

A INDÚSTRIA CULTURAL LIDA PELA CULTURA ERUDITA: TOMADAS DE POSIÇÃO E IDEOLOGIA

CULTURE INDUSTRY READ BY HIGH CULTURE: POSITIONS AND IDEOLOGY

Maria Luísa Carneiro FUMANERI*

Resumo: Muitos intelectuais têm discutido o problema da compreensão da cultura de massa como uma forma de alienação. Desde a *Dialética do esclarecimento* de Adorno e Horkheimer, tende-se a entender cultura de massa em oposição à alta cultura. Este artigo tenta mostrar como uma compreensão menos estanque do fenômeno poderia ajudar a ver o problema como ele aparece hoje. Se “cultura de massa” e “alta cultura” parecem, em muitos aspectos, inextricavelmente confundidas atualmente, este trabalho baseia-se na teoria sociológica, a fim de esclarecer as posições dos agentes no campo de produção erudita.

Palavras-chave: Cultura de massa – Alta cultura – Indústria cultural.

Abstract: Many intellectuals have been discussing the problem of understanding mass culture as a way to alienation. Since Adorno and Horkheimer’s *Dialectic of Enlightenment*, we tend to understand mass culture in opposition to high culture. This article tries to show how a less tight understanding of the phenomena could help us to look at the problem as it appears today. If mass culture and high culture seem, in many ways, inextricably mixed these days, this work relies on some sociological works, in order to enlighten the agents’ positions within the cultural field.

Keywords: Mass culture – High culture – Culture industry.

Introdução

Em suas reflexões a respeito do *kitsch*, Umberto Eco lembra-nos de que, para não incorreremos no erro de nos pautarmos em definições a-históricas do que é a arte, em oposição a uma espécie de não-arte, precisamos assumir que, no centro da discussão, opera o que ele chama de “uma dialética entre vanguarda e Kitsch” (ECO, 1979, p. 76). E isso porque:

A estimulação do efeito torna-se Kitsch num contexto cultural em que a arte é vista, pelo contrário, não como *tecnicidade inerente a uma série de operações diversas* (e é a noção grega e medieval) mas como *forma de conhecimento realizada mediante uma formatividade com fim em si mesma, que permita uma contemplação desinteressada* (ECO, 1979, p. 74).

* Mestre em Letras - Doutoranda - Programa de Pós-graduação em Letras - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes - UFPR - Universidade Federal do Paraná, CEP: 80060-150, Curitiba, Paraná - Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: marifumaneri@gmail.com.

Dessa forma, o problema do *kitsch* refere-se a um universo bastante particular, que presume um conceito de arte autônoma, original, *de autor*. A construção desse universo é perpassada pela possibilidade historicamente constituída de uma arte autônoma, ou seja, uma arte não regulada por instâncias externas a ela, capaz de construir uma espécie de evolução (não no sentido qualitativo) ou história interna. Na caracterização desse quadro de coisas, pesa a existência de uma oposição de princípio entre esta arte com A maiúsculo e a produção da indústria cultural.

O problema da arte na era da indústria cultural tem uma de suas representações mais conhecidas no ensaio de Adorno e Horkheimer “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas” (ADORNO, 2002, p. 7-74). Neste ensaio, datado de 1947, o quadro apresentado é de uma tendência crescente à standardização, pela qual a indústria cultural, coordenada por poderosos de áreas externas à arte, busca o lucro pela “absolutização da imitação” (ADORNO, 2002, p. 22). Se na arte autônoma da era burguesa o estilo era visto como legado da tradição a se superar, no qual pesava a “verdade negativa” (ADORNO, 2002, p. 21), na era da indústria cultural a busca pela semelhança, pelo idêntico, pela interpretação pré-fabricada leva ao estranho sentimento de estar diante de algo que é “plenamente familiar sem nunca ter existido” (ADORNO, 2002, p. 27), em que a função compensatória principal é um prazer destituído de seriedade, um lazer sem criticidade (ADORNO, 2002, p. 28), em que se aceita a crueldade do sistema – o que explica o forte componente masoquista que os autores identificavam nesse tipo de produção (ADORNO, 2002, p. 35). O texto aponta ainda exatamente para esse caráter duplo da arte em meio à produção massificada. Nesse contexto, a arte não tem outro caminho além de assumir a contradição e a ambiguidade de sua existência – seu caráter invendável, apesar de ser vendida, torna-se fetiche (ADORNO, 2002, p. 60-61).

