

REVOLVENDO A DIALÉTICA NEGATIVA: ARTE E INDÚSTRIA CULTURAL SEGUNDO ADORNO

Francisco RÜDIGER

Professor-adjunto do Departamento de
Ciências da Comunicação da PUC-RS

RESUMO

O artigo procura mostrar que, ao contrário do que pensam seus opositores, a crítica à indústria cultural adorniana não desconhece a dialética presente em suas formas de expressão artística e, assim, não se deixa prender a dogmas e preconceitos sem, todavia, cair no populismo.

Palavras-chave: Adorno. Arte. Indústria Cultural.

ABSTRACT

Against the opinion of his antagonists, this article aims to prove that Adorno's critique of culture industry acknowledges the dialectics that lies in its artistic forms of expression and is a critique that not confines itself to theoretical dogmas and elitist prejudices.

Key words: Adorno. Art. Culture industry.

Revolvendo a dialética negativa: arte e indústria cultural...

Jesus M. Barbero resume, em breve passagem, um veredito que se tornou consenso entre os contestadores da teoria estética presente na crítica à indústria cultural proposta por Theodor Adorno. Segundo esse juízo, a referida teoria constitui expressão de

“um aristocratismo cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade de modos de fazer e usar socialmente a arte. Estamos diante de uma teoria da cultura que não só faz da arte seu único paradigma, mas também a identifica com seu conceito: um conceito unitário, que relega à simples e alienante diversão qualquer tipo de prática ou uso da arte que não possa derivar-se daquele conceito e que termina fazendo da arte o único lugar de acesso à verdade da sociedade” (1987:54).

A proposição é moeda corrente em boa parte da literatura sobre o assunto, mas não passa sem problema, na medida em que, vendo mais de perto, os frankfurtianos criticaram a cultura em todas as suas formas de expressão. Em seu modo de ver, “a arte autônoma não está completamente isenta do insulto autoritário da indústria cultural” (Adorno, 1982:29). A polêmica se dirige tanto àqueles que defendem a arte pela arte, quanto àqueles que defendem seus vários subprodutos mercadológicos. “A crítica do kitsch nada deve descurar, mas, enquanto tal, avança pela arte adentro”, escreve Adorno (346).

Conforme o filósofo nota em sua polêmica com Benjamin, tanto a arte leve quanto a arte séria carregam “o estigma do capitalismo, ambas contêm elementos de troca; ambas são as metades arrancadas da liberdade inteira, que não se deixa somar a partir delas: sacrificar uma à outra seria romântico, seja o romantismo burguês da conservação da personalidade e da magia, seja o anarquista, da confiança cega na autonomia do processo no processo histórico” (Adorno, 1989:142).

Por outro lado, a suposição de que ambas podem conviver lado a lado, constituindo simples aspectos complementares de nossa paisagem cultural, também precisa ser descartada, pois, na verdade, os fenômenos encontram-se integrados numa unidade, constituindo uma totalidade concreta e necessária, “que não se move senão em constante contradição” (Adorno, 1966:26).

Em termos teóricos, a verdadeira questão consiste, portanto, em esclarecer criticamente essa situação, especialmente à maneira como suas

tensões, constitutivas para a obra de arte moderna, se tornaram tão profundas no capitalismo avançado, a partir da integração forçada das esferas da cultura superior e arte bárbara promovida pela indústria cultural.

Para Adorno, a relação entre as esferas da arte leve e arte superior é mediada uma pela outra e está sujeita ao processo histórico. Significa que ela comporta a possibilidade de superação. A comprovação se encontra na maneira como vem se tentando conciliá-las ao longo da história e, às vezes, chegou-se mesmo a obtê-la com sucesso. Wolfgang A. Mozart, por exemplo, manejou com tal maestria suas oposições que, pode-se dizer, chegou ao ponto de superá-las em *A Flauta Mágica*. Werther, de Goethe, embora sem tendência e ainda que sem o nomear, expressou um sentimento de toda a humanidade. E Collete escreveu narrativas profundas sem se incomodar com o final onde a heroína frígida encontra o prazer nos braços do esposo legítimo.

