

2

Tensões entre Arte e Indústria Cultural: Afastamentos, aproximações e tabus

O presente capítulo nasceu a partir de uma necessidade inicialmente pessoal do pesquisador de questionar uma postura, embora muitas vezes sincera, bastante equivocada de que os estudiosos da cultura deveriam se portar como zelosos vigilantes da “legítima” cultura, quase sempre confundida com a cultura de elite, descolada da cultura popular e antagônica à Indústria Cultural.

Refutar a legitimidade da cultura das elites como fonte preferencial na formação da identidade cultural de uma nação é compreender a dimensão plural contida no conceito de cultura. Autenticar ou desqualificar qualquer elemento cultural pressupõe uma autoridade duvidosa, uma vez que não se pode precisar de onde ela vem ou quem a estabeleceu. Por isso, é imprescindível não perder de vista o fato de que o trabalho é uma das fontes primárias da cultura, e o povo, em todos os seus segmentos, além de ser gerador de riqueza social, é também criador da cultura. Porém, “tanto a riqueza quanto a cultura estão, na sociedade de classes, desigualmente distribuídas. Por isso mesmo existe, nesta sociedade, uma cultura de elite e uma cultura popular.” (GULLAR, 1989, p. 146).

Uma investigação que pretende conhecer melhor, ainda que provisoriamente, as imagens da juventude presentes na Literatura e da Indústria cultural, necessita – com o propósito de não sucumbir ao lugar comum – problematizar conceitos que são caros, tanto para os diversos grupos de estudiosos, quanto para o senso comum. Desta forma, construir um capítulo cujo principal objetivo é o de elucidar as tensões existentes entre arte e indústria cultural pode parecer muito ambicioso ou até mesmo pretensioso. Entretanto, com a alegria daqueles que descobrem e redescobrem o novo no já visto sigo em frente, fazendo minhas as palavras do poeta: “E tudo isso que é tanto, é pouco para o que quero” (PESSOA, 1994, p. 238).

2.1 Afastamentos

Adorno e Horkheimer, em obra fundamental intitulada **Dialética do Esclarecimento**, formularam e estabeleceram os conceitos iniciais sobre a Indústria Cultural, que, entre outros aspectos, apontavam para o seu caráter arbitrário, alienante e reificador.

Levando em consideração que a obra em questão foi editada, pela primeira vez, em 1947, e, apenas mais de vinte anos depois, 1969, teve sua segunda edição, pode-se inferir a existência de certos aspectos “datados” nos textos, como reconheceram seus autores, ao afirmarem o seguinte: “Não nos agarramos sem modificações a tudo o que está dito no livro. [...] não são poucas as passagens em que a formulação não é mais adequada à realidade atual” (ADORNO. & HORKHEIMER, 1985, p.09). Mesmo sem perder de vista o fato destacado, deve-se reconhecer a importância singular do pensamento dos filósofos, em primeiro lugar, pela visão crítica e inovadora que se lançava sobre a sociedade naquele momento, e, em segundo lugar, pelo pioneirismo do trabalho que possibilitou o surgimento de uma série de outros discursos, que ora se alinhavam, ora criticavam as idéias dos autores.

A fim de melhor compreender os primórdios da Indústria Cultural, o que facilitará o entendimento das tensões que se impõem entre esse campo de estudo e a arte, passo a destacar alguns elementos chave na sua constituição.

Ao colocarem em relevo a produção em série dos bens culturais consumidos pelos milhares de participantes da nova indústria que os liga pelo gosto uniformizado, os autores destacam a relevância da técnica de produção em larga escala, que favoreceu o estabelecimento de uma racionalidade técnica que traria embutida em si, na realidade, a racionalidade da dominação através do “caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 114). Desta maneira, o consumo compulsivo marcaria decisivamente a indústria e a nova sociedade, naquele momento, estendendo seus domínios até o presente.