Mas como se estabelece essa existência relacional (porque definida pelos seus opostos) da arte na era da indústria cultural? A sociologia de Pierre Bourdieu aponta para a importância dessas oposições não só para a compreensão de como a arte se tornou autônoma, mas para compreender a própria possibilidade de produção das obras – o que influi, inclusive, em como elas se apresentarão a partir da autonomia: seus conteúdos, sua forma e sua recepção.

A autonomia da arte

O conceito de autonomia da arte é fruto da percepção de uma constante negação, na produção e teorização sobre a arte, de sua utilidade prática. Um dos principais sinais de sua entrada em pauta na discussão do que é a arte estaria na estética kantiana do desinteresse. Desde então, ela reaparece constantemente nas mais variadas formas de definir a arte, seja na autonomia como resistência da arte em Adorno, seja na busca da “poeticidade” como essência nos trabalhos de tradição formalista.

Mas o desafio conferido por esse conceito se estrutura em seu caráter duplo: ao mesmo tempo em que a autonomia garante à arte sua evolução livre de imposições externas ao próprio universo artístico, ela implica uma separação (cada vez mais radical, à medida que essa autonomia se torna mais garantida) entre arte e função social. E isso porque, quanto mais autônoma é a arte, mais seus produtores e receptores tendem a crer que tal autonomia é a sua *natureza*, e não um direito conquistado historicamente.

É por meio de sua autonomia, ou de sua inutilidade mercadológica, que a obra de arte fala à sociedade ou se coloca como resistente. Como a lírica, que, para Adorno, é vista

[...] como algo oposto à sociedade, como algo visceralmente individual. Sua sensibilidade faz questão de que continue sendo assim, de que a expressão lírica, desvencilhada do peso da objetividade, conjure a imagem de uma vida que seja livre da coerção da prática dominante, da utilidade [...]. Essa exigência feita à lírica, todavia, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra um estado social que todo o indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo, e imprime negativamente esse estado na formação lírica: quanto mais pesa esse estado, mais inflexivelmente lhe resiste a formação, não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo a lei que lhe é própria. (ADORNO, 1980, p. 195).

É propriamente a autonomia, marca de resistência da arte diante de um estado de mercantilização das relações, da fruição e dos seres, que permite à arte colocar-se em oposição de princípio à realidade injusta. Esse mesmo princípio do afastamento em relação à sociedade como caminho para uma visão crítica está subentendido no texto de Walter Benjamin sobre Charles Baudelaire que, posterior a uma primeira exaltação da “politização da arte” (BENJAMIN, 1994, p. 196), demonstra a especificidade da poesia de Baudelaire que, ao invés de, como Victor Hugo, ver na massa uma heroína da epopeia moderna, protege a distância entre o poeta e a massa, para daí vê-la como um

outro. A massa protege o poeta, sem que este jamais se funda com ela (BENJAMIN, 1989).

Para Bourdieu (2005), a autonomização é um processo que leva à constituição de um campo, ou seja, uma estrutura objetiva de relações – o que significa dizer, não subordinada à subjetividade, mas uma estrutura real – que desvende o funcionamento de um determinado sistema de concentração de capital, além das possibilidades (ou probabilidades) de ação dentro desse sistema.

Com relação ao que aqui nos interessa – o “campo intelectual e artístico” – sua constituição como tal, depende de um processo gradual de autonomização. Autonomia, aqui, é um conceito que deve ser lido como “autonomia relativa”, em que há dependência de outros campos, também eles autônomos. Porém, embora haja dependência, o processo de autonomização *é a tendência crescente da esfera artística em definir-se e em ser definida como oposta aos outros campos*. A principal consequência disso é que, cada vez menos, outras esferas podem legislar sobre a produção do campo artístico, o que, em resumo, significa dizer que o campo passa a criar suas próprias regras e se liberta, em termos, dos outros campos. O principal índice da autonomização de um campo passa, portanto, a ser a concentração de um capital específico. No caso da arte, o capital propriamente intelectual (simbólico).

