



Interface - Comunicação, Saúde, Educação

ISSN: 1414-3283

intface@fmb.unesp.br

Universidade Estadual Paulista Júlio de
Mesquita Filho
Brasil

Maia, Ari Fernando

Arte, técnica e indústria cultural

Interface - Comunicação, Saúde, Educação, vol. 4, núm. 6, febrero, 2000, pp. 21-38

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180114089003>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Arte, técnica e indústria cultural

Ari Fernando Maia¹

MAIA, A. F. Art, technique and the cultural industry, *Interface – Comunicação, Saúde, Educação*, v.4 , n.6, 2000.

The purpose of this paper is to specify the theoretical and social elements that, in their historical development, culminated in what Adorno and Horkheimer called the Cultural Industry, emphasizing in historical terms the changes that took place in the social roles of art and of technique. To this end, it refers to the thoughts of other philosophers to characterize the relation between society, art and technique, in which the two latter elements are regarded as emancipators. Moreover, it resumes the Marxist concept of the fetishism of merchandise, to indicate the historical and economic basis of the development of the production of cultural goods. It also discusses some of the consequences of the existence of a cultural industry for social life, in particular those concerning television. Finally, it highlights the care that must be taken in critiquing cultural industry.

KEY WORDS: art; technique; Cultural industry; Critical theory.

O texto procura resenhar alguns elementos teóricos e sociais que, em seu desenvolvimento histórico, culminaram no que Adorno e Horkheimer chamaram de Indústria Cultural, destacando as modificações que ocorreram historicamente nos papéis sociais da arte e da técnica. Para isso toma como referência algumas elaborações de outros filósofos para caracterizar uma relação entre a sociedade, a arte e a técnica em que estas últimas eram vistas como emancipadoras. Além disso, retoma o conceito marxista de fetichismo da mercadoria para indicar a base histórico-econômica do desenvolvimento da produção de mercadorias culturais. Procura também desenvolver algumas consequências da existência da indústria cultural para a vida social, em especial aquelas que dizem respeito à televisão. Finalmente, aponta para alguns cuidados necessários quando se deseja fazer uma crítica da indústria cultural.

PALAVRAS CHAVE: arte; técnica; Indústria Cultural; Teoria Crítica.

¹ Professor do Departamento de Psicologia da Faculdade de Ciências, Universidade Estadual Paulista, UNESP, Campus de Bauru, São Paulo. E-mail: arimaia@bauru.unesp.br

Alguns pontos de partida

Há mais de dois séculos, escrevia a respeito das artes um filósofo alemão:

Toda melhoria política deve partir do enobrecimento do caráter - mas como poderá enobrecer-se o caráter sob a influência de uma constituição estatal bárbara? Para esse fim seria preciso encontrar um instrumento que o Estado não dá e abrir fontes que se conservem limpas e puras apesar de toda podridão política. (...) Esse instrumento está nas belas-artes, estas fontes abrem-se em seus modelos imortais. Arte e ciência são desobrigadas de tudo que é positivo e que foi introduzido pela convenção do homem, ambas gozam de uma absoluta imunidade em face do arbítrio humano (Schiller, 1992, p.63).

Se no século XVIII o filósofo pôde imaginar alguma independência entre a arte e a 'política' sendo a função daquela uma educação estética que teria por base a cultura² (Kultur), atualmente essa possibilidade - que sempre foi contraditória - perdeu-se. Shiller parte da premissa de que há duas forças que nos impelem, um impulso *sensível* que seria parte da existência física do homem, de sua 'natureza sensível' cuja finalidade seria submeter os homens às limitações das modificações que ocorrem no tempo, à sensibilidade; para ele, o homem neste estado nada mais é que uma unidade quantitativa, um momento de tempo preenchido; por outro lado, existe um impulso *formal* que teria como ponto de partida o ser absoluto do homem, sua 'natureza racional', e teria como finalidade sua liberdade, a afirmação da personalidade. À cultura caberia a tarefa de harmonizar esses dois impulsos contraditórios:

Sua tarefa (da cultura), portanto, é dupla: primeiramente, resguardar a sensibilidade das intervenções da liberdade; segunda, defender a personalidade contra as forças da sensação. Uma tarefa ela realiza pela educação da faculdade sensível, a outra, pela educação da faculdade racional (p.81).

Esse projeto filosófico de uma educação estética carrega pelo menos duas contradições: primeiramente, as condições objetivas, desde o século XVIII e até hoje, simplesmente escarnecem de qualquer tentativa de uma educação dos sentidos e da razão que permitam independência e liberdade e, além disso, a própria razão, contraditoriamente, perverteu-se em *ratio*, em uma razão técnica pretensamente objetiva, e envolve toda a sociedade em um esquema totalitário que educa a sensibilidade numa espécie de anti-educação dos sentidos, isto é, uma educação que prepara os homens para a heteronomia e para a subserviência na mesma medida em que reforça a idéia de uma interioridade monadológica e de uma ação individual dos sujeitos. Por outro lado, não é possível pressupor uma unidade harmônica entre os interesses dos indivíduos e as realizações da sociedade por meio da educação estética, tendo em vista a realidade material desenvolvida no

² O sentido aqui utilizado é o correspondente à palavra alemã *Kultur*, em contraposição ao termo *Zivilization*. A primeira representa a 'cultura' como mundo do espírito destacada da realidade material, enquanto o segundo representa o mundo empírico, as condições materiais. A raiz histórica dessa separação é arcaica. Segundo Adorno (1998): "a própria cultura surge da separação radical entre trabalho intelectual e trabalho braçal, extraindo dessa separação, desse 'pecado original', a sua força". A dicotomia desenvolvida a partir do idealismo alemão é criticada mais adiante no texto.

mundo burguês. Não é possível harmonizar nas idéias o que está cindido objetivamente. Mas talvez fosse possível à arte contrapor-se ao mundo e gerar uma contradição, pelo menos no campo das 'idéias', e relembrar uma felicidade que desconhecemos.

Entretanto, em nosso século, assistimos à perda da possibilidade da sensibilidade estética se contrapor ao estado político e econômico existente. Este, obra humana, histórica, ganha autonomia em relação aos homens, tornados objetos da maquinaria que eles mesmos criaram e que sustentam a duras penas. A ciência, a arte e a técnica participam desse processo histórico como motores da 'dialética do esclarecimento', do processo de progressiva dominação da natureza e dos homens que, em nossa época de formidável desenvolvimento tecnológico, praticamente excluiu tudo o que não se encaixa na engrenagem, ao mesmo tempo em que se multiplicam as possibilidades de algo melhor. A arte enquanto duplicação do existente apontando algo melhor deixou de existir no âmbito da indústria cultural.