Atualmente, porém, “a possibilidade desse equilíbrio esvaneceu e as tentativas de amálgama - a exemplo dessas assumidas por compositores diligentes no tempo em que o jazz se tornou mania, permanecem improdutivas” (Adorno, 1978:160). Entretanto, a crítica não pretende proibir a procura da referida superação nem deveria vedar a possibilidade de ela ser encontrada, situando-nos por um momento além da indústria cultural. “Só mutilado é que o vulgar representa o plebeu posto de lado pela chamada arte nobre” (1982:268).

A contraposição entre cultura e barbárie, arte e distração barata, sempre existiu enquanto expressão da divisão da sociedade e, se passou a ser vista com maus olhos com a ascensão da era moderna, não deixou de indicar uma verdade a respeito da sociedade. A tentativa de fundi-las numa síntese mercantil representa sua falsificação. Noutros termos, o problema com a indústria cultural é que ela, “em detrimento de ambas, força a reunião das esferas da arte superior e da arte inferior, separadas há milhares de anos. A seriedade da arte superior é destruída através da especulação sobre sua eficácia; a da inferior é perdida com a imposição de coações civilizadoras à resistência rebelde que carregava consigo quando o controle social ainda não era total” (Adorno, 1971:93).

A subordinação da produção cultural erudita aos esquemas da indústria cultural não significou a democratização da cultura, mas a supressão do projeto contido em seu conceito. “Os conteúdos objetivos da

Revolvendo a dialética negativa: arte e indústria cultural...

formação cultural, coisificados como mercadorias, sobrevivem à custa de seu conteúdo de verdade e de suas relações vivas com o sujeito vivo, o que de certo modo equivale à sua definição” (Adorno, 1966:245).

Entretanto, a cultura popular também saiu perdendo nesse percurso. O desenvolvimento industrial tende a privá-la da espontaneidade, transformando-a em artigo de consumo. Aparentemente, os primeiros filmes de animação eram sobretudo fantasias populares que tentavam dar uma segunda vida aos mutilados pelo progresso, antes de se tornarem um meio de habituar os sentidos ao ritmo da vida moderna; o jazz foi em sua origem uma expressão do lumpesinato negro que terminou sendo cooptada pela indústria e privada dos seus aspectos críticos. A racionalização a que a arte bárbara foi submetida colocou-a na dependência do processo de divisão do trabalho: desde então, o caçador de talentos, o produtor, o divulgador, o vendedor etc. dirigem e controlam seus impulsos.

O principal problema, porém, provém do fato de essa síntese perpetuar a própria separação entre cultura e trabalho, o caráter cindido da práxis humana, conforme foi definido na origem da sociedade. “O combate à cultura de massa só pode consistir em assinalar sua conexão com a persistência da injustiça social” (Horkheimer, apud Prismas). No capitalismo, a possibilidade de desfrutar da cultura, cultivar o próprio modo de ser estendeu-se às massas. Entretanto, tornou-se uma paródia de si mesmo, pois onde não envolve a distração, reveste-se de um caráter utilitário ou de prestígio social totalmente comprometido com as regras da economia mercantil. A cultura é matéria de tempo livre e continua separada da práxis produtiva do indivíduo.

Noutros termos, o trabalho conserva o aspecto coercitivo e a cultura é tratada de maneira improdutiva. Na verdade, é motivo de uma profissão, que procura divertir no trabalho, e não um momento integral e constante da própria autoconservação. As mercadorias e serviços culturais são, para a maioria, um sucedâneo da possibilidade de pesquisar, escolher e conduzir a própria vida segundo suas próprias intenções, de maneira realmente autônoma.