A possibilidade de autonomização é sustentada por uma série de transformações, que fazem com que o artista deixe de ter um poder concedido e, por isso mesmo, subordinado ao Estado, como no caso da arte francesa do século XVII. Assim, o que muda é a forma de poder. A partir da autonomia, os intelectuais passariam a intervir enquanto intelectuais, investidos de um poder que é derivado de sua posição no campo de produção erudita, e não da concessão estatal (BOURDIEU, 1996, p. 151-152). O caminho que leva à autonomização sofre altos e baixos na Europa, dependendo das condições sociais vividas nas nações particulares, até firmar-se de vez. Os dados sócio-históricos culminantes são, aí, a Revolução Industrial, o paradigma romântico, o crescimento do público leitor (graças à crescente escolarização) e o início da indústria cultural.

A obra de arte tem, em tal configuração social, um caráter duplo: são significações, mas são mercadorias. Entretanto, essa dupla face não é assumida pelos artistas. Na realidade, as duas faces da arte na era do inchaço do público, somado à multiplicação das instâncias que consagram e legitimam as obras, são independentes e, inclusive, apresentadas como opostas.

No momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar – por via de um paradoxo aparente – ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual e artística (BOURDIEU, 2005, p. 103).

Entretanto, foram as condições externas à continuidade da produção artística que possibilitaram a construção da autonomia em suas mais variadas formas. Acresce-se a esse movimento o aumento de posições em empresas que fazem parte do trabalho intelectual, como jornais e editoras, o que possibilita ao artista voltar-se como colaborador, garantindo, inclusive, seu sustento, caso não viva do capital acumulado (situação comum a algumas das principais figuras responsáveis pela estabilização da autonomia). As posições objetivas, assim, por mais díspares que pareçam, só se sustentam diante da afirmação da irredutibilidade do fenômeno artístico a questões políticas ou econômicas. Seja intervindo nas discussões políticas como intelectual, seja delas se afastando em nome de quaisquer esteticismos, os produtores passariam a afirmar, ao menos, essa especificidade do artista, do intelectual, como pensador livre. Por isso mesmo, o combate mais definidor se coloca contra aqueles produtores que de alguma forma subordinam-se a instâncias extra-artísticas como, no exemplo mais evidente, aqueles mais obviamente submissos às vontades do mercado.

Embora sejam totalmente opostos em seu princípio, os dois modos de produção cultural, a arte “pura” e a arte “comercial”, estão ligados por sua própria oposição, que age a uma só vez na objetividade, sob a forma de um espaço de posições antagônicas, e nos espíritos, sob a forma de esquemas de percepção e de apreciação que organizam toda a percepção do espaço dos produtores e dos produtos. (BOURDIEU, 1996, p. 192).

Dessa forma, um dos índices mais evidentes da autonomia do campo artístico é exatamente a dissociação entre sucesso comercial e sucesso *no* campo, a ponto de o sucesso comercial ser visto com desconfiança por parte dos intelectuais. Tais polos de oposição (sucesso mercadológico *versus* independência absoluta do mercado) nunca são plenamente atingidos, mas se colocam como os horizontes pelos quais se pensa a atividade criadora (BOURDIEU, 1996, p. 162). Assim, quanto mais próximo se está de uma demanda preexistente (o que o mercado deseja) e uma forma preestabelecida (o esquema da indústria cultural, que prevê, por meio de índices de venda, o que venderá),

mais distante se está da “arte pura” – aquela que Adorno identificava como livre, invendável e apresentada como radicalmente associada.

Uma das principais consequências dessa dissociação entre capital econômico (sucesso comercial) e capital simbólico (sucesso na hierarquia própria ao campo) é o rápido desenvolvimento de uma história interna/imanente. Bourdieu (1996) associa a fórmula de Flaubert (“escrever bem o medíocre”), bem como a poesia de Baudelaire, não apenas à simples mudança de tema – que foi destacada, à sua maneira, tanto na “mistura de estilos” identificada por Erich Auerbach (1987) quanto na problematização do belo por Hugo Friedrich (1987) –, mas ao próprio movimento em busca de uma espécie de ápice da estilização, ou de uma estilização em que o jogo da linguagem, ao apresentar-se por si e para si, configura-se como um real mais real que o real. Assim, a concentração na estilização, na forma, é, em Flaubert ou Baudelaire, uma forma de “ruptura entre ética e estética” (BOURDIEU, 1996, p. 129) que implica também uma escolha real de agir, e que só encontrou condições de existência no século XIX francês.