A contribuição da esfera da 'cultura' (Kultur) para esse 'desenvolvimento' não é desprezível. Marcuse (1997), referindo-se a um momento histórico específico, descreve o processo denominando essa forma ideal de 'cultura afirmativa'. Primeiramente, por meio dela distingue-se o mundo do espírito (Geist) do mundo da sensibilidade e da necessidade, sendo o primeiro uma esfera autônoma de valores, universais e acessíveis a qualquer indivíduo *a partir de sua interioridade*. A realização da cultura é a realização da personalidade e nesta tarefa encontra-se a felicidade possível.

Mas o conteúdo de felicidade prometido é descolado da realidade material, é uma felicidade 'interior', da 'alma' e, dessa forma, de fato, não somente a felicidade é negada - pois as condições materiais para que ela se realize não estão presentes - mas, além disso, justifica-se uma realidade de alienação e dominação. A cultura afirmativa é ideologia, no sentido descrito por Adorno e Horkheimer (1978): "*a ideologia é justificação*" (p.185). Como tal, tem também seu conteúdo de verdade. Segundo Marcuse (1997), a cultura afirmativa: "*Não contém só a legitimação da forma vigente da existência, mas também a dor causada por seu estado; não só a tranquilidade em face do que existe, mas também a recordação daquilo que poderia existir*" (p.99). O caráter contraditório da cultura e da técnica - que caminharam juntas na evolução da sociedade - está ainda presente em nossa época, em que o caráter afirmativo da cultura foi superado em favor de um modo de relação dos indivíduos com os dados 'culturais' ainda mais perverso. Mas esse caráter contraditório encontra-se suprimido face à utilização de ambos como instrumentos de dominação.

A crítica da cultura tem de ir além dela, e de fato alcança seu objeto observando suas determinações na realidade material. Para essa tarefa, toma-se como base a filosofia dialética, principalmente em sua vertente materialista - a



teoria crítica da sociedade. Mas, seria errôneo imaginar que, já no século XVIII, não houvesse quem vislumbrasse os indícios dessa situação. Rousseau (1997) já apontava com precisão um ponto fundamental:

Enquanto o governo e as leis atendem à segurança e ao bem-estar dos homens reunidos, as ciências, as letras e as artes, menos despóticas e talvez mais poderosas, estendem guirlandas de flores sobre as cadeias de ferro de que estão eles carregados, afogam-lhes o sentimento dessa liberdade original para a qual pareciam ter nascido, fazem com que amem sua escravidão e formam assim o que se chama povos policiados. A necessidade levantou os tronos; as ciências e as artes os fortaleceram (p.190).

O filósofo genebrino não para aí e, ao que parece, a leitura que faz de sua época é aguda o suficiente para atingir a nossa: *“Atualmente, quando buscas mais sutis e um gosto mais fino reduziram a princípios a arte de agradar, reina entre nossos costumes uma uniformidade desprezível e enganosa, e parece que todos os espíritos se fundiram num mesmo molde”* (p.192). A individualidade, entendida como autonomia intelectual, flexibilidade, uso crítico da razão historicamente constituída, desemboca na ‘pseudo-individualidade’, na máscara da individualidade pelo consumo de mercadorias.

O adestramento dos sentidos para a incorporação dos indivíduos à maquinaria do sistema faz uso da técnica e da ‘cultura’ para criar uma situação em que os indivíduos se sentem felizes sem de fato sê-lo. Mas para aprofundar essa questão é preciso uma pequena digressão.

Ideologia e Mercadoria

Um pequeno parágrafo do ‘Manifesto Comunista’ ilustra como, a partir de Marx e Engels (1993), a questão da cultura e da sensibilidade estética só pode ser pensada com relação ao Capital, ao mundo das mercadorias, à ‘civilização’ que incorpora a ‘cultura’: *“A cultura (Bildung) cuja perda o burguês tanto lastima é para a imensa maioria apenas um adestramento para agir como máquina”* (p.83). O capital, enquanto ‘potência social’, desenvolve e mobiliza nos indivíduos aquelas capacidades, hábitos e traços de personalidade que lhe são adequados. Poder-se-ia falar, em um certo

sentido, que os indivíduos aderem às ideologias que emanam do modo de produção capitalista em função justamente daqueles hábitos e capacidades que desenvolvem em sua educação nessa sociedade e que correspondem às ideologias. Mas é preciso analisar essa questão com mais detença para não dar azo a dúvidas.

Quando Marx e Engels (1989) tomam como objeto a ideologia, começam por afirmar que os homens produzem sua existência coletivamente - um modo de vida - ao produzirem os meios que permitem a existência da sociedade, isto é, *“o que os indivíduos são depende*



(...) *das condições materiais de produção*” (p.13). Inclusive o campo das idéias pode ser incluído como uma produção das relações materiais entre os homens: “*A produção das idéias, das representações e da consciência está, a princípio, direta e intimamente ligada à atividade material e ao comércio material dos homens*” (p.20). A ideologia seria uma inversão dessa verdade fundamental: “... *em toda ideologia, os homens e suas relações nos aparecem de cabeça para baixo (...), esse fenômeno decorre de seu processo de vida histórico*” (p.21). Essas idéias, portanto, em alguma medida dizem respeito à realidade material sem que, no entanto, a realidade material se revele diretamente por meio delas.

Mas, como os homens poderiam produzir idéias que tivessem como origem sua realidade material e que, ao mesmo tempo, refletissem essa realidade apenas parcialmente? A resposta de Marx e Engels é que, a partir do momento em que, historicamente, surge a divisão de trabalho como forma social dominante: “*a consciência está em condições de se emancipar do mundo e de passar à formação da teoria ‘pura’, teologia, filosofia, moral etc*” (p.27).

A outra consequência dessa divisão do trabalho é que o próprio processo de trabalho ocorre como uma força objetiva contra a qual o sujeito nada pode. Ocorre uma “... *consolidação do nosso próprio produto pessoal em uma força objetiva que nos domina, escapando ao nosso controle, contrariando nossas expectativas, reduzindo a nada nossos cálculos*” (p.29). O trabalho alienado, origem das fantasmagorias que impedem a liberdade dos indivíduos, desdobra-se ainda no ‘fetichismo da mercadoria’. Segundo Marx (1988):

O misterioso da forma mercadoria consiste, (...) simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos (p.71).

