



Arte & Indústria Cultural

ANTÔNIO SÉRGIO LIMA MENDONÇA
Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social U.F.F.
Prof. de Semiologia no Curso de Mestrado em Comunicação da U.F.R.J.

1. Introdução: A INDÚSTRIA CULTURAL

A categoria de Indústria Cultural é devida a Adorno. Kostas Axelos o define como um continuador, sendo que o epíteto de fundador do pensamento de Frankfurt ficaria com Walter Benjamin, que foi seu professor. Theodor Wiesengrund Adorno formou-se em Filosofia em Frankfurt, e em consequência da ascensão do nazismo exila-se em 1933 na Inglaterra, leciona em Oxford até 1937, transfere-se posteriormente para os Estados Unidos a convite de Horkheimer com quem trabalha até o fim da vida.

A obra de Adorno pode ser dividida em três grupos:

- 1º) A que tem como objeto a crítica literária e musical;
- 2º) Obras no campo do saber sociológico (às vezes, para ele, entendido como filosofia social);

No 1º grupo – Descaríamos as “Notas de Literatura”; no 2º grupo – Destacaríamos a pesquisa sobre “Personalidade Autoritária” e “Sociológica”; no 3º grupo – Destacaríamos “Primas”, a célebre “Dialética do Iluminismo” e o texto sobre “Indústria Cultural”.

O campo intelectual que norteou o projeto criador de Adorno foi o pensamento filosófico de escola Neo-Hegeliana de Frankfurt.

Os trabalhos desta escola foram desenvolvidos na cidade de Frankfurt, que existia como Instituto agregado à sua célebre Faculdade de Filosofia. Vivia de doações particulares, tendo como fundador Walter Benjamin e herdeiro Intelectual a Theodor Adorno.

Foram membros, ainda na Alemanha, do Instituto: Max Horkheimer, Paul Lazarsfeld, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse e Siegfried Kracauer.

Posteriormente a escola continuou a existir simplesmente como escola filosófica e foi re-fundada por Adorno e Horkheimer em 1953. Nela se desenvolvem obras de crítica social e artística a partir das teses de Hegel (visto de uma ótica dos Manuscritos Econômico – Filosóficos de 1844 – Marx).

Estes autores são acusados de tentar a síntese entre Max e Freud o que é apenas o objetivo de algumas obras de Marcuse (no entanto, seu texto sobre Materialismo Histórico, escrito na Alemanha, é tipicamente Neo-Hegeliano).

O trabalho de Adorno “A dialética do Iluminismo” deve ser entendido como um texto que objetiva levar Hegel às últimas consequências, nesta obra Adorno destaca que o progressivo desenvolvimento das forças produtivas permitiria um aumento espontâneo da consciência social (para ele fator de desmistificação).

Este ponto de vista vai se opor à tese de “A Indústria Cultural” do próprio Adorno, para quem a produção em massa engendra os bens culturais como bens industriais de consumo, e no lugar da relação reflexão-consciência (fator de desmistificação) temos a mistificação como elemento determinante da “disfunção narcotizante”.

No entanto, isto só foi possível pela substituição como campo intelectual da realidade alemã humanista, Goetheana, da República de Weimar; pela estandarização cultural produzida em USA, meca da Sociedade Industrial..

A categoria de Indústria Cultural, tem um caráter anti-iluminista e substitui a de cultura de massa (esta vê a difusão de informações operadas pelos sistemas de comunicações como fatores de democratização cultural).

No entanto Adorno vê apocalipticamente (cf. Umberto Eco) a comunicação de massa, não se envolvendo, contudo, com a sensorialidade, com a “ganga mística”, do objeto analisado; isto parece uma contradição, mas é uma posição lógico-conceitual.

Para entendermos, precisamos considerar que os conceitos da Escola de Frankfurt funcionam como alegorias (entendida para Adorno cf. Benjamim em “Origens do Drama Alemão”, que por sua vez é análoga a categoria de Figura em Hegel cf. Fenomenologia do Espírito).

Já os autores que defendem a acepção aludida de “cultura de massa” são vistos como integrados. Além disso, o mergulhar no objeto e confundir-se com o mesmo, atitude que têm, e é criticada como empírica, destaca, também, uma atitude lógico-conceitual. Os defensores desta perspectiva entendem os objetos de massa como ícones (por isto vêm nela a presença artística). Já para a escola Frankfurt isto não seria possível pela perda da criticidade inerente à arte como saber.