A constituição, portanto, de uma história imanente, essencialmente autorreferencial, é um importante sinal da autonomia do campo. A sustentação da revolução formal garantida pela autonomia implica um movimento em que, cada vez mais, pesa a referência à tradição (já que a compreensão da referência depende do compartilhamento dos mesmos referenciais/valores que os daqueles que estão inseridos no campo) e que, sublinaramente, torna possíveis e desejáveis as revoluções artísticas. Ora, se o critério para lançar-se no mercado de risco do campo de produção erudita é o afastamento do mercado, quanto mais distante se estiver do esquema previamente estabelecido, da forma facilmente consumível (porque esquemática), mais chance há de efetivamente colher os louros do reconhecimento propriamente artístico – tornar-se um clássico e, assim, como mostram as pesquisas de Bourdieu, entrar para o mercado editorial com estabilidade de vendas e reconhecimento cultural. Entretanto, ao movimento inicial de legitimação da pesquisa formal, segue-se a era das rupturas que, normalmente, geram ainda novas rupturas.

Cada revolução bem-sucedida legitima-se a si mesma, mas legitima também a revolução enquanto tal, ainda que se tratasse da revolução contra as formas estéticas impostas por ela. As manifestações e os manifestos de todos aqueles que, desde o início do século, esforçam-se por impor um novo regime artístico, designado por um conceito em “ismo”, testemunham que a revolução tende a impor-se como o *modelo* do acesso à existência no campo. (BOURDIEU, 1996, p. 146)

A lógica inerente ao campo artístico funda-se, portanto, em um movimento de ruptura pela ruptura, de ruptura como possibilidade de ascensão na hierarquia do campo. A demanda da revolução interna é, portanto, índice da independência da demanda externa (comercial).

Entretanto, como é natural graças ao caráter próprio do efeito “original”, este tende a banalizar-se, ou a naturalizar-se, graças ao efeito dos epígonos e mesmo da academicização dessas obras de vanguarda. O público alarga-se e, por isso mesmo, a obra passa a clássico, não mais servindo especificamente como definidora do novo. Assim, “a heresia literária faz-se contra a ortodoxia, mas também com ela, em nome do que ela foi” (BOURDIEU, 1996, p. 289).

Colocar-se em oposição é, assim, uma forma de se distinguir. Em uma lógica em que se aceita a mudança como motor, “existir é diferir”, e a diferenciação como única razão da obra, a obra como “manifestação pura da diferença”, é cada vez mais possível à medida que se avança no processo de autonomização do campo (BOURDIEU, 1996, p. 271).

Embora tal distinção não seja identificada por Bourdieu a um jogo cínico, no qual o que conta é simplesmente afirmar-se como diferente para afirmar-se como existente, o fato é que esse princípio de distinção não só é uma forma de estabilizar-se dentro do campo de produção como tende a ser o único princípio de arbitragem que pode definir a atividade artística. E aí chegamos a uma das principais características de um campo artístico levado à autonomia: a “institucionalização da anomia”. E isso porque, enquanto em uma realidade social na qual o conceito e a função dos objetos artísticos é dada de fora, ou seja, submete-se a uma demanda externa a ela, não há necessidade de definir-se uma essência da produção artística. Porém, em um campo autônomo não institucionalizado como é o campo de produção erudita, ou seja, um campo em que a legitimação e consagração das obras só é conquistada e definida de dentro, é necessário que, o tempo todo, busque-se validar essa própria produção a partir de critérios internos.