Com relação à arte, os filósofos denunciavam algo que julgavam uma das maiores farsas da Indústria Cultural, que é a substituição da harmonia da

grande obra de arte burguesa pela fórmula industrial que passava a ditar as regras da pseudo-arte nascente. A fim de torná-la mais facilmente digerível pelas massas, uma série de efeitos e padrões vão, paulatinamente, substituindo a singularidade da “verdadeira” arte pela fórmula fechada, criada para conduzir os gostos, unificar os sentidos, igualar as sensibilidades e atrofiar o espírito crítico, agora entorpecido pelo filtro da Indústria Cultural.

Como exemplo contundente dessa fórmula, os pensadores citam o cinema que, nas suas palavras, se apresenta da seguinte forma:

“Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto. O número médio de palavras da *short story* é algo em que não se pode mexer. Até mesmo as gags, efeitos e piadas são calculados, assim como o quadro em que se inserem.”¹

Falando do controle da Indústria Cultural sobre os consumidores, os autores apresentam a diversão como principal mediadora desta relação. Por isso, a Indústria Cultural é a indústria da diversão.

Ao contrário do que se esperava tradicionalmente da arte, que deveria “provocar sentimentos vários e, entre estes, um, difícil de precisar: o sentimento do belo” (BOSI, 1989, p. 07), na nova “arte” apresentada pela Indústria Cultural, mais importante que o belo era o entretenimento, fruto de uma necessidade estratégica, construída com o objetivo de condicionar sutilmente as massas para o trabalho mecanizado. A lógica interna desta ação residia em apresentar a diversão como algo a ser consumido largamente, com o objetivo de propiciar uma forma de escapar ou aliviar o sujeito do peso e do processo de trabalho mecanizado. No entanto, escapar e aliviar serão, na realidade, formas de melhor se condicionar para continuar enfrentando dia após dia as mecanizadas tarefas.

Convencido da necessidade constante de diversão, o indivíduo é induzido a dicotomizar a relação trabalho e prazer. O trabalho, por ser apenas um conjunto de ações repetidas diariamente até à exaustão e ao aborrecimento, será incapaz de gerar prazer, devendo prescindir sempre da reflexão. Por conseguinte, na

¹ ADORNO T. & HORKHEIMER M. “A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas” In. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 118.

busca pelo prazer, o sujeito deverá ser educado para uma diversão também esvaziada do ato de pensar e recheada da fruição empobrecida. Desta forma, o consumidor “não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura [...] mas através dos sinais” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.128).

A diversão, no contexto apresentado, assume nitidamente a tarefa de zelar pela ordem vigente em função da necessidade de esquecer ou não olhar para as dores, agruras e limitações do cotidiano. O cotidiano que é focado no cinema, por exemplo, na visão dos pensadores, é desenhado de maneira que, apenas as banalidades sejam enfocadas levando à crença de que na tela está a vida real, eliminando os limites entre vida e Indústria Cultural. Neste sentido, os filósofos concluem, por um lado, que a “diversão favorece a resignação” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.133) tão importante para o bom andamento da nova sociedade que se anunciava, e, por outro, entendem que “divertir-se significa estar de acordo” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.135) integrar, incluir e preservar o novo “patrimônio” cultural em constante construção.

Segundo a avaliação dos teóricos, a Indústria Cultural encara os indivíduos em dois planos: no primeiro, eles são classificados de clientes e, como tais, são incentivados, através da ampla publicidade difundida pela imprensa e pelo cinema, a consumirem indistintamente, gerando, assim, o simulacro da liberdade de escolha em função da ampla oferta de mercadorias. Todavia, todas as mercadorias estão sob a égide da Indústria Cultural, o que uniformiza os gostos, comportamentos, utilizações e percepções que já vêm pré-estabelecidas. O segundo plano enquadra a humanidade em empregados comprometidos com a produção, engajados no aumento do lucro, exortados ao bom senso e à adesão da racionalidade do mercado. O resultado da construção dessa imagem é a reificação dos sujeitos, que passam a assumir a função de objetos manipulados pela estrutura dominante.