A separação entre trabalho e diversão que sucede à oposição entre cultura e arte bárbara esconde, portanto, o fracasso da cultura. A cultura pretendia superar aquela divisão e, com ela, a própria idéia de divertimento porque, em princípio, “as necessidades do público englobam ambos os aspectos: a exigência honrada de uma [arte] válida e o desejo turvo de evasão; e nenhuma reação isolada dele é suscetível de ser subsumida em

uma ou outra categoria". A crítica à indústria cultural conserva a referida pretensão submetendo essa partilha a um exame que não deve ser visto como uma tomada de posição em favor da cultura elevada, mas, antes, como referencial teórico de "um método objetivo que consiste em determinar em cada ocasião, a partir da função e da natureza [da arte], até que ponto esta cumpre sua respectiva tarefa ou até que ponto sua humanidade se limita exclusivamente a dissimular o inumano" (Adorno, 1976:171).

Conforme escreve Adorno, a condenação do kitsch e da indústria cultural "esconde um aspecto da barbárie, do mal-estar destruidor na civilização" (1982:77). As diversões populares costumam ser condenadas como uma forma degenerada da alta cultura. Entretanto, quem as lastima está alimentando ilusões sobre a sociedade. O entretenimento barato é um testemunho menor do fracasso da referida cultura. O conceito de arte pura não existe a priori, mas surgiu pouco a pouco, no decurso de um processo marcado pela dominação, cujo fim - um dia - poderá fazer, contudo, com que se associe à brincadeira.

Os privilégios conservados pelas classes dominantes excluíram as camadas populares da possibilidade de terem uma formação, não lhes deixando senão o divertimento. Nesse sentido, elas têm toda a razão em se distrair durante o tempo em que não têm de lutar pela sobrevivência. O entretenimento tem um conteúdo emancipatório:

"Nós não podemos culpar as pessoas porque elas estão mais interessadas na esfera privada e no consumo do que na da produção. Este traço contém um elemento utópico. Na Utopia a produção não desempenha um papel decisivo: ela é a terra do mel e do leite. Penso que é de profundo significado que a arte e a poesia sempre mostraram uma afinidade com o consumo" (Horkheimer, 1966:213).

Desde o início dos tempos, o entretenimento e a arte leve foram expressão da barbárie, mas também de liberdade. Atualmente, continua a ser assim: o aparelho de televisão "oferece à dona-de-casa, apesar dos filmes destinados a integrá-la, um refúgio, onde ela pode passar algumas horas sem controle, assim como outrora, quando ainda havia lares e folgas vespertinas, ela podia se pôr à janela para ficar olhando a rua" (Adorno, 1985:130).

Revolvendo a dialética negativa: arte e indústria cultural...

“A argumentação social diretamente dirigida contra a indústria cultural possui componentes ideológicos” (Adorno, 1982: 29), porque a esfera da alta cultura é mediada pela diversão e, mais, todas as obras de arte, em alguma medida, sempre estiveram contaminadas pelos esquemas mercantis da indústria (Adorno, 1991:106). “O elemento do desvairio e do burlesco” está contido de maneira sublimada “mesmo nas obras mais importantes” (139) assim como “os refúgios da arte circence que perdeu a alma [os produtos culturais] ... [ainda] representam o humano contra o mecanismo social” (1985: 134).

A separação entre as esferas da cultura superior e da arte bárbara é produto de um processo histórico, mas, por isso mesmo, algo que não é absoluto. “O kitsch mais miserável e que, no entanto, se apresenta necessariamente como arte, não pode impedir o que ele detesta, o momento do em-si, a pretensão à verdade” enquanto, por outro lado, “mesmo na obra superior se encontra oculto, sublimado até à sua autonomia, o momento do para-outro, algo que busca o resíduo terreno da aprovação [social]” (1985: 345).