Esse papel de banco central foi representado, até meados do século XIX, pela Academia, detentora do monopólio da definição legítima da arte e do artista, do *nomos*, princípio de visão e de divisão legítima que permite fazer a distinção entre a arte e a não-arte [...]. A institucionalização da anomia, que resultou da constituição de um campo de instituições colocadas em situação de concorrência pela

legitimidade artística, fez desaparecer a própria possibilidade de um julgamento em última instância e condenou os artistas à luta sem fim por um poder de consagração que já não pode ser adquirido se não na e pela própria luta (BOURDIEU, 1996, p. 260-261).

Assim, a definição do que é o escritor só se concretiza nas lutas que se estabelecem no interior do campo. Essa constatação é importante especialmente no caso da crítica ou, mais especificamente, da teoria literária. E isso porque, nesse campo de lutas definidoras, o discurso a respeito das obras passa a ter importância ao definir-lhes o sentido e o valor. Até mesmo os próprios artistas passam a reconhecer a necessidade não só de seus comentadores, quanto do que eles dizem a respeito de si mesmos (pense-se na importância dos manifestos enquanto “ajustadores de foco” a respeito da obra). Portanto, o que se diz sobre a obra é um importante ponto definidor do que ela é.

Nesse sentido, as disputas dentro do campo baseiam-se sempre em questões de ortodoxia e “excomunhão recíproca” no jogo de poder simbólico. Na economia inerente ao campo de produção erudita, o capital é a busca de distinções capazes de fazer existir e legitimar um dado grupo, que, por sua vez, distingue-se dos outros por elementos de diferenciação reconhecidos como relevantes para o próprio campo como um todo. A busca de distinções e as especializações dos artistas não são escolhas arbitrárias, mas seguem a lógica do funcionamento do campo. Sobre tal estrutura, em que os mesmos produtores, ao mesmo tempo, dominam a lógica de legitimação e buscam a distinção, firma-se uma “dialética de distinção cultural”, que, embora possa parecer aleatória ou livre, é na realidade complexamente organizada (BOURDIEU, 2005, p. 110).

O desafio seria, portanto, dispensar a crença no criador ultraconsciente sem dispensá-lo como agente das construções culturais dentro das possibilidades que lhe são dadas. A análise objetiva das tomadas de posição declaradas pelos produtores, bem como a análise das tomadas de posição às quais eles se opõem, registra não apenas suas alianças ou inimizades, mas o próprio conteúdo das obras que criam. A obra, assim, insere-se, quanto à sua produção, em um espaço de “liberdade” e “necessidade”. Espaço do que é possível naquele momento diante das sujeições do campo (“universo finito das potencialidades”) e, também, a liberdade relativa de escolha (BOURDIEU, 1996, p. 267).

É nessa esfera de possibilidades que repousa uma das sugestões mais interessantes de Bourdieu a respeito da indústria cultural. Ora, se esta se caracteriza, grosseiramente, pela especialização dos produtores com fins de venda, ou seja, de

capital econômico, em oposição à especialização da arte autônoma, que visa à conquista de reconhecimento dos pares, de capital propriamente simbólico, na realidade efetiva e complexa do campo, a coisa tende a confundir-se. É isso que se analisará na seção a seguir.

Autonomização de formas oriundas da indústria cultural

Viu-se que a arte autônoma caracteriza-se por sua possibilidade de, ao escapar da demanda de um mercado vasto e heterogêneo e ingressar na demanda de um campo específico, criar uma arte essencialmente autoral. Segundo Bourdieu, essa característica leva à “irredutibilidade do produtor” (BOURDIEU, 2009, p. 141), ou seja, à concentração e exaltação de uma visão artística associada à pessoa. Na lógica do capital artístico, é comum (pelo próprio fato de o campo querer afirmar a sua autonomia e, por isso mesmo, recusar qualquer definição de sua existência por critérios exteriores a ele mesmo) a adesão, por parte dos produtores, a marcas de distinção que se centrem na *forma*, ou, mais especificamente, no meio material que sustenta a obra: sua linguagem, seu estilo e etc.

