferindo - os primeiros frankfurtianos - uma primazia demasiado abstrata a seu posicionamento subjetivo na sociedade.

O deciframento dos antagonismos contidos nas mercadorias não foi seguido do confronto com sua recepção, nem se fez junto com uma análise de sua relação com o contexto histórico. A complexa reflexão histórica que o criador dessa disciplina dedicou ao problema pouco se fez presente em suas pesquisas. E a situação não é diversa em seus sucessores mais recentes. Tanto em Jameson tanto quanto em Kellner, por exemplo, as considerações sobre a sociedade pós-moderna e o tecnocapitalismo comparecem como mero pano de fundo da análise, lembrando muito, apenas para comparar, a análise que Adorno faz de Strawinsky e Schoenberg em *Filosofia da Nova Música*.

Entretanto convém deixar claro que a crítica à indústria cultural não se exaure no terreno da crítica cultural ou emprego da psicologia social analítica. O ponto de vista é evidenciado no primeiro manifesto metodológico sobre a matéria, escrito por Leo Lowenthal, com base em notas fornecidas por Adorno

A primeira pergunta que lhe concerne, lê-se ali, remete à estrutura e função do fenômeno no processo global da sociedade e, portanto, ao campo de estudo de uma ciência social crítica.

Segundo nosso modo de ver, o primeiro a pôr em prática em esse projeto de estudo, contido em embrião na própria idéia de crítica à indústria cultural, foi, como dito acima, Prokop.

Dieter Prokop de fato desenhou em sua pesquisa sobre a formação do cinema de massas um modelo de estudo que podemos alertar de estudo de indústria cultural: o emprego da expressão pretende chamar atenção para o fato de que a referida crítica, pelo menos em princípio, é superada por uma abordagem onde o foco da análise não se acha mais na textura dos bens culturais mas, antes, na formação histórica e mecanismos estruturais que os conformam e doam-lhe o sentido social-histórico.

Passível de ser trabalhado em direções com menos acento histórico³⁵, o principal mérito desse enfoque está, segundo nosso ponto de vista, em permitir a articulação da crítica à indústria cultural com os recentes desdobramentos da teoria social crítica. Exemplificando, podemos nos referir, no caso, aos primeiros escritos de Stuart Ewen. Particularmente ao estudo que dedicou às origens da cultura de consumo nos Estados

Unidos (*Captains of Consciousness*). Trata-se em linhas gerais de uma história social crítica das estratégias através das quais a publicidade ajudou a formar a moderna cultura industrial naquele país.

Baseando-se em extensa pesquisa documental, o autor mostra como o surgimento da cultura de consumo foi, em parte, produto de uma ação planejada, resultante da convergência de interesses da classe empresarial, profissionais de mídia, homens públicos e até mesmo ativistas radicais. O consumidor moderno é produto de uma série de estratégias de subjetivação articuladas através da publicidade. Resumidamente, a referida cultura não surgiu de maneira espontânea, resultando da transformação dos valores mercantis e bens consumo em critério de verdade da própria vida homem moderno dentro de condições determinadas.

Precisaríamos escrever outro ensaio para demonstrar de que modo a pesquisa do autor conjuga criticismo cultural e ciência social crítica para compor um estudo de indústria cultural onde se sugere que essa serve, entre outras funções, para inserir a "divisão entre o verdadeiro e o falso na maneira como os homens se dirigem, se governam e conduzem a si mesmos e aos demais". Noutros termos, como se acha prenunciada em seu estudo uma síntese brilhante e única entre o método genealógico foucauldiano e a teoria crítica da sociedade³⁸.

Contentamo-nos em observar aqui que essa, sem dúvida, constitui uma via privilegiada através da qual se pode dar prosseguimento - criticamente - ao programa de pesquisa frankfurtiano, segundo o qual os estímulos provenientes da indústria da cultura

"são um fenômeno histórico e a relação entre esses estímulos e a resposta [do público] é preformada e preestruturada pelo destino histórico do estímulo tanto quanto do sujeito que lhe responde."³⁹

1. Deixaremos de lado neste trabalho sua contribuição ao desenvolvimento da problemática da esfera pública, que lhe era anterior e só se colocou a partir de sua segunda geração. Cf. Habermas, *J Mudança estrutural da esfera pública* [1962] Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984. Negt, O. & Kluge, A. *Public Sphere and Experience* [1972]. Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 1993. Calhoun, C (ed.) *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge (MA), MIT Press, 1992.
2. Jameson, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Imago, 1995, p. 14. Leituras sistemáticas do programa de pesquisa em foco se encontram em Heinlein, Bruno. *Massenkultur in der Kritischen Theorie*. Erlangen, Palm & Enke, 1985. Cook, Deborah. *The Culture Industry Revisited*. Lanham (MA), Rowman & Littlefield, 1996.
3. Horkheimer, M. & Adorno, T. "A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas". In - *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985. Também podem ser situadas nesse contexto, por exemplo, as reflexões sobre a indústria da consciência presentes em *Public Sphere and Experience* (Negt & Kluge).
4. Adorno, T. *The Culture Industry*. Londres, Routledge, 1991. p. 85/87.
5. Adorno, T. *Intervenciones*. Caracas, Monte Ávila, 1974, p. 64.
6. Adorno, T. *Scritti Sociologici*. Milão, Einaudi, 1976, p. 280.
7. Adorno, T. *Educação e emancipação*. São Paulo, Paz e Terra, 1995, p. 77/80.
8. Adorno, T. "Crítica cultural e sociedade". In - *Sociologia*. São Paulo, Ática, 1986, p. 87.
9. Wiggershaus, Wolf. *The Frankfurt, School* Cambridge (MA), MIT Press, 1994, p. 322.
10. Adorno, T & Eisler, H. *El cine y la música*. Madrid, Fundamentos, 1975. p. 15. Segundo Adorno, pertence a ele a autoria de 90 % do livro (Cf. "Editorische Nachbemerkung" In - *Gesammelte Schriften* [Vol. 15]: Frankfurt, Suhrkamp, 1976).
11. Adorno & Eisler, *El cine y la música*, p. 167 A sequência frasal do parágrafo foi modificada.
12. Adorno, T. *The Stars down to Earth*. Barcelona, Laia, 1986, p. 23.
13. Adorno, *The Stars down to Earth*, p. 51.
14. Adorno, *The Stars down to Earth*, p. 69.
15. Adorno, *The Culture Industry*, p. 157.
16. Adorno, *The Stars down to Earth*, p. 67.
17. Adorno, *The Stars down to Earth*, p. 42.
18. Lowenthal, L. *Critical Theory and Frankfurt Theorists*. New Brunswick (NJ), Transaction Books, 1989, p. 117
19. Prokop, D, *Sociologia*. São Paulo, Ática, 1986, p. 115.
20. Prokop, *Sociologia*, p. 154. De Prokop também se pode ler, fora do alemão, "Problems of production and consumption in the Mass Media". In - *Media, Culture and Society*, Vol. 5 (101-116)1983.