Ao homem reificado resta a alienação de sua condição subjetiva, ou seja, a individualidade perde o sentido diante da ideologia, e daí emerge a figura do homem massa que, ao mesmo tempo, adquire as feições de todos, não possuindo identidade própria, sendo considerado, assim, mais um ninguém na multidão. Por analogia, este mesmo homem é também aliado do produto do seu trabalho, uma vez que, embora incentivado ao consumo máximo, ele fica retido na limitação de

sua remuneração, que, de maneira geral, não lhe garante acesso à maioria dos bens materiais construídos com o suor de seu trabalho. O que se tem é um efeito “cascata” em que o homem reificado deixa de ter projetos pessoais e coletivos, participando da vida de seu país como coadjuvante pelo fato de não estar dentro do centro das decisões e nem dispor de “instrumentos teóricos capazes de permitir-lhe a crítica de si e da sociedade” (COELHO, 1996, p. 11).

No conjunto das críticas realizadas sobre a Indústria Cultural pelos pensadores, a denúncia da quebra da aura da obra de arte adquire especial importância, pois a difusão desta reflexão assume um papel decisivo para a compreensão da epistemologia que preside a teoria desenvolvida pelos autores. Além disso, este tópico do discurso funcionará como uma das senhas de acesso para a constituição de críticas contundentes ao pensamento desenvolvido por nossos filósofos, como será apresentado mais à frente.

Por enquanto, é fundamental que se compreenda que, caminhando lado a lado com o repúdio pela massificação, o alarde da alienação e o protesto contra o entorpecimento totalizante, presentes na crítica ao universo da Indústria Cultural emergente, está a sinalização do perigo para a arte, que passa a abrir mão de sua autonomia para deliberadamente assumir seu caráter mercantil, como se observa a seguir:

“O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ela se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto e novidade.”²

A tentativa de rechaçar e desqualificar a “barbárie estética”, que consistia na quebra do monopólio da alta obra de arte em nome da produção em série de bens culturais desprovidos de singularidade e fora do domínio da alta burguesia, levou Adorno e Horkheimer a assumirem uma suposta postura altamente defensiva, que, em alguns momentos, acabou se revelando como uma maneira de tentar realizar a manutenção da concentração da hegemonia cultural entre os grupos que a detinham até então. Como argumento para essa postura, os autores afirmavam o seguinte:

² ADORNO T. & HORKHEIMER M. “A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas” In. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 147.

“A Eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara.”³

Embora reconheçam que a arte e a cultura são um privilégio de poucos e que as massas sempre estiveram alijadas do universo da alta arte, o que está em questão para os filósofos, em última análise, não é a democratização do acesso à alta arte, mas sim a disputa do poder dentro do campo artístico e cultural.

Parece evidente que, ao longo dessa disputa, surgiram questões agudas, como as apresentadas até aqui, que diziam respeito, por exemplo, à reificação, à arbitrariedade e à alienação, que necessitavam ser discutidas, na tentativa, até certo ponto bem sucedida, de se lançar luz sobre o pensamento totalitário que grassava à época e que insiste em nos rodear no presente.

2.2 Aproximações

Para prosseguir e iluminar o capítulo em andamento, convido a figura de Walter Benjamin, contemporâneo e interlocutor de Adorno e Horkheimer, que, seguramente, contribuiu de forma singular para as análises sobre a Indústria Cultural, avançando significativamente com suas formulações que adotaram um tom mais dialético sobre a temática, como passo a avaliar a partir de agora.

Em ensaio consagrado e muitas vezes analisado, denominado: “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”, Benjamin retoma a questão da Indústria Cultural, agora sobre uma ótica mais ponderada do que a apresentada pelos seus contemporâneos. Alguns fatores concorreram para uma maior ponderação da sua análise. Entre eles, destaca-se, por exemplo, o entendimento de que a obra de arte, desde a antiguidade clássica, sempre foi reprodutível, e que isso era feito pelos discípulos que viam na mimeses o verdadeiro valor artístico.

³ ADORNO T. & HORKHEIMER M. “A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas” In. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 150.

O novo na Indústria Cultural era o aspecto da reprodução técnica que iria apresentar uma forma distinta de tratar com os produtos artísticos, agora produzidos em escala industrial, gerando, assim, uma rotatividade e um desuso dos produtos culturais nunca antes experimentado na história da humanidade.