Afirmar o primado da maneira de dizer sobre a coisa dita, sacrificar o “assunto”, antes sujeito diretamente à demanda, à maneira de abordá-lo, ao puro jogo das cores, dos valores e das formas, forçar a linguagem para forçar a atenção à linguagem, constituem procedimentos destinados a afirmar a especificidade e o caráter insubstituível do ato de produção artística. [...] *O verdadeiro tema da obra de arte é a maneira propriamente artística de apreender o mundo, ou seja, o próprio artista, sua maneira e seu estilo, marcas infalíveis do domínio que exerce sobre a sua arte* (BOURDIEU, 2009, p.110-111, grifo nosso).

É exatamente por essa possibilidade que, segundo o autor, as formas oriundas da indústria cultural podem vir a autonomizar-se.

Lembre-se de que, para Adorno e Horkheimer, o poder massificador do rádio ou do cinema concentrava-se no meio em si. Esse pressuposto pode ser entrevisto em diversas passagens, entre elas:

Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas capacidades [imaginação e espontaneidade] pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de

observação e competência específica, e por outra é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenrolam à sua frente (ADORNO, 2002, p. 16).

Assim, a produção da indústria cultural automatiza a compreensão pela própria natureza de seus meios, não deixando espaço à participação do espectador, ouvinte ou leitor. A ligação entre a participação (interação) e uma espécie de função psicológica associada à arte é também identificado em circunstâncias diversas. Ernst Gombrich, ao discutir a possibilidade de se falar ainda em “representação” nas artes plásticas, conclui que o que capacitava o ser humano a corresponder às mais variadas expectativas de representação da arte era exatamente a participação.

Sem a faculdade, comum ao homem e aos animais inferiores, de reconhecer identidades através das variações da diferença, de “dar o desconto” por condições que se alteraram e de preservar, como hipótese de trabalho, a moldura de um mundo estável, a arte não poderia existir. [...] Cada vez que nos vemos diante de um tipo de transposição alheio à nossa experiência, há um breve momento de choque e um período de ajustamento – mas é um ajustamento para o qual existe um mecanismo em nós (GOMBRICH, 1986, p. 45).

É a partir desses esquemas passíveis de reconhecimento, dos nossos “níveis de expectativa” ou “contextos mentais” que se dá a “interação entre expectativa e observação” (GOMBRICH, 1986, p. 51). Adequamos o objeto de percepção ao esquema conhecido de relações, adaptamo-nos à nova “linguagem” e somos capazes de reconhecimento, de dar sentido ao esquema. Na observação, aliada à expectativa de reconhecer, a representação se refaz para o decifrador. Não é absolutamente necessário que o objeto ou o sentido a ser reconhecido seja evidente ou fotográfico (Gombrich crê que as vanguardas na pintura também operam mais ou menos por uma lógica essencialmente representativa). O que importa é exatamente esse jogo descrito entre representação como ponto de origem e recepção como ponto de chegada.

Se o mecanismo é comum às mais variadas opções visuais, o autor, entretanto, acreditava que, na moderna história da arte, a não-obviedade era fator determinante. Em conferência intitulada “A psicanálise e a história da arte” (GOMBRICH, 1999, p. 30-44), o autor se pergunta por que “achamos repulsivo aquilo que oferece uma satisfação óbvia demais, infantil demais” (GOMBRICH, 1999, p. 39-40). Segundo ele, a intelectualidade estaria em outro nível (historicamente conquistado) de percepção. Seu

vasto conhecimento, aliado a uma espécie de frustração de não-produtores, levaria a uma necessidade de participação maior na recepção – de interatividade.

Nesses quadros [cubistas] desenterram-se sugestões representacionais primitivas, mas apenas para apoquentar-nos e orientar-nos de forma errada [...], sempre somos colocados diante de uma contradição, até que nossa mente é posta em movimento como um esquilo numa gaiola. Vejam, porém, o prêmio de regressão que nos [é] oferecido quando nos deixamos girar pelo carrossel (GOMBRICH, 1999, p. 43).

Assim, a dificuldade inerente à arte moderna levaria a um tipo muito específico de satisfação, que aumentaria nosso papel no “jogo”. Isso leva Gombrich a ver no Impressionismo um “divisor de águas entre dois modos de satisfação” (GOMBRICH, 1999, p. 42). A dificuldade da arte moderna, exaltada por Adorno por seu poder negativo, traria, segundo Gombrich, compensações inconscientes. Se aceitarmos a divisão estanque entre esta arte moderna e a produção massiva, a de se concordar com Adorno que as perdas para o público médio são imensas.