O conteúdo de verdade dos vários meios de expressão se modifica de maneira histórica. O kitsch pode tornar-se arte, assim como a arte pode tornar-se kitsch. A crítica não deveria condenar a diversão, porque teria um caráter desnaturado, nem mistificar a arte, porque é feita fora das regras. Conforme escreve Adorno, “a grandeza da música mahleriana [por exemplo] não se dá a despeito do kitsch para o qual ela tende, mas por causa da maneira como sua construção solta a língua do kitsch, liberando o desejo que o comércio explora e que em troca o kitsch serve” (Adorno, 1987:95).

Devemos a Andreas Huyssen uma análise seminal dessa conexão insuspeita entre os conceitos de arte e indústria cultural, conforme ela pode ser extraída do ensaio de Adorno sobre Wagner. Segundo o autor, o referido livro pode ser lido como um relato sobre o nascimento não só do fascismo do conceito de obra de arte total, mas também do espírito da cultura de massa de uma das expressões artísticas mais ambiciosas do século passado. Resumidamente, Adorno sugere, nessa análise, que a cultura de mercado não se impõe à arte apenas do exterior: a própria arte se revela portadora de seus motivos, à medida que se emancipa das formas de arte tradicional.

Richard Wagner conta-se entre os criadores de obras de arte puras e, no entanto, praticava a indústria cultural, na medida em que, embora autônomas, suas obras, como as de outros, articulam seus conceitos principais como fantasmagorias. Significa que em suas óperas os materiais estéticos são elaborados de maneira regressiva. A técnica artística serve para criar um refúgio no qual a consciência pode encontrar abrigo, ao invés de fazer frente aos problemas que os referidos materiais colocam historicamente. As experiências constitutivas da cultura de massa - fetichismo, reificação, regressão, mito - não somente se encontram contidas em embrião, como também são elaboradas de maneira que preludia a indústria cultural do século XX.

Contrariamente a Mahler, Wagner não logrou articular em sua música as rupturas culturais de seu tempo, esforçando-se por preservar sua autonomia, virtualmente condenada, através da criação de uma falsa harmonia que, de fato, apresenta-se como uma tentativa de retorno à mitologia. Cedendo às forças mercantis com que suas obras tinham de lidar, o artista “escondeu o crescente estranhamento do compositor perante o público ao conceber sua música como gesto impressionante e cooptar a audiência para suas obras através de efeitos calculados” (Huysen, 1986:36).

As considerações externadas obrigam a crítica à indústria cultural a matizar seus juízos negativos porque, seus criadores, tendo visto ou não também essa indústria, têm, portanto, sua dialética. A pretendida integração estética da esferas da cultura e barbárie não exclui momentos em que reluzem meios de corrigir a seriedade da obra de arte negativa, nem a possibilidade de se proceder a uma verdadeira conciliação entre ambas. Os processos sociais que dão forma à cultura de massa influenciam até mesmo as obras de arte com mais alta ambição. Mas, então, a recíproca é verdadeira. Os procedimentos artísticos, em princípio, podem se fazer presentes na cultura de mercado. A esfera do kitsch, por certo, não pode dar lugar a obras negativas, mas o mesmo não vale para o caso de obras bem sucedidas esteticamente.

Deborah Cook baseia-se em Adorno para afirmar que as mercadorias culturais eventualmente podem satisfazer necessidades sociais que transcendem ou escapam ao contexto da sociedade capitalista. A produção artística e literária voltada para o mercado se caracteriza por renunciar à sua autonomia e apresentar-se sob a forma de bens de consumo que

Revolvendo a dialética negativa: arte e indústria cultural...

satisfazem necessidades previamente estabelecidas. Entretanto, conviria notar que esses bens possuem diversos graus de reificação.

Conforme explica a autora, “o fato de que os estágios iniciais do processo de trabalho cultural possuem certos aspectos artesanais permite que alguns produtos menos padronizados e enfeitados possam chegar ao mercado - embora a formatação, excessivamente inclinada a imitar os produtos bem sucedidos, contribua para neutralizar essa possibilidade” (Cook, 1996:102)¹.