Quando os homens se defrontam com a sociedade, o mundo das mercadorias já se apresenta como uma forma ‘natural’ da vida social pois, justamente, está desconsiderado seu caráter histórico. O equivalente universal, a forma dinheiro, objetivamente, completa o serviço de: “*velar o caráter social dos trabalhos privados e, portanto, as relações sociais entre os produtores privados*” (p.73). Marx, portanto, apontou diretamente para o motivo da impossibilidade de uma formação (bildung) que permitisse ‘liberdade e independência’ no processo social que gera a reificação e, além disso, desmascarou a idéia de uma educação estética libertadora proposta pela cultura afirmativa como sendo ideologia, uma visão parcial e ideal da realidade material, consequência dessa mesma realidade e a ela correspondente.

Mas a compreensão da função da cultura afirmativa nesse contexto implica uma análise mais sutil para captar os detalhes do processo histórico

de conformação dos indivíduos às condições do mundo reificado. Dada a contradição entre os ideais revolucionários da burguesia e suas reais realizações, a cultura afirmativa representava a humanidade como universalidade irreduzível e distinta das condições materiais; isso implica que ela representava um ideal, mas um ideal que não necessariamente seria realizado materialmente. A formação cultural dos indivíduos é apresentada como um ideal a ser alcançado: o de um estado interior de beleza, bondade e liberdade. Estas seriam qualidades da alma, independentes da realidade material. Mas, segundo Marcuse (1997): “*A liberdade da alma foi utilizada para desculpar miséria, martírio e servidão. Ela serviu para submeter ideologicamente a existência à economia do capitalismo*” (p.108). Além disso, embora fosse a alma irreduzível, precisaria, no entanto, ser educada, implicando uma tarefa educacional, formativa: o domínio dos sentidos e a interiorização da fruição.

A consequência dessa interiorização e dessa ‘educação’ é que a promessa de felicidade contida na obra de arte é sempre experimentada de modo fragmentado e episódico, em meio à infelicidade objetiva, o que contamina o momento mesmo da fruição. Mesmo que os indivíduos fossem capazes de usufruir a beleza da arte como um elemento de felicidade, seu papel no mundo das mercadorias já destitui os possíveis efeitos libertadores que pudesse ter e a felicidade usufruída em meio à desgraça objetiva é engodo, ideologia. Em meio à infelicidade geral os lampejos de felicidade proporcionados pela fruição artística estão confinados a meros instantes que já contêm em si mesmos o amargor de sua efemeridade.

Mimese e pseudo-indivuação

Se já no século XIX Marx e Engels puderam demonstrar que não é possível uma educação para a liberdade num mundo objetivamente não livre, a realidade social de nosso século traz uma série de novas questões. Se no ideal da cultura afirmativa havia uma contradição, pois segundo Marcuse (1997) ao mesmo tempo em que justificava o existente relembra aos homens: “*que um mundo como este não pode ser modificado por meio disso ou daquilo, mas unicamente mediante o seu desaparecimento*” (p.99), em nosso século a incorporação total da esfera da cultura ao modo técnico de produção industrial e sua incorporação à propaganda transformaram qualitativamente a contradição apontada.

Adorno (1998) aponta o cerne da questão como sendo um progressivo fechamento das brechas que permitiam alguma autonomia aos indivíduos, a tal ponto que já não se pode falar em indivíduo sem uma enorme série de ressalvas que praticamente inviabilizam a realização de seu conceito. Segundo o autor:

As malhas do todo são atadas cada vez mais conforme o modelo do ato de troca. Este permite à consciência individual cada vez menos espaço de manobra, passa a formá-la de antemão, de um modo cada vez mais radical, cortando-lhe *a priori* a possibilidade da diferença, que se degrada em mera nuance no interior da

homogeneidade da oferta. Simultaneamente, a aparência de liberdade torna a reflexão sobre a própria não-liberdade incomparavelmente mais difícil do que antes, quando esta estava em contradição com uma não-liberdade manifesta, o que acaba reforçando a dependência (p.9-10).

Paralelamente a esse processo, que tem suas raízes mais profundas no processo de formação da razão humana em suas relações com a dominação da natureza - na 'dialética do esclarecimento' -, a cultura que se afirmava como um elemento social autônomo hoje está reduzida a mercadoria, distribuída em larga escala a preços módicos. Mas, segundo Adorno (1998) *"A crítica é um elemento inalienável da cultura, repleta de contradições e, apesar de toda sua inverdade, ainda é tão verdadeira quanto não-verdadeira é a cultura"* (p.11). É justamente esse elemento de crítica, inalienável da verdadeira cultura, que se torna cada vez mais problemático, pois se na cultura afirmativa ele ainda poderia estar presente na rememoração da liberdade perdida, não usufruída realmente, atualmente: *"o crítico da cultura mal consegue evitar a insinuação de que possui a cultura que diz faltar"* (p.7), isto é, a cultura está submetida à mesma lógica do mundo das mercadorias que guia a suposta crítica que se limita à cultura; ela não tem onde encaixar a alavanca a não ser em sua própria inverdade! Esse fato implica dificuldades inusitadas a quem se propõe a fazer uma crítica à cultura, tanto no âmbito teórico quanto metodológico.



Nesse contexto, a ideologia não pode ser entendida meramente como um conjunto de idéias de determinada classe social, generalizadas para toda a sociedade como se fossem a verdade. A própria sociedade tornou-se ideologia de si mesma, justifica-se por sua eficiência técnica, pelo gigantismo do aparato técnico diante dos indivíduos isolados, pelo processo de semiformação dos indivíduos realizado pela 'cultura'; nesse contexto, a idéia que prevalece é a de que o existente não poderia ser de outra forma, um 'véu tecnológico', tanto mais eficiente e poderoso quanto mais aumenta a distância entre o possível e o existente.