Contudo, a condição de dizer-se criticamente um objeto é afastar-se dele, uma vez que a proporção do distanciamento implica na verticalidade conceitual.

No entanto para condição icônica o representante diz da profundidade, da verticalidade, do representado (objeto) à proporção que com ele se confunde.

Podemos concluir que para os adeptos de Frankfurt o surpreender a mistificação simbólica, própria da ação dos mass-média, só é possível pela crise, pela separação; para os integrados, situados em outra matriz de pensamento,

isto só é possível pela isomorfia análogica com o objeto.

Enquanto para os primeiros trata-se de desmistificar a mistificação; para os últimos trata-se de torná-la criativa.

Para Adorno a “aura” (condição iluminista) desaparece na ação dos mass média (na medida em que as confundem como matriz de materiais do texto), para os integrados ela permanece, perdendo apenas o caráter iluminista, e descentraliza a elite, não em direção a seu banimento, mas ao consumo.

Já em Benjamin, na problemática de reprodutibilidade técnica da arte, a questão muda seu jogo de cena.

2. A Reprodutibilidade: ainda uma visão contendista

A preocupação com a Reprodutibilidade técnica da Arte, parte de uma descrição do provável antagonismo entre o que Walter Benjamin considera uma visão da estética (no que, hoje seria denominado de Idade Medieval e Clássica) e o comportamento formal que na época da Indústria Cultural a arte passa a exercer.

Para Benjamin (e estamos nos referindo a seu texto de 1936, publicado, na França, em revista coordenada por Adorno e Marcuse, por impossibilidade de fazê-lo na Alemanha, e que se denominava A OBRA DE ARTE NA ÉPOCA DE SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA) as condições de veiculação Social da arte clássica dependia de 3 elementos instauradores: AURA, valor cultural e autenticidade.

Eram esses elementos combinados que iriam declinar seu significado como unívoco, nonovalente, pois sua característica cultural básica passava a ser a unicidade. Logo, a beleza se prestaria à declinação de categorias estéticas deduzíveis, deste círculo fechado temático, que aprisionavam o significado poético. Benjamin e Valery (no seu *Pièces sur l'art* de 1934 e na sua célebre conferência sobre estética) já indicam o que vai ser a pedra de toque da investigação estética contemporânea: a conclusão de que as estéticas clássica e Românticas à pretexto de falar da arte como discurso falam da impressão social que a arte causa.

Ora, este limite de compreensão significativa limitava a arte a um consumo do tipo “religioso”, ou se quiseram de uma ilusão cultural onde, a “aura” surge como efeito comunicacional intrinsecamente ligado à unicidade do produto. Assim sendo, a condição de consumo da arte estava intrinsecamente ligada à unicidade do produto. Assim sendo, também a condição de consumo da arte estava intrinsecamente ligada aos privilégios dos “descodificadores” de uma elite cultural e econômica, além disto, a unicidade que a “aura” implica está intimamente associada à perspectiva de autenticidade artesanal do produto, que tornava seu executor um “ser” privilegiado. Daí em diante, entende-se o circuito estabelecido pela “aura” antes do advento da indústria cultural (aura obra-autor).

Valor cultural – valor cultural
autenticidade – unicidade – beleza (categorias estéticas deduzíveis do
circuito anterior)

Esta forma de encarar o problema torna Benjamin um pesador particular em Frankfurt, pois foge ao antagonismo apontado por Theodoro Adorno entre a arte ligada à uma essência da razão e a uma transcendência da consciência, unificadoras de sua imanência crítica e a indústria cultural que promovia a “estandardização”, a disfunção narcotizante”, e assim a arte seria um desígnio iluminista incompatível com a realidade da sociedade de consumo. Benjamin foge ao radicalismo aparente desta oposição e vê um fator novo, que revoluciona o problema. Senão vejamos: 1º Aponta-se como conservadora a posição do iluminismo, pois a pretexto de crítica tínhamos era a unicidade. 2º A unicidade abre caminho para a construção da “aura”. 3º A indústria cultural trouxe ao lado da “estandardização” a nova reprodutibilidade dos materiais (termo empregado, aqui na acepção do estruturalista da Escola de Praga MUKAROVSKI) o que gerou novo procedimento artístico (termo, também aqui, utilizado na acepção de MUKAROVSKI).