Para Adorno, as obras de arte modernas eram as que não somente logravam resistir à reificação, exibindo em suas formas as contradições do capitalismo que se deseja suprimir da consciência, mas, ainda, conseguiram remeter as demandas não atendidas pelo sistema para fora do seu horizonte. A estratégia para tanto consistia em criar um feitiço capaz de romper o fetichismo e, assim, proceder à negação do seu caráter de mercadoria (Zuidervaart, 1991:88-89)². O conceito de indústria cultural exclui em si mesmo essa alternativa, mas não a de produzir obras bem sucedidas. Considerando que o caráter mercantil é uma condição de verdade da obra de arte e se é verdade que a mercadoria pervade sua estrutura sem privar-lhe de força, podemos perguntar por que, então, a indústria cultural não poderia dar lugar a obras de arte ou, para usar um termo mais brando, bons produtos.

Adorno chegou a escrever que “a indústria cultural possui seu momento de verdade em satisfazer uma necessidade substancial, proveniente da recusa socialmente intensificada [à felicidade]”, acrescentando, em seguida, porém, que “mediante o seu tipo de concessão, ela torna-se na inverdade absoluta”. A promessa contida no projeto da formação estética do homem era uma utopia, porque conflitava abertamente com a realidade. As mercadorias culturais da indústria são ideologia, porque suas agências não cumprem o que prometem e ao mesmo tempo deixou de ser

(1) Embora se esboce um processo de divisão do trabalho no âmbito das empresas musicais, “não se deve comparar de maneira muito literal o modo de produção da música ligeira que enseja produtos massivos com a produção de massa industrial”, porque “o procedimento permanece por assim dizer artesanal e, em última instância, não se chega à racionalização total” (Introduzione a la sociologia della musica. Turim : Einaudi, 1971: 37-38).

(2) Zuidervaart, L. Adorno's aesthetic theory. Cambridge (MA): MIT Press, 1991: 88-89. Para nós, Cook confunde o conceito de obra de arte autônoma com o de obra de arte moderna (op. cit., p. 124-125). O problema deve ser tratado a partir da distinção adorniana entre Stravinski e Schoenberg (Filosofia da nova música. São Paulo : Perspectiva, 1974).

utópico: uma sociedade não mutilada pela mentalidade utilitária, o trabalho alienado e a disputa pelo poder econômico. “A felicidade encontrada através de indústria cultural é simplesmente substituto e falsidade na medida em que, referindo-as sempre ao estado de coisas que provoca sua falta, consiste na verdade em processo pelo qual se planifica e explora a necessidade de felicidade” (Adorno, 1982:342).

Entretanto, em parágrafo pouco notado de sua *Teoria Estética* (p. 344-346) o filósofo observa que, detrás da rígida dicotomia entre cultura elevada e arte inferior, “esconde-se um preconceito cultural”. Certamente, há boa música medíocre, como há música boa e, no entanto, medíocre, a exemplo do que ocorre no mundo das letras e em outros gêneros artísticos. O primeiro caso ocorre com os chamados clássicos populares (evergreens), canções massivas que parecem não envelhecer e que superaram os ciclos da moda (*Imagine*, de John Lennon, por exemplo). Os clássicos populares, sem dúvida, resultam de um processo de seleção mercantil, mas, ao mesmo tempo, possuem uma força estética própria que lhes permite distinguirem-se dos produtos comuns e conservarem-se vivos perante o público durante extenso período de tempo, a ponto de “o idioma corrente se tornar em produtos desse tipo uma segunda natureza que comporta algo similar à espontaneidade, à genuína idéia melódica” (Adorno, ?:43).

A explicação para tanto pode ser buscada no fato de que, devido à pressão do mercado, as empresas culturais empregam muitos talentos autênticos que nem mesmo nesse campo podem ser anulados de todo: inclusive na fase avançada da comercialização se encontram idéias de primeira mão e lances de genialidade. O principal em relação ao ponto, porém, é a conclusão que dele podemos extrair e que se expressa no juízo segundo o qual “não faltam obras que, através de formulações informais, podendo ir do simples esboço até ao decalque, e também através da ausência de estruturação em favor do efeito calculado, têm o seu lugar na esfera da circulação estética subalterna e que, no entanto, a ultrapassam graças a qualidades sutis” (1982:345).