A questão importante nesse contexto é que aquilo que um dia foi chamado cultura não tem mais os lampejos de autonomia com relação ao existente que um dia compuseram seu conteúdo de verdade em meio às contradições da sociedade. A cultura, por seu próprio conceito, está mergulhada na 'civilização', e não se pode compreendê-la como tendo um sentido em-si; em nossa época isso significa que aquilo que é cultura é também administração técnica, parte do aparato produtivo industrial, voltada para o controle dos indivíduos. Se na sociedade não é possível objetivamente a liberdade, a beleza e a felicidade, a cultura afirmativa, enquanto promessa de liberdade, beleza e felicidade, inevitavelmente estava em contradição com relação a seu conceito; mas hoje é difícil falar em um

conceito de cultura sem a intervenção da crítica à sociedade. Ao contrário do que parece, o amplo acesso à 'cultura' funciona como anti-esclarecimento; os não esclarecidos acreditam estar amplamente esclarecidos, e além disso, identificam sua 'personalidade' à escolha das mercadorias oferecidas e, nesta mesma medida, sucumbem à ideologia.

A cultura atualmente é *indústria cultural*, o vasto conjunto dos meios de produção e divulgação da 'arte' no capitalismo moderno, que funciona como força de unificação, como cimento social, e força a falsa identidade entre os interesses da sociedade e dos indivíduos. Atualmente, a indústria cultural impele os indivíduos a uma falsa mimese, à adesão inconteste ao existente. Segundo Adorno (1993):

A indústria cultural modela-se pela regressão mimética, pela manipulação dos impulsos de imitação recalçados. Para isso ela se serve do método de antecipar a imitação dela mesma pelo expectador e de fazer aparecer como já subsistente o assentimento que ela pretende suscitar (p.176).

A característica mais importante dos produtos - mercadorias 'culturais' - oferecidos é a padronização. Esta é correspondente à padronização dos próprios consumidores. O que percebem como sua individualidade nada mais é do que a identificação com determinada nuance dos produtos oferecidos como se fossem diferentes. É verdade que há distinções entre os vários níveis de acabamento entre os produtos, mas esta aparente distinção encobre os seus objetivos comuns, a forma como foram produzidos e o efeito que pretendem causar: a padronização das reações e formas de pensamento dos indivíduos.

A distinção entre os consumidores se dá somente enquanto são consumidores - e portanto os iguais - pois, se há alguma diferença entre os produtos, ela visa atender ao 'gosto' de pessoas com diferentes possibilidades financeiras. Não é o indivíduo que escolhe, pois os produtos são produzidos segundo uma análise estatística da sociedade para atender às idiossincrasias dos vários segmentos sociais, embora a diferença seja sempre uma diferença nos detalhes do produto ficando o essencial inalterado, 'standardizado'. O 'fetichismo da mercadoria' abarca também as mercadorias culturais e o 'valor de troca' impõe-se ao possível 'valor de uso'; este já não é passível de fruição, já que a similitude dos produtos impõe o elemento quantitativo sobre a possível diferença que poderia existir entre eles.

À padronização das mercadorias culturais corresponde a pseudo-individuação. Segundo Adorno (1994, p.123):

Por pseudo-individuação entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização. A estandardização de *hits* musicais mantém os usuários enquadrados, por assim dizer, escutando por eles. A pseudo-individuação, por sua vez, os mantém enquadrados, fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, 'pré-digerido'.



Como as diferenças entre os produtos são mínimas, devem ser hipostasiadas, de modo que o sujeito possa reconhecer nos detalhes a novidade. A obra força a busca do sentido no detalhe, muito embora este seja somente detectável em sua relação com a totalidade. Como Marx já sabia, as necessidades são ao mesmo tempo satisfeitas e criadas no processo de produção e de consumo; uma vez que os objetos que satisfazem as necessidades dos sujeitos são criados no mundo fetichizado, suas necessidades, que nunca são 'naturais', estão também sujeitas ao processo de alienação que perpassa a sociedade.

Além disso, esses produtos, juntamente aos meios técnicos de divulgação e transmissão, são, em certo sentido, por si mesmos, formadores de hábitos, capacidades, enfim, de uma espécie de consciência adequada ao existente. As necessidades e as capacidades, que em certo sentido são também psicológicas - na medida em que se expressam, no sujeito semi-formado, como necessidades 'próprias' -, são conformadas a esta realidade. Se Marx já havia dito que as necessidades humanas são sempre mediadas socialmente, ele não podia prever que elas pudessem um dia tornar-se totalmente estranhas aos indivíduos. As necessidades objetivas - de alimento, abrigo, oportunidade de tomar contato com a cultura e, sem dúvida, de liberdade, de felicidade, de fruição - somente são atendidas na medida em que o sujeito tenha acesso a elas pelas mercadorias, pois nisso se converteram os objetos que as satisfazem. Nessa relação, em que o próprio sujeito é avaliado como mercadoria, tornam-se fetichizadas as mercadorias e infelizes os sujeitos, pois o que não pode mais ter reconhecido o valor de uso não pode mais servir como instrumento de obtenção de prazer. O prazer efêmero e cheio de má consciência que acompanhava a fruição da arte na cultura afirmativa corresponde atualmente ao abandono da própria vida à totalidade, com pouquíssimas chances de escape.

As necessidades atendidas pela indústria cultural são, portanto, criadas pela mesma sociedade que ela justifica: a necessidade de diversão, de abandono de si mesmo e de fuga da realidade cruel do trabalho são atendidas de modo perverso pela indústria, pois, segundo Adorno e Horkheimer (1991):

Divertir-se significa estar de acordo (...) divertir significa sempre não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado (...) A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação (p.135).

No atendimento às necessidades que a própria sociedade historicamente criou, a indústria cultural revela-se como o anti-esclarecimento, isto é, como a regressão do esclarecimento à mera dominação. As experiências que caracterizam a sensibilidade dos indivíduos atualmente correspondem ao esquema geral da indústria cultural, isto é, são adequadas ao existente.

Mas, novamente, temos um tema que precisa ser pensado mais cuidadosamente, pelo menos por dois motivos: primeiramente, o conceito de indústria cultural tem sido comumente utilizado de modo impróprio, seja



porque é tomado separadamente do contexto em que foi inicialmente pensado - o contexto da 'dialética do esclarecimento' - seja porque se tiram

conclusões apressadas e impróprias. No primeiro caso, toma-se a cultura como algo 'em si', descolada das bases materiais que são a fonte da produção cultural; no segundo, paraliza-se a criticidade do conceito imaginando que, uma vez fechadas as saídas para algo melhor que o existente, não há mais possibilidade de algo melhor. Em segundo lugar, o conceito precisa ser relacionado a outro elemento da produção filosófica de Adorno: sua Teoria Estética, articulando arte e técnica no desenvolvimento da cultura e desvelando as possibilidades estéticas de crítica à sociedade.