Se, por um lado, a produção em escala industrial promove uma circulação de mercadorias jamais observada antes, por outro, precipita uma crise dos paradigmas artísticos em função de colocar em xeque a autenticidade, base conceitual que sustentava, até então, este campo. A autenticidade, que pode ser considerada como sinônimo de aura da obra de arte, é esfacelada, na medida em que a reprodução em série desmistifica e elimina a unicidade da obra, imprescindível para a manutenção do sentido de aura artística. A reprodução técnica dilui de maneira decisiva o sentido de autenticidade, maculando irreversivelmente o campo artístico e suas bases.

Apesar da aguda análise Benjamin, diferente de Adorno e Horkheimer, tende a adotar uma postura menos restritiva em relação à reprodutibilidade técnica. Para ele, ao mesmo tempo que se instaura uma crise no campo artístico, também se anuncia uma possibilidade nunca antes vivenciada na história social da arte, que é o deslocamento da obra de arte dos seus lugares consagrados, como os museus e as galerias, para a vida cotidiana dos sujeitos. Ou seja, no mesmo momento que a reprodutibilidade técnica acentua o caráter de cópia artística, quebrando a aura da obra de arte, também promove uma aproximação dos indivíduos com a própria arte, ainda que manifestada sob uma nova forma, como nos garante o filósofo: “Ela (a reprodução técnica) pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco” (BENJAMIN, 1993, p.168).

Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica vai favorecer, também, o estabelecimento de uma dupla chave de entendimento da obra de arte: A primeira chave diz respeito à transformação irreversível que se estabelece com a quebra da aura da obra de arte, – agora ela não ficaria mais restrita aos “templos” que apenas a alguns era concedida a graça de celebrá-la, – antes, ela se multiplicaria e se enquadraria no cotidiano das pessoas. Já a segunda está ligada a capacidade de atualização da arte presente na reprodutibilidade técnica que, além de ir ao encontro do espectador, promove um abalo na tradição, – ao contrário da crise

político-social e histórica vivenciadas naquele momento – geradora de uma renovação da humanidade.

Ainda falando sobre a quebra da aura da obra de arte, Benjamin reafirma que este fato se deu em função do fim da singularidade da obra, ocasionada pela reprodutibilidade técnica. Até aí nada de diferente do que ele já havia formulado, porém o filósofo chama atenção, de maneira explícita, para os fatores sociais que condicionaram a derrocada da aura, ao destacar que o declínio advém:

“...de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas ficarem mais próximas é uma preocupação tão apaixonada das massas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução.”⁴

De maneira implícita, o autor chama a atenção para outro aspecto importante presente nesta afirmação, que diz respeito ao indicativo do nascimento da sociedade de consumo que iria mudar decisivamente a história das sociedades, sobretudo das sociedades ocidentais.

Outro aspecto relevante sobre o caráter aurático da obra de arte levantado pelo pensador relaciona-se ao fato de que o nascimento da aura na obra de arte está ligado diretamente a uma perspectiva ritualística que acompanha a arte desde seus primórdios. É bastante conhecido o fato de que “as mais antigas obras de arte, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso” (BENJAMIN, 1993, p.171).

Nesse sentido, torna-se mais fácil compreender que a reprodutibilidade técnica veio proporcionar a emancipação da obra de arte, que agora não mais estaria vinculada à função ritualística. Entretanto, com o advento da reprodutibilidade técnica e o estabelecimento da Indústria Cultural, a arte rompe sua aura, muda seu foco, sai do campo ritualístico e acaba se agregando, muitas vezes, ao campo político.

O cinema, segundo o filósofo, é emblemático como elemento representativo da nova arte para massas, pois nasce com a exigência da difusão

⁴ BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica.” In. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo, Vol. I, 6ª Edição, 1993, p. 170.

em larga escala e, do ponto de vista de sua produção e de sua reprodutibilidade, é uma criação da coletividade.