As mercadorias culturais às vezes podem constituir um refúgio legítimo dos caracteres que a arte séria obrigou-se a renunciar, para poder continuar sobrevivendo, especialmente a comunicação com o público e a pretensão de validade universal. “As poucas canções de massa realmente boas, por exemplo, são um protesto contra o que a música de arte, torna-

Revolvendo a dialética negativa: arte e indústria cultural...

da medida de si mesma, perdeu e não tem como compensar voluntariamente” (Adorno, ? :45). Resumidamente, o significado disso é que o conteúdo de verdade dos vários meios de expressão se modifica de maneira histórica. Os conceitos a seu respeito não são critérios de sentido irremovíveis e, por isso, “o que originalmente foi previsto para o consumo, atua, por vezes, perante o consumo superiormente racionalizado, como modelo de humanidade” (1982:344).

Segundo Dieter Prokop, responsável pela exploração dessa hipótese, experiências dessa ordem podem ser encontradas no que chama de bons produtos. As mercadorias culturais não precisam ser necessariamente padronizadas: eventualmente são desenvolvidas através de símbolos e formas progressivas.

“Nem sempre são grande obras de arte, mas apresentam-se como produtos autônomos: são, na sua elaboração estética, mais consequentes e mais consistentes. Seu conteúdo é freqüentemente 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 - freqüentemente desagradável e até ameaçadora - resulta nesses produtos do fato de que o objeto apresentado e investigado é tratado de forma adequada à sua realidade ou suas possibilidades” (Prokop, 1986:154).³

As contradições do objeto de trabalho estético não são submetidas a uma padronização, mas analisadas de acordo com 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. As técnicas comumente empregadas para explorar o mercado são colocadas a serviço de uma atitude reflexiva, como ocorre com a técnica artística *strictu sensu*, ao menos segundo a visão de Adorno (115).⁴

“A montagem da sensibilidade e da expressão, contrastada com aquilo que é falsamente afirmado [na mensagem], [pode se tornar] um meio para tornar a ideologia social perceptível e visualizável

(3) Exemplos de bons produtos podem ser descobertos nas chamadas produções alternativas. Entretanto, nada impede que elas apareçam também nos circuitos massivos.

(4) Em Griffith, a moralidade não apareceria dos filmes “simplesmente como lição, que se leva para casa em palavras e ações, mas resulta da análise artística consequente daquilo que o objeto estudado por si mesmo pretende ser. Ela teria efeito plausível antes de mais nada por meio disto e só em segundo plano como mensagem” (Prokop, 1986:115).

ao espectador, que exerce um acompanhamento competente, e para tornar conscientes desejos e utopias: para refleti-las e tornar claras as racionalizações”.

Na sociedade de massas, a tendência das pessoas é rejeitar as experiências que procuram transcender o fetichismo da mercadoria, preferindo-se os produtos esquemáticos, que não colocam risco de dissonância à recepção. Os referidos esquemas, todavia, não estão blindados ao emprego criativo. As convenções da arte de massas também podem ser usadas para pôr em discussão essa tendência, questionar o lazer acomodatório, enfim sacudir com a reificação da experiência.

Theodor Adorno conferiu um sentido demasiado negativo à prática da indústria cultural não porque essa carecesse de contradições, mas, antes, porque essas contradições tendiam a ser reproduzidas através da canalização da espontaneidade não reprimida em sentido regressivo. Destarte, porém, ele se viu impedido de pesquisar a extensão e os propósitos com os quais “os produtos da indústria cultural poderiam dirigir-se e ativar os impulsos pré-egóicos de uma outra maneira” (Huyssen, 1986:27).