Nesse texto não serão feitas estas conexões, embora elas sejam essenciais, por conta das finalidades do mesmo. No entanto, esta delimitação é fundamental para compreender o conceito de Indústria Cultural.

Semiformação e experiência, ou a razão 'comum e cativa'

Se a cultura representou um dia alguma contradição com relação ao existente, mesmo tendo se desenvolvido no seio da mesma sociedade a que, em parte, correspondia, mas à qual impunha seu próprio conceito, atualmente a cultura é um meio de integração pois, tal como as mercadorias no mercado, encontra-se submetida à regra do fetiche; as contradições são apaziguadas - o que significa que a violência é brutalmente abrangente. Ela oferece aos indivíduos experiências substitutivas que eles incorporam como se fossem próprias, experiências que reafirmam o existente.

Os primeiros indícios desse apaziguamento da contradição já estavam presentes na cultura afirmativa na medida em que ela se prestava a ser ideologia. Já em nosso século W. Benjamin (1994) identificou na reprodutibilidade técnica da obra de arte um processo que levaria à perda de sua 'aura', de sua autenticidade e, o que é fundamental: "*a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido*" (p.168). Desse modo o objeto reproduzido industrialmente que substitui a obra é destituído de sua historicidade, da tradição à qual estava vinculado intrinsecamente e, além disso, torna-se possível (desejável) sua posse. Segundo Benjamin:

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar 'o semelhante no mundo' é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único (p.170).

Os objetos de 'arte' que são reprodutíveis, segundo Benjamin, começam a ser produzidos para serem reproduzidos. Assim, o cinema exercita nos

indivíduos novas capacidades, percepções e reações que serão depois generalizadas e radicalizadas pela televisão. A hipótese de Benjamin (1984) é que: “*transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte*” (p.185). Estas, por sua vez, fazem o trabalho de condicionar a percepção do mundo segundo os parâmetros do existente. O mundo é visto como é - está -, mas isto, pelo menos desde Hegel, é somente a aparência, não o Real.

A distração, necessidade criada e satisfeita pela sociedade, está presente também na própria recepção das mercadorias culturais. Segundo Benjamin (1984), a apreensão pode se dar por distração ou recolhimento. A primeira seria uma recepção tátil, isto é, aquela que “*se efetua menos pela atenção que pelo hábito*” (p.193), em que o sujeito deixa-se levar pelo fluxo dos estímulos a que está submetido; a segunda, ao contrário, implica uma atitude de contemplação, ao mesmo tempo de distanciamento e de mergulho no objeto, de conhecimento e de estranhamento. Além disso, a recepção tátil, baseada no hábito, rege a estruturação do sistema perceptivo e prevalece ao universo da ótica.

Traduzindo os termos originais do alemão utilizados por Benjamin, Ramos-de-Oliveira (1998) torna mais precisa a significação que se quer explicitar, distinguindo recepção passiva e vivência (*Erlebnis*) de recepção ativa, crítica e experiência (*Erfahrung*):

Erleben é viver, presenciar, sofrer, ao passo que *erfahren* é chegar a, saber, tornar-se perito em algum setor. Estão, portanto, traçadas as fronteiras entre duas modalidades de viver: uma de que passa pela vida como espectador, alguém que reage a estímulos; outra de quem vive, alguém que exerce certo grau de reação consciente, pensada refletida (p.31).

A sensibilidade adequada ao nosso tempo é baseada na recepção passiva, na *Erlebnis*. Embora não se possa descartar a possibilidade de *Erfahrung*, há uma grande pressão no sentido da primeira. Ao lado desse elemento temos também um esmagador enfraquecimento do ego, destacado igualmente por Marcuse (1997, v. II) e por Adorno e Horkheimer (1991). Segundo Marcuse:

Quanto mais o ego autônomo é supérfluo e mesmo inibidor e inoportuno para o funcionamento do mundo administrado, técnico, tanto mais seu desenvolvimento depende do seu ‘poder de negação’, quer dizer, de sua capacidade de construir um domínio pessoal, privado (...) Mas essa capacidade ficou reduzida por duas razões: 1. pela socialização imediata, exterior ao ego; 2. pelo controle e manipulação do tempo livre - a dissolução da esfera privada na massa (p.99).

Segundo Adorno e Horkheimer o ego é um produto tardio da projeção controlada, mediada pelo trabalho do conceito e do juízo, na medida em que ao mundo externo percebido são conferidas características de unidade e

constância, e essas mesmas características são aplicadas à realidade interna do sujeito. A correta percepção da realidade, portanto, pressupõe um ego estruturado para, ao mesmo tempo, fazer a diferenciação entre a realidade externa e a realidade interna, e perceber o estreito vínculo que existe entre elas, mediado pelo trabalho do conceito. Mas as condições objetivas impelem o sujeito a uma falsa projeção, e esta: “*é um meio para manter os impulsos do id alienados do ego, e pode ser interpretada como signo da incapacidade do ego para cumprir suas funções*” (p.243).

O trabalho do pensamento que leva ao conceito, para além do existente, encontra-se dificultado ainda num outro sentido: à recepção passiva corresponde uma forma de ‘memória’ que Benjamin chama de lembrança (*Andenken*), enquanto à recepção crítica corresponderia a rememoração (*Eingedenken*). A diferença básica está na forma como se relaciona o passado ao pensamento. Segundo Ramos-de-Oliveira (1998)

em *Andenken* há uma lembrança no sentido de um índice que me faz tornar a pensar em algo (...) o qual, para atingir, preciso de um estímulo, como uma anotação, uma foto, um acontecimento qualquer que me traga de volta algumas imagens; já em *Eingedenken* há uma rememoração (...) há um mergulho no passado, um entrar, um penetrar, um fato de que me recordo porque, na realidade, nunca o esqueço. (p.34)

Mas, entre as características mais pregnantes das mercadorias da indústria cultural está o fato de que elas estão destituídas da ‘aura’, desligadas de toda tradição, como que a-históricas, de modo que modelam, habituam o sujeito à imediatidade do instante em que são consumidas. O caráter efêmero da fruição da obra de arte na época da cultura afirmativa ainda é algo progressista diante do caráter volátil dos produtos da indústria cultural.