Donde se conclui que se uma das condições da “aura” era a autenticidade, a unicidade artística posicionava-se como contexto crítico para a arte contemporânea, como evidências, desta nova forma, apresentaríamos o “ready-made” na acepção de Tzara, a fotografia, o cinema e em tempo posterior à Benjamin (que morreu na Espanha em 1940) a televisão. A televisão entendida não em seu uso comercial, mas na possibilidade de utilização de materiais de VT como se faz atualmente, nas artes plásticas no Brasil.

Benjamin, contudo, atribui às consequências de forças produtivas efeitos que não lhe são inerentes, ou que, se o são, não aparecem como ele os idealiza.

Se na “Dialética do Iluminismo” Adorno vê a possibilidade de conscientização histórica a partir do desenvolvimento das forças produtivas, e ao corrigir-se em a “Indústria Cultural” anula este papel, Benjamin o apresenta em relação especificamente a reprodutibilidade técnica da arte. Contudo, se nele a indústria cultural não é vista como um empecilho à criatividade artística, no entanto, seria exagerado considerar o caráter inovador da reprodutibilidade técnica despedido de seu contexto histórico. Seria mesmo incorrer em posição “vanguardista”, o que implica em tornar o novo apartado do histórico.

Benjamin, em nosso entender, incorre em dois tipos de equívocos:

1º) Acredita na supressão da “aura”, como fator iluminista, portanto, incompatível com a indústria cultural, e que tal supressão deve-se ao uso criativo da reprodutibilidade técnica.

2º) Vê a “aura” como designo material da arte, não vê que a indústria cultural instala novas formas ideológicas de autenticidade.

Quanto ao primeiro equívoco, acima descrito, ao acreditar que o consumo não é isento de “aura” (nem de marcas de autenticidade), apenas apaga a unicidade que o caráter iluminista dá a “aura”.

E ainda, há que se distinguir a “aura” de sua intenção. A intenção da “aura” está em um “out-door” quando ele (como o do cigarro Hilton, por exemplo) conchama um consumidor a um imaginário “estilo de vida” associado a um “status” que funciona como ordem conotativa da visualidade do anúncio. Pois se “aura” é única aparição de realidade longínqua (denotadora da mobilidade real), no anúncio tal expectativa se concretiza de forma figurada.

Porém a “aura”, propriamente dita, está na marca de autenticidade de um filme de Bergman ou Antonioni. Apenas mudou o caráter quantitativo desta autenticidade que continua a denotar o “status” e a ser cultural do ponto de vista do consumo estético.

Quanto ao segundo equívoco, que já se nos parece antecipadamente respondido, Benjamin não consegue, por ter da reprodutividade técnica o mesmo tipo de ilusão que Adorno tinha acerca das forças produtivas, vê-la, senão despidida de conjuntura histórica.

Pois, a “aura” ao adquirir novas marcas restabelece o circuito da distinção. A unicidade do objeto, passa a ser considerada não mais como uma matriz-material, mas como matriz conceitual (ideológica).

No entanto, Benjamin admitindo a irreversibilidade, a inexorabilidade do consumo da arte (onde ele identifica a presença da massa) não declina a possibilidades de estandarização, mas a de intervenção política para usufruir do que pensa ser a ruptura da “aura”.

Do mesmo modo que na estética da idade clássica o autor nega à arte um discurso particular, diferencial, e o submete (deslocando-o evidentemente) a um centro outro: a política. Torna-se, assim apologeta de um conteudismo de fundo sociológico (de matriz epistemológica realista) que tem servido desde Homero (cf. o livro 10 de “A REPÚBLICA”) para reprimir a arte, pois os poetas estão, como na palavra platônica, permanentemente ameaçados de expulsão da polis.

Concluindo, não podemos negar que indiretamente esta intenção de ruptura do cultural como forma de significação não reaparece na vanguarda poética brasileira nas preocupações inerentes às categorias de processo, versão e contra-estilo do poema processo.