Assim como o fascismo, frente à séria crise econômica, endureceu seu discurso e sua prática de violência aberta em nome dos interesses nacionais, o setor cinematográfico em face da implantação do cinema falado, inicialmente restrito e pouco lucrativo devido às barreiras lingüísticas, teve que se adequar para a saída da crise. A adequação veio através do estreitamento dos laços entre o capital da indústria elétrica emergente e do capital da indústria cinematográfica. Juntas, elas contribuíram com os interesses fascistas, na medida em que as massas voltaram a freqüentar os cinemas, sendo absorvidas pelas produções que funcionavam como entretenimento e propaganda dos interesses políticos e ideológicos daquele regime totalitário.

Pode parecer contraditório, mas é aí que reside o espírito dialético e o avanço do pensamento de Benjamin em relação aos seus contemporâneos, pois, da mesma forma que ele vê como vileza a relação entre cinema e fascismo, vai encarar com muita simpatia a capacidade humanizadora manifesta pela arte ao possibilitar uma catarse coletiva para as massas que são oprimidas pelas máquinas durante o dia e à “noite encham os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade, como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo” (BENJAMIN, 1993, p. 179).

Em sua refinada análise, o pensador enfoca um aspecto nascente em sua época, que não só permanece como se agudizou no presente com relação à reprodutibilidade técnica. Com muita habilidade, o filósofo percebeu a profunda transformação pela qual passava a classe política submetida à ação da Indústria Cultural. A nova mediação entre o político e as massas ou entre estes e seus pares passou a ser a mídia, que transformou o político profissional em objeto profissional e, desta forma, a lógica que determina este mercado é: mais do que ser é preciso parecer, estar em conformidade com a imagem construída para a venda. No presente os denominados “*marqueteiros*” parecem simbolizar a potencialidade máxima da transformação de indivíduos em coisas pasteurizadas como mercadorias de “*fast food*”.

Enquanto, numa ponta, a lógica é a da pasteurização dos políticos, na outra, vamos ter a total estetização da política e de seus atores. Isso ocorre,

segundo Benjamin, na medida em que todas as ações políticas são dirigidas no sentido de criar uma ilusão de participação integrada dos diversos setores sociais cabendo às massas:

“... o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem, conservando, ao mesmo tempo essas relações. Ela desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política.”⁵

Importante observar, também, que a guerra é o ápice da estetização política, uma vez que nela todo aparato técnico, militar e industrial, além de certos aspectos artísticos, serão utilizados para alcançar e conduzir as massas aos movimentos “gloriosos” mantenedores das mesmas relações de produção, construtores apenas de uma nova arquitetura da destruição, que infelizmente se faz presente nos tempos atuais.

Com o objetivo de esclarecer de maneira plena e apresentar as formas distintas de apropriação da obra de arte, além de evidenciar o sentido da quebra de sua aura, o filósofo utiliza uma imagem bastante esclarecedora e didática. Partindo do princípio que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o especialista busca recolhimento, contemplação, ele nos esclarece que “para as massas a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção” (BENJAMIN, 1993, p. 192.). Esta imagem enfatiza bem o significado e a dimensão da ruptura da aura da obra de arte, que sai de um pólo ao outro, subvertendo completamente a ordem estabelecida até então, provocando reações que vão desde as aguerridas como as de Adorno e Horkheimer, até uma postura menos defensiva e mais elucidativa como a de Benjamin.

A multiplicação das publicações surgidas na esteira da reprodutibilidade técnica conduziu a um fenômeno interessante que redimensiona o lugar do escritor na era da Indústria Cultural, segundo Benjamin. Para ele a ampliação da imprensa possibilitou, praticamente a qualquer leitor, minimamente instruído e inserido no mercado de trabalho, se transformar em escritor, não só das seções das cartas dos leitores, mas também de artigos sobre sua área de atuação e até mesmo

⁵ BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica.” In. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo, Vol. I, 6ª Edição, 1993, p. 194.

de livros, o que faz que, “com isso a diferença essencial entre autor e público esteja a ponto de desaparecer” (BENJAMIN, 1993, p.184).

Mesmo assumindo uma posição menos ortodoxa frente à reprodutibilidade técnica, Benjamin, em alguns momentos, não vai deixar de manifestar um certo grau de preocupação e desconfiança com relação à Indústria Cultural emergente, como o exemplo apresentado acima. Contudo, ainda que esta preocupação se evidencie, o caráter dialético do pensamento do filósofo alemão irá sobressair amplamente sobre o legado apocalíptico dos seus contemporâneos.