Ao analisar a música popular, Adorno (1994) desdobra a dissolução do pensamento no ato de consumir as mercadorias culturais nos mecanismos de reconhecimento e aceitação. Segundo o autor: “*Hoje, os hábitos de audição das massas gravitam em torno do reconhecimento (...) O princípio básico subjacente a isso é o de que basta repetir algo até torná-lo reconhecível para que ele se torne aceito*” (p.130). Mas, na recepção musical, com relação à música séria, o sentido da obra é captado tendo como ponto de partida o reconhecimento mas, a partir deste o ouvinte experimenta a novidade relativa à composição. “*O sentido musical é o Novo - algo que não pode ser subsumido sob a configuração do conhecido, nem a ele ser reduzido, mas que brota dele, se o ouvinte vem ajudá-lo*” (p.131).

A relação entre o reconhecido e o novo é destruída na música popular, assim como nas demais mercadorias padronizadas da indústria cultural, pois o reconhecimento mecânico é a única possibilidade de apreensão de uma mercadoria sempre igual, cuja distinção é feita em pequenos detalhes. Se com relação à obra de arte



o reconhecimento vinha em auxílio da compreensão mas não coincidia com ela, na música popular eles coincidem de modo fatídico.

Em outras oportunidades, Adorno analisa a televisão. Suas características ideológicas incidem, principalmente, sobre dois aspectos interligados: suas características formais como meio técnico e o conteúdo dos programas que transmite. Suas possibilidades como meio educacional estão atualmente submetidas à necessidade de funcionar como ideologia, dadas suas relações com o poder. Segundo Adorno (1995):

Compreendo 'televisão como ideologia' simplesmente como o que pode ser verificado sobretudo nas representações televisivas norte-americanas, (...) ou seja, a tentativa de inculcar nas pessoas uma falsa consciência e um ocultamento da realidade, além de (...) procurar impor um conjunto de valores como se fossem dogmaticamente positivos. (...) Além disso, contudo, existe ainda um caráter ideológico formal da televisão, ou seja, desenvolve-se uma espécie de vício televisivo em que por fim a televisão (...) converte-se pela sua simples existência no único conteúdo da consciência, desviando as pessoas por meio da fatura de sua oferta daquilo que deveria se constituir propriamente como seu objeto e sua prioridade (p.80).

A primeira característica formal da televisão é o fato de levar os produtos até a casa dos espectadores. Esse encurtamento da distância entre os produtos e o espectador sustenta uma aura de fraternidade e proximidade que na realidade, na medida em que os sujeitos se prendem ao que se transmite na televisão, impede a comunicação entre eles, impedindo também a possibilidade de proximidade. A comunicação que, como já havia previsto Benjamin (1994), tornara-se suspeita na época burguesa³, torna-se ainda mais difícil diante da televisão.

A diferença entre a imagem real e a imagem apresentada pela televisão - onde a imagem é fragmentada, editada, dissolvida - não é sentida como problemática, pois as mensagens - os estímulos - que ocorrem no mundo real estão igualmente fragmentadas e dissolvidas sob a forma mercadoria. A reprodução da fragmentação na televisão deveria ser experimentada com desprazer, mas não é isso o que ocorre. Segundo Adorno (1969), há uma espécie de 'formação reativa' que transforma o ódio em admiração pelas imagens:

Os limites entre a realidade e a imagem são apagados da consciência. A imagem é tomada como um objeto da realidade, como uma espécie de habitação suplementar, que se compra junto com o aparelho (...). É difícil perceber, (...) que a realidade vista através das lentes televisivas impõe que o sentido encoberto da vida cotidiana volte a refletir-se na tela. (p.67)

Essas características formais - a rápida sucessão de quadros e o tamanho diminuto das imagens, a 'proximidade' com o espectador, o predomínio da

³ No ensaio 'O Narrador' o autor discute o declínio da narrativa e, dessa forma, o declínio da possibilidade de comunicação das experiências a outrem. Há uma passagem muito significativa: "Se 'dar conselhos' parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada" (p. 200).

imagem - são completadas pelo conteúdo dos programas apresentados, na configuração da televisão como ideologia. As mensagens transmitidas têm vários níveis de complexidade e de profundidade, basicamente apoiadas sobre um esquema padrão de histórias que contém um romance entre um belo casal, um vilão, e um herói que vai vencê-lo, pessoas pobres e ricas que, invariavelmente, segundo suas qualidades 'individuais' - seu valor de caráter, sua firmeza moral - vão se dar bem ou mal. Adorno (1969, p.77) afirma que os programas de televisão:

Apresentam ao espectador vários estratos psicologicamente superpostos, que reciprocamente se influenciam, para obter uma meta única e racional para o promotor: o acréscimo do conformismo no espectador e o fortalecimento do *status quo*.

Em meio ao torvelinho gerado pela totalidade da realidade material reproduzida na esfera da 'cultura' não há brechas pelas quais o sujeito possa dar-se conta de sua situação. Além disso, o sujeito é ainda impelido sempre para sua interioridade; o que quer que aconteça é sempre algo 'individual', algo que a psicologia ingênua não se cansa de reforçar. Se a possibilidade de transformações sociais significativas está vinculada a ações coletivas, o mundo das mercadorias está bem cuidado, pois os indivíduos mal são capazes de se comunicar, e aquilo que comunicam, na maioria das vezes, já é pré-moldado, é mera repetição dos padrões ideológicos que incorporaram em sua formação, principalmente, por meio da indústria cultural.

Esta, em seu conjunto, funciona substituindo a função que Freud atribuía ao ego quanto este ainda possuía alguma autonomia: os mecanismos de defesa*. A racionalização da vida irracional, a fuga à realidade refugiando-se num mundo ilusório, a oportunidade de amar compulsivamente aquilo que se odeia, entre outras formas de 'defesa', são realizadas com o auxílio da indústria cultural, em especial, da televisão. Assim, à relação dos indivíduos com a 'cultura' na sociedade totalitária - que nada mais é do que o espelho e a consequência da própria ordem social - correspondem: uma educação dos sentidos que modela a percepção como uma recepção passiva; uma destruição da relação entre o vivido - o passado - e o presente, de modo que este é experienciado como sem-sentido, mera sucessão de fatos sobre os quais o sujeito não tem nenhum controle; um bloqueio do pensamento, atrelado ao reconhecimento e incapaz de realizar o esforço do conceito. Em suma, um enfraquecimento do ego que se torna incapaz de cumprir adequadamente suas funções, de um modo que vai muito além daquilo que Freud havia imaginado, já que, segundo Adorno (1993): "*a doença própria de nossa época consiste precisamente no que é normal*" (p.50). Se para o grande psicólogo a possibilidade de contato com a realidade, a experiência, estaria submetida às leis da dinâmica da personalidade e esta teria como principal instância o inconsciente, atualmente a própria personalidade é constituída de modo a parecer a-histórica e nesse 'véu' ideológico é mantida, violentamente, pela sociedade que incorporou a si mesma a esfera da cultura e as contradições que apontavam para algo melhor que o existente.