Entretanto, talvez as limitações residam menos na natureza dos meios, como queriam Adorno e Horkheimer, que no contexto sociológico explicitado por Bourdieu. E isso porque, se de fato a especialização orientada para a não-facilitação é elemento definidor da arte autônoma, basta um degrau para que algumas formas advindas da indústria cultural atinjam esse patamar. É por essa via que Bourdieu, em uma longa nota a “O mercado de bens simbólicos”, explica a ascensão de formas “menores”, em um contexto posterior ao identificado por Adorno e Horkheimer, à categoria de formas eruditas.

Assim, vendo-se obrigados a levar em conta as convenções bastante estritas de um gênero altamente estereotipado, os diretores de filmes de faroeste são levados a manifestar sua virtuosidade de técnicos altamente profissionalizados pela referência constante às soluções anteriores (consideradas conhecidas) nas soluções que encontram para problemas canônicos, e com isso estão sempre próximos do *pastiche* ou da paródia dos autores anteriores com os quais se medem. Um gênero que encerra referências sempre mais numerosas à história do gênero, requer uma leitura de segundo grau reservada apenas ao iniciado que só é capaz de captar as *nuances* e sutilezas da obra referindo-a às obras anteriores: ao introduzir defasagens sutis e refinadas variações em relação às expectativas supostas, o jogo das alusões internas (o mesmo que as tradições letradas sempre praticaram) autoriza a percepção desprendida e distanciada [...] e exige a análise erudita ou o relance do esteta (BOURDIEU, 2009, nota 53, p. 141).

Na situação apresentada por Bourdieu entrevemos o caso Sergio Leone, mas também Quentin Tarantino, o *Pulp* de Charles Bukowski, a obra de George Gershwin e etc. A dificuldade de uma definição estanque é, obviamente, mais evidente depois da ascensão do *jazz*, do cinema autoral, das seitas de aficionados por *graphic novels*. Assim, a interpenetração entre arte e indústria cultural se constitui como um problema de análise que mereceria discussões maiores. Essa interpenetração não exclui, é claro, a questão da *midcult* de que nos fala Eco (1979, p. 110) – “a face, cômoda e remunerativa, do Kitsch” (ECO, 1979, p. 128), em que a facilitação se disfarça de alta cultura. Não exclui, tampouco, o esteticismo de certa arte de vanguarda que não se efetiva, como queria Adorno, em crítica da cultura e era, por isso, identificado pelo crítico brasileiro José Guilherme Merquior como uma espécie de *kitsch* da alta cultura – um efeito sem sentido, que imita o mecanismo da vanguarda sem propriamente ser vanguarda (MERQUIOR, 1974, p. 7-48).

Assumir, portanto, a dificuldade da definição parece ser essencial para reconhecer outra questão sinalizada por Bourdieu: a separação, como ela aparece para produtores da alta cultura, entre os extremos “arte” e “indústria cultural”, leva a um problema propriamente social. Bourdieu apresenta dados que demonstram as respostas e possibilidades de resposta a essa divisão. O que esses dados evidenciam é que, muitas vezes, a divisão pesa para criar maior distância entre arte e massa. Quando ela é extremada e não reconhece as condições de existência de uma separação, as opções daqueles que não se integram à cultura (considerada) legítima podem variar entre a “profissão de fé” (reconhecer a alta cultura como legítima), a “boa-vontade” (querer conhecer, mas não ter meios), a “indiferença” (não se importar) e o “sentimento de indignidade cultural” que existe nas entrelinhas da rejeição brutal ao imperativo cultural – a alta cultura (BOURDIEU, 2009, p. 133). O reconhecimento da situação que leva a essas condições de separação é importante, já que, sem ele, a contestação do consenso é impossível, visto que ele se dissimula como verdade natural.

Todas as antinomias da ideologia dominada na esfera da cultura derivam do fato de que, ao dissimular o arbitrário que constitui seu princípio e quando chega a impor através de suas sanções, o reconhecimento da legitimidade de suas sanções, a lei cultural tende a excluir efetivamente a possibilidade real de uma contestação da lei que consiga escapar à tutela da lei contestada (p. 135).