2.3 Tabus

Muitos críticos da Indústria Cultural denunciam com veemência, quase messiânica, aquilo que julgam ser um dos mais desprezíveis resultados da adesão indiscriminada a este campo, a saber, o fetichismo. Para os detratores da Indústria Cultural, a subserviência indiscriminada aos seus produtos caracteriza de forma contundente a perda da autonomia do sujeito, fazendo com que este dispense o caráter reflexivo da existência.

A visão pessimista expressa no parágrafo anterior, ao mesmo tempo que revela um dado que pode ser real para uma parcela dos indivíduos, também denuncia uma contradição presente nas formulações dos críticos contumazes da Indústria Cultural. Ao adotarem uma postura tão inflexível frente a esses eventos históricos, acabam, também, construindo um fetichismo às avessas na medida em que suas críticas fervorosas acabam tomando todos os indivíduos como uma massa uniforme, indistinta e sempre manipulável. Neste sentido, a posição dos críticos da reprodutibilidade técnica e da Indústria Cultural expressa, em grande medida, um partidarismo faccioso, característica fundamental do fetichismo e dos fetichistas.

Podemos considerar também fetichista e faccioso o discurso e as práticas dos vorazes críticos da Indústria Cultural. Para isso, basta apenas que nos interroguemos da razão principal que leva um grupo, inicialmente, a assumir uma postura maniqueísta e intransigente frente a uma nova realidade. Será que por trás

desse apego à chamada “alta” cultura não está uma defesa incondicional da manutenção de um certo tipo de *status quo*?

Com o objetivo de pensarmos essa e outras questões fundamentais na construção deste capítulo, são chamados a apresentarem suas contribuições Umberto Eco e Nestor García Canclini, teóricos e pensadores que ao longo de vários anos e no presente vêm problematizando a questão da cultura e seus desdobramentos.

Umberto Eco, em análise profunda sobre a Indústria Cultural, avalia que o termo cultura de massa, na realidade, representa um híbrido impreciso, mas que, no entanto, não é mais possível também pensar a cultura a partir da idéia de um espírito criador puro e imaculado. Para se investigar a cultura, é preciso compreender o seu aspecto relacional que a aproxima e confunde com as massas, daí inferirmos, conforme nos sugere o pensador, que a “cultura de massa torna-se, então, uma definição de ordem antropológica, [...] válida para indicar um preciso contexto histórico” (ECO, 1993, p.15).

Sem deixar de atentar para a denúncia dos estudos pioneiros sobre a Indústria Cultural, que ressaltavam a falácia embutida na imagem de libertação do homem através do progresso proporcionado pelas máquinas e, por outro lado, encarando a pertinência do sentido antropológico do conceito de cultura de massa proposto por Eco, chega-se a conclusão de que para se avançar na discussão que opõe de forma maniqueísta arte e Indústria Cultural, é preciso redimensionar a imagem do homem na atual fase da Indústria Cultural, – agora não se trata de aceitar ou não a idéia de um homem libertado pela máquina, mas sim de percebê-lo como um sujeito livre, inclusive, em relação às máquinas.

Falando sobre os críticos da Indústria Cultural, Eco destaca um erro de princípio presente na postura deste grupo que consistia no “fato de jamais tentar, realmente, um estudo concreto dos produtos e das maneiras pelas quais são eles, na verdade, consumidos” (ECO, 1993, p.19). A falha apresentada pelo pensador pode relacionar-se com uma certa falta de indagação construtiva que deve servir de argamassa intelectual para todos quantos se ocupam da cultura. A mencionada falta de indagação construtiva está vinculada à crise do modelo cultural vigente até então, que, ao ser confrontado com outros modelos culturais, acabou entrando numa profunda crise geradora de uma postura, inicialmente, bastante defensiva e excludente.

No amplo universo da crítica da Indústria Cultural, não podemos afirmar que exista uma hegemonia de procedimentos e formulações. Ao contrário, o que se tem é uma diversidade de primados que vão desde posições intolerantes, fruto, em última análise, de um desprezo pelas massas, até as posturas progressistas, advindas de um comportamento genuinamente preocupado com os efeitos dos produtos da citada indústria sobre as massas.

Eco, de forma muito precisa, situa a questão da intolerância em relação à cultura de massa da seguinte maneira:

“... certamente não será descabido buscarmos na base de cada ato de intolerância para com a cultura de massa uma raiz aristocrática, um desprezo que só aparentemente se dirige à cultura de massa, mas que, na verdade, aponta contra as massas [...] no fundo, há sempre a nostalgia de uma época em que os valores da cultura eram um apanágio de classe ...”⁶

Com o objetivo de destacar a atuação dos críticos progressistas, o pensador ressalta que não é aconselhável classificar todos os críticos da cultura como sendo intolerantes. E, no intuito de melhor fundamentar sua afirmação, nos recomenda uma aproximação com a geração dos críticos denominados radicais norte-americanos, que combatem firmemente os elementos de massificação encontrados na sociedade americana, responsáveis pela geração de um poder intelectual “capaz de levar os cidadãos a um estado de sujeição gregária, terreno fértil para qualquer aventura autoritária” (ECO, 1993, p.37).

No âmbito da polêmica criada pela crítica dos radicais norte-americanos, destaca-se o pensamento de Dwight MacDonald, que, segundo Eco, representa o que há de mais equilibrado no conjunto daquelas formulações.

MacDonald constrói o conceito de *masscult*, que se iria opor às manifestações da “alta” cultura ou arte das elites, através da ascensão de uma cultura de massa. No entanto, o que era denominado de cultura de massa, na realidade representava a criação de produtos para consumo das massas, daí o fato de MacDonald não chamá-la de *mass culture*, mas sim de *masscult*. Como uma forma intermediária de oposição à “alta” cultura ou à arte das elites, o crítico formula o conceito de *midcult*, que consistia na produção de bens culturais que

⁶ ECO, Umberto. “Cultura de Massa e Níveis de Cultura” In. **Apocalípticos e Integrados**, São Paulo, Editora Perspectiva, 5ª ed., 1993, p. 36.

fossem direcionados a uma cultura média, pequeno-burguesa. Aparentemente, esses bens possuíam todas as qualidades de uma cultura legitimada; todavia, não passavam de réplicas com fins comerciais e que contribuíam para desmoralizar a legítima cultura.

É importante destacar que a postura de MacDonald, embora pareça ambígua, na realidade vai revelar uma medida crítica consubstanciada no equilíbrio, pois ao mesmo tempo que, na sua formulação, ele esquadrinha todos os meandros da Indústria Cultural, revelando o seu caráter autoritário – presente na produção em série de bens de consumo –, o teórico também apresenta o aspecto multiplicador de uma cultura dessacralizada – revelada nos produtos culturais destinados a pequena-burguesia, e, ainda, denuncia o gosto aristocrático e excludente presente na ordem estabelecida até antes do aparecimento da Indústria Cultural.

O advento da Indústria Cultural marca a derrocada de um modelo de homem classista adotado, em geral, pelos seus críticos intolerantes. O que gera um estranhamento e rejeição do novo homem que emerge da sociedade das massas é justamente o fato de ele não corresponder mais ao padrão do fidalgo renascentista, culto e meditativo, possuidor da plena originalidade. O fato é que estamos diante de um outro homem – ainda que não consigamos precisar bem se um sujeito melhor ou pior – com caminhos de formação diferentes a serem percorridos.

O que foi construído pode ser aperfeiçoado, transformado, mas não desprezado. O abismo estendido entre a cultura de massa e a “alta” cultura é irreversível. Resta-nos agora problematizar o conceito de hegemonia cultural para que, daí, possamos extrair elementos que nos auxiliem na árdua tarefa de interpretar esses tempos estranhos no qual estamos imersos.

Ainda sobre a crítica à Indústria Cultural e à cultura de massa, Eco relaciona uma série contundente de “peças de acusação”, retirada das formulações daqueles que ele denomina de “apocalípticos”, por terem uma visão excessivamente negativa sobre o fenômeno estudado. Entre as críticas emergentes, serão apresentadas abaixo aquelas mais significativas para a construção do presente capítulo.

Os produtos oriundos da Indústria Cultural, por serem dirigidos a um público heterogêneo, são construídos com o objetivo principal de atender à média

dos gostos, o que favorece a difusão de uma cultura global, que elimina paulatinamente as diferenças culturais dos grupos sociais, promovendo o estabelecimento de uma nova ordem sócio-cultural heterogênea.

Dentro de uma perversa lógica instituída pelos produtores e seus produtos da Indústria Cultural, o público alvo da indústria em questão, segundo esta visão, não possui consciência de classe ou grupo social, inviabilizando, assim, qualquer possibilidade de organização que venha a favorecer o estabelecimento de reivindicações concernentes à Indústria Cultural. A falta de consciência favorece a ação persuasiva da publicidade que tem um papel fundamental na sociedade de consumo, uma vez que, através dela, grande parte do gosto popular será forjado, o que inviabiliza, em grande medida, avaliar o que é desejo efetivamente das massas e o que é sugerido para elas.

Mesmo quando se apropria de produtos da alta cultura, a indústria cultural acaba pasteurizando-os, na medida em que os reduz ao máximo, a fim de que exijam o mínimo de esforço por parte dos consumidores. Esta prática contribui de maneira incalculável para o empobrecimento e o esvaziamento do sentido da cultura dita superior, já que a sua condensação limita, tanto o seu campo de ação, como sua capacidade de alcance.

Para a indústria cultural, o tempo presente é o que há de mais relevante, pois é no agora que a fruição se desenvolve. Enquanto estão na fruição, os indivíduos são dispensados de refletir e incentivados a aderirem de forma indiscriminada ao “presente precioso”, esvaziando-se o sentido e a importância do passado e da consciência histórica, tão caros aos seres humanos. Por outro lado, emergem símbolos e mitos facilmente absorvidos pelas massas que os transforma em estandartes da coletividade, reduzindo ao máximo a possibilidade da constituição de sujeitos autônomos e individuais.

Parece evidente que o elenco de críticas relacionado até o momento ainda não é suficiente para dar conta do amplo universo que envolve esta temática. Assim como podemos encontrar ataques contundentes à Indústria Cultural, também verificamos a existência de firmes defensores deste campo, e estes são denominados “integrados”, para continuar com uma nomenclatura designada nas formulações de Eco.

A partir de agora, será dada voz aos defensores da Indústria Cultural. Porém, considero relevante ressaltar que alguns dos seus pensamentos são

tendenciosos e simplistas por estarem alinhados aos interesses dos produtores, não expressando uma crítica legítima. Estes serão deixados de lado, e serão apresentadas apenas aquelas idéias que, efetivamente, contribuam para a estruturação de um cadastro de proposições críticas favoráveis à Indústria Cultural.

Ao contrário do que se pode supor, para os defensores da Indústria Cultural, ela não é um fenômeno exclusivo do regime capitalista. Ao contrário, na realidade, sua atuação alcança todas as sociedades do tipo industrial, em que os cidadãos têm acesso igualitário à vida pública, ao consumo e à fruição dos bens produzidos.

Para seus defensores, a Indústria Cultural não substitui a alta cultura. Antes, vai possibilitar o acesso da grande massa aos bens culturais aos quais, inicialmente, ela não tinha acesso. Da mesma forma, os integrados refutam a crítica sobre o esvaziamento do sentido histórico gerado pela supervalorização do presente, com o argumento de que o sentido histórico, que até então foi subtraído às massas, na realidade não passava de um arremedo de conhecimentos históricos caducos.

Quanto à questão da massificação de informações indistintas, em que não se consegue separar bem o que é relevante do que é apenas curiosidade ou amenidade, os integrados afirmam acreditar que a quantidade de informações poderá, ao menos para uma parcela da massa, redundar em formação qualitativa. Ao mesmo tempo, acusam aqueles que discordam desta visão de se alinharem a uma posição ideologicamente aristocrática, refratária e preconceituosa em relação à Indústria Cultural.

A crítica recorrente de que a Indústria Cultural está comprometida com produtos de entretenimento de baixa