Mas se não é o ego individual que realiza o recalamento dessas

* Não se quer sugerir a existência de mecanismos de defesa psíquicos ditados diretamente a partir da vida social. É preciso sempre admitir uma distância entre a sociedade e o indivíduo, mesmo quando este parece aniquilado. Na verdade, a questão é que os produtos da indústria cultural forçam, por sua própria constituição técnica dentro da sociedade industrial, um tipo de apreensão que dissocia o percebido do pensamento, daquilo que poderia fazer com que o que é visto ou ouvido fosse incorporado à vida do espectador como material 'vivo'.

representações e experiências, que são oferecidas em massa, é este mesmo ego individual que deve se adaptar a essa nova situação, o que leva a crer que o discurso ideológico não tem uma qualidade inconsciente, em termos freudianos. Segundo Adorno (1969):

No lugar de fazer a honra ao inconsciente, de elevá-lo à consciência satisfazendo assim seu impulso e suprimindo sua força destrutiva, a indústria cultural, principalmente recorrendo à televisão, reduz ainda mais os homens a um comportamento inconsciente, enquanto põe em claro as condições de uma existência que ameaça com sofrimento a quem a considera, enquanto promete prêmios a quem a idolatra. A paralisia não somente não é curada, mas é reforçada. (p.77)

Mas o próprio Adorno (1994) ao discutir a música popular, aponta uma questão que parece ser fundamental:

É óbvio que esses componentes não aparecem na consciência como ocorre na análise. Assim como a divergência entre a ilusão da propriedade privada e a realidade da propriedade pública é muito ampla (...) não se pode encarar tais ocorrências como sendo também totalmente *inconscientes*. Provavelmente é correto presumir que a maioria dos ouvintes, a fim de obedecer ao que eles encaram como desejos sociais e provar sua 'cidadania', 'juntam-se' semi-humoristicamente à conspiração (...) suprimindo a chegada à consciência do mecanismo operacional, mediante a insistência, diante de si e dos outros, no sentido de que a coisa toda, de qualquer modo, é apenas uma brincadeira bem limpa. (p.135)

O questionamento da distinção entre consciente e inconsciente tem seu nó na seguinte questão: atualmente a ideologia, por convergir com a ordem social, tornou-se por demais visível. A não autonomia do espírito, do indivíduo, se afirmada irrefletidamente, é também ideológica pois é o próprio sujeito que se envolve 'conscientemente' com os produtos ideológicos oferecidos pela indústria cultural. A mera afirmação de que a atuação dos sujeitos se faz de modo puramente inconsciente retira deles não só toda a responsabilidade sobre suas ações, mas coloca a situação de um modo que anula toda negatividade, toda possibilidade de superação das condições dadas, que depende das atuações individuais. A vontade mobilizada conscientemente para manter o auto-engano poderia ser mobilizada em outra direção, em direção à consciência.

Á guisa de conclusão: indústria cultural, técnica e o mundo atual

Se, evidentemente, a crítica à indústria cultural é urgente e fundamental, é preciso um cuidado também fundamental ao fazê-la, pois, segundo Maar (1998): "A indústria cultural oriunda do



processo valorativo da produção capitalista tardia produz um objeto que conduz sua crítica ao abismo” (p.45). Isso porque a crítica somente é efetiva se voltada às relações materiais de produção e ao trabalho social, que são as condições básicas do fetiche que se reproduz na esfera do que um dia foi chamado de cultura.

Por outro lado, a possibilidade de crítica ao modo de produção implica uma ‘duplicação’, uma saída da realidade unidimensional que tem como ponto de apoio a teoria - evidentemente uma teoria social -, mas que também pode ter como ponto de apoio complementar uma realidade - no sentido de uma obra, de uma proposta - estética; isto não significa projetar uma utopia no sentido de algo para além do existente, mas observar no existente suas melhores possibilidades, as brechas que apontam para algo melhor. Apesar das antinomias de uma arte que, tentando se manter fiel às suas próprias exigências intrínsecas, está mergulhada em uma realidade heterônoma, o elogio de Adorno a Schönberg, suas análises da música popular, da regressão da audição, da televisão, do horóscopo e dos ocultismos nos periódicos etc, demonstram que a crítica à indústria cultural, quando aponta, a partir dela para além dela, é importantíssima.

Cumpre, além disso, e como uma exigência fundamental da teoria crítica, tentar observar as modificações na base material e na técnica que ocorreram desde a época em que os autores citados fizeram suas observações até os dias atuais, e também atentar criticamente para outras possibilidades interpretativas para os fenômenos citados. Isso porque a evolução dos meios técnicos na televisão e a introdução dos computadores na vida cotidiana, por exemplo, radicalizam algumas das ‘configurações’ dadas para a subjetividade a partir da objetividade social, por um lado, e por outro, há uma série de críticas à concepção anteriormente apresentada que precisam ser submetidas também a um minucioso exame crítico. Apenas para esboçar a questão, poder-se-ia tomar alguns elementos do pensamento de Habermas para, em seu confronto com as elaborações adornianas, tentar indicar alguns temas para serem debatidos, uma vez que Habermas, após a morte de Adorno em 1969, é o filósofo ‘frankfurtiano’ mais conhecido entre nós e suas idéias discorrem sobre o mundo contemporâneo.

Se para Adorno a questão da ideologia está intrinsecamente ligada à administração técnica da sociedade como um todo e sua principal forma atual é a indústria cultural, Habermas⁵ nega uma identificação entre as esferas da produção material - em que a técnica tem seu lugar privilegiado e irredutível - e da cultura - em que haveria a possibilidade de um agir comunicativo livre; ele separa, portanto, uma esfera das forças produtivas e uma esfera da interação.