Ou seja: ainda que não se negue os benefícios psicológicos (para falar com Gombrich) de não-alienação (para falar com a teoria crítica) da arte moderna, é importante que se tenha em mente que ela é baseada em pressupostos sócio-históricos os quais, se ignorados, levam a uma nova (e perigosa) alienação – a alienação do próprio intelectual, que, inconsciente das fundações de sua condição, tende a erigir um monumento que naturalize posições historicamente construídas e conquistadas a duras penas, o que levaria a uma autonomia inconsciente e ditatorial.

Considerações finais

Este trabalho procurou apontar a importância de ter em mente que a oposição entre arte erudita e produção da indústria cultural é complexa. Assim, os aspectos psicológicos, sociais e históricos não poderiam negligenciar uns aos outros. Ter clareza quanto a esses três aspectos poderia ajudar a explicar tanto a possibilidade de ascensão de formas “menores” a um estado de autonomização quanto o reconhecimento de “o que está em jogo”. Sem negar o poder de satisfação da cultura erudita a partir do XIX identificado por Gombrich e nem deixar de reconhecer o poder dela como crítica da cultura apontado por Adorno, acredita-se que a elucidação de como a diferenciação se dá do ponto de vista das lutas dos produtores e consumidores de um e outro lado é essencial para compreender algumas das disputas em curso. Um exemplo recente é a polêmica em que entrou Paulo Coelho: a desconsideração do *Ulysses* por se tratar de um livro inacessível¹. Ora, tal rejeição aberta à cultura erudita é um caso exemplar de como a indústria cultural pode tentar legitimar sua separação, alegando um “sentimento de indignidade cultural”. Essa negação, entretanto, só é possível a partir da separação estanque, pouco produtiva a um debate realista e honesto com relação ao que realmente está em curso. Isso é ainda mais complicado no caso brasileiro, visto que, como escreveu Antonio Candido (em 1950),

Os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%. A possibilidade de leitura aumentou, pois, consideravelmente. Muito mais, todavia, aumentou o número relativo de leitores, possibilitando a existência, sobretudo a partir de 1930, de numerosas casas editoras, que antes quase não existiam. Formaram-se então novos laços entre escritor e público, com uma tendência crescente para a redução dos laços que antes o prendiam aos grupos restritos de diletantes e "conhecedores". Mas este

novo público, à medida que crescia, ia sendo rapidamente conquistado pelo grande desenvolvimento dos novos meios de comunicação. [...] Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos, ou novamente reequipados, para nós, — como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão da *literatura literária* [...], estes veículos possibilitaram, graças à palavra oral, à imagem, ao som (que superam aquilo que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrou numa certa tradição), que um número sempre maior de pessoas participasse de maneira mais fácil dessa quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro (CANDIDO, 2010, p. 144-145).

Aqui, portanto, a indústria cultural se constituiu menos como concorrência a uma alta cultura, mais como única opção. Como o próprio Candido aponta, é possível que o campo de possibilidades aberto por esse fato tenha profundas consequências em nossa literatura, que, segundo o autor, passa a se destacar das outras áreas do conhecimento com atraso, ou seja, assume tardiamente uma função propriamente literária.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 193-208.
- _____. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, 127 p.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987, 496 p.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.
- _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, 271 p.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009, 361 p.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 432 p.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiro. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 117-145.
- ECO, Umberto. A estrutura do mau gosto. In: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 69-128.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, 349 p.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, 383 p.

_____. A psicanálise e a história da arte. In: GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 30-44.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974, 332 p.

Notas

¹ A polêmica aí referida pode ser encontrada nas declarações de Paulo Coelho: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1131545-paulo-coelho-que-lanca-seu-22-romance-diz-que-ulysses-fez-mal-a-literatura.shtml> (acessado em 29/09/2013). Uma resposta a essas declarações está disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/cultura/critico-britanico-detona-paulo-coelho-apos-provocacao-a-ulysses-de-james-joyce/> (acessado em 29/09/2013).

Artigo recebido em 01/10/2013. Aprovado em 03/12/2013.