As perspectivas de análise da indústria cultural que se descortinam dessa forma de todo jeito são amplas e estão largamente por explorar, devendo merecer crescente atenção à medida que os processos culturais em curso diante de nossos olhos mais e mais colocam ao pensamento o problema de saber se e em até que ponto a cultura de mercado não está levando à supressão da própria obra de arte moderna ou se, ao contrário, a oposição que surgiu entre elas por volta da virada do século ainda continua sendo válida.

A possibilidade de se criarem obras de arte negativas por certo continua hoje tão aberta e incerta como foi desde o seu surgimento. A crescente dificuldade em fornecer exemplos contemporâneos sem dúvida conta-se, porém, entre os fatores que têm levado vários herdeiros do pensamento frankfurtiano a defender a tese de que não somente não há mais uma distinção válida possível entre a arte séria e a arte kitsch - a hipótese da indústria cultural - como a reificação chegou a tal ponto que nenhuma obra mais tem como lhe fazer frente: a produção cultural identificou-se totalmente com o processo de mercantilização.⁵

(5) Segundo Jameson, “the Archimedean point of some ‘genuinely aesthetic experience’[...] has disappeared” (Late marxism : Adorno. Nova York : Verso, 1990: 142). Confirma a crítica bastante justa feita a essa idéia por Lambert Zuidemaart, (Adorno’s aesthetic theory: 257-274).

Revolvendo a dialética negativa: arte e indústria cultural...

A matéria como um todo está aberta à discussão, mas foge ao nosso escopo e competência. A possibilidade da última hipótese estar certa contudo é provocativa, sugerindo-nos que atualmente podemos estar assistindo a uma nova mudança na relação entre os vários meios de expressão. O resultado do progresso da indústria da cultura pode ser o surgimento de uma oposição entre bons e maus produtos que transcende a hierarquização mercadológica.

A circunstância dessa oposição ser vivida no âmbito de uma indústria cultural que perpassa todos os momentos da vida e de que o consumo de bons produtos por si só não leva a um mundo melhor representa, no máximo, um de seus sinais, constitui razão suficiente para não nos iludirmos sobre seu sentido e conservarmos uma atitude crítica diante de seu processo de emergência. Atualmente, a reivindicação de um conteúdo crítico e antitético propende a cair no vazio, porque seu impulso se insere e conserva num contexto mais amplo que trabalha e se esforça pela sua neutralização.

Os indivíduos se encontram emocionalmente ligados não apenas aos produtos, mas também aos próprios esquemas da indústria cultural. O fenômeno engendrou uma situação em que exonerar-se dela significa, ao mesmo tempo, renunciar a uma forma líquida e certa de satisfação das necessidades subjetivas imediatas (Adorno, 1986:271). Entretanto, o reconhecimento desse fato também não deveria nos fazer fechar os olhos para um fenômeno cujo próprio aparecimento questiona desde dentro a pretensa integração das esferas da arte de elite e da arte bárbara, recoloca o problema de sua reconciliação e expõe o caráter de ideologia da indústria cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. "**Democratic leadership and mass manipulation**" [1950].
In - *Gesammelte Schriften*, Vol 20, Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- _____. **Disonancias**. Madri: Rialp, 1066.
- _____. **El cine y la musica**. Madri: Fundamentos, 1976, p. 171.
- ADORNO, T. **Introduzione a la sociologia della musica**, 5 ed.

_____. **"On the social situation of music"**. In - Telos 35 (128-164) 1978.

_____. **Sobre Walter Benjamin**. Madri: Cátedra, 1989.

_____. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. **The culture industry (Editado por Jay Bernstein)**. Londres Routledge, 1991.

ADORNO, T. & Horkheimer, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

. **Sociologica**. Madri : Taurus, 1966.

BARBERO, J.M. **De los medios a las mediaciones**. México (DF): G. Gilli, 1987.

HUYSEN, A. **After the great divide**. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1986.