Este confronto, fundado em concepções de trabalho social distintas, implica em diferentes concepções sobre o papel da técnica, sobre a importância da crítica à ideologia e sobre a relação que existe entre ambas. Para Adorno a reificação perpassa a sociedade como um todo, e o objetivo da teoria crítica é fazer a crítica da cultura, ou melhor dizendo, uma crítica *imane*nte da cultura, incluindo nesse conceito *kultur e zivilization*. Na sociedade, do modo como ele a vê, o fetiche pulveriza todos os particulares por meio da fórmula do equivalente universal; o interesse da crítica é salvar

⁵ O texto mais significativo nesse sentido é “Técnica e Ciência como ‘Ideologia’”, para citar somente um texto deste autor. A introdução de Rouanet e Freitag (1993) ao volume dedicado a ‘Habermas’ também é bastante elucidativa das diferenças entre ele e Adorno. Uma outra referência é o ‘fecho’ do texto de Nobre (1998), que situa Habermas no contexto da teoria crítica.

o não-idêntico e isso somente é possível mantendo uma tensão crítica entre o sujeito e o objeto, entre o desejado e o existente, sem ceder a uma falsa reconciliação. A realização de uma comunicação livre entre os homens só seria possível se a violência exercida indistintamente contra os homens e contra a natureza cessasse, mas, além disso, conceptualizar tal comunicação livre, tal possibilidade formal de redenção, seria projetar uma falsa reconciliação.

Para Habermas, ao contrário de Adorno, na esfera da produção material a dominação sobre a natureza é inevitável mas isso não implica que não seja possível, na esfera da ação social, uma comunicação livre entre os homens, embora ele não deixe de apontar vários obstáculos à realização deste tipo de ação 'intersubjetiva'. Na verdade, Habermas nega que o presente tenha sido absorvido pelo fetiche, pela lógica da identidade, pela *ratio*, pela administração técnica, em um nível que não permita a realização gradual de reformas na sociedade. À radicalidade da dialética negativa de Adorno Habermas opõe um "reformismo radical" que, embora possa indicar brechas no existente, abre também uma brecha para justificá-lo.

Sem dúvida a extensão e a qualidade deste desacordo entre os dois pensadores e as consequências de suas respectivas teorias para a pesquisa social precisariam ser muito mais aprofundadas, e isto está para além das possibilidades deste texto. Se os homens são capazes de uma comunicação livre, quais os obstáculos a esta comunicação, qual a extensão do 'fechamento' das brechas da sociedade administrada tecnicamente e qual o papel da técnica no mundo hodierno, todas essas questões e muitas outras, sugeridas pela discussão apresentada, aguardam a coragem e a disponibilidade dos que se dispuserem a pesquisar esses temas difíceis, mas absolutamente essenciais.



Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Intervenciones**. Caracas: Monte Avila, 1969.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **La sociedad**: Lecciones de Sociología. Buenos Aires: Proteo, 1978.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Minima moralia**. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. Sobre Música Popular. IN: COHN, G. **Theodor Adorno**. São Paulo: Ática, 1994.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Palavras e sinais**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Prismas**. São Paulo: Ática, 1998.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**, vol I. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FREITAG, B; ROUANET, S. P (org). **Habermas**. São Paulo: Ática, 1993.
- HABERMAS, J. **Técnica e ciência como "ideologia"**. Lisboa: Edições 70, s/d.
- MAAR, W. L. A Formação em Questão: Lukács, Marcuse e Adorno. A gênese da Indústria Cultural. IN:

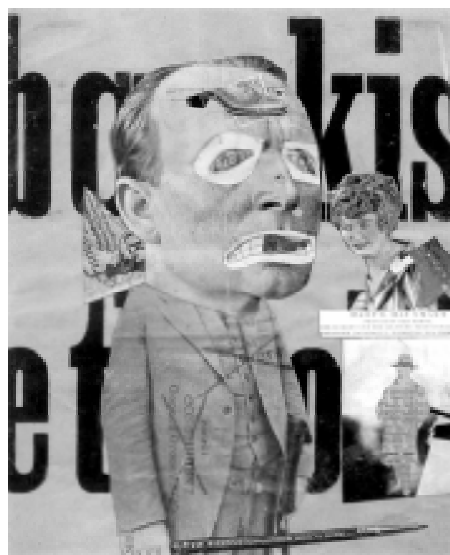
ARI FERNANDO MAIA

- ZUIN, A. A. S. (org). **A educação danificada**: contribuições à teoria crítica da educação. São Carlos: Ed. UFSCAR; Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- MARCUSE, H. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 1997. 2v.
- MARX, K; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- MARX, K; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- MARX, K. **O Capital**. São Paulo: Nova Cultural, 1998.
- NOBRE, M. **A dialética negativa de Theodor W. Adorno**: a ontologia do estado falso. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. Reflexões sobre a educação danificada. IN: ZUIN, A. A. S. (org). **A educação danificada**: contribuições à teoria crítica da educação. São Carlos: UFSCAR; Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- ROUSSEAU, J. J. **Discurso sobre as ciências e as artes**. São Paulo: Nova Cultural, Col. Pensadores, vol II, 1997.
- SCHILLER, J. C. F. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. São Paulo: EPU, 1992.

MAIA, A. F. El Arte, la Técnica y la Industria Cultural, **Interface _ Comunicação, Saúde, Educação**, v.4 , n.6, 2000.

El texto intenta especificar algunos elementos teóricos y sociales que, en su desarrollo histórico, culminaron en lo que Adorno y Horkheimer llamaron la Industria Cultural, destacando las modificaciones que ocurrieron históricamente en los papeles sociales del arte y de la técnica. Para ello toma como referencias las elaboraciones de algunos otros filósofos para caracterizar una relación entre la sociedad, el arte y la técnica en que estas últimas se vieron como emancipadoras. Además, vuelve a tomar el concepto marxista de fetichismo de la mercancía para indicar la base histórico-económica del desarrollo de la producción del género cultural. También intenta desarrollar algunas consecuencias de la existencia de la industria cultural para la vida social, sobre todo las que involucran la televisión. Finalmente, apunta para algunos cuidados necesarios cuando se quiere hacer una crítica de la Industria Cultural.

PALABRAS CLAVE: arte; técnica; Industria Cultural; Teoría Crítica.



RAOUL HAUSMANN, O crítico de arte, 1919/20. Tate Gallery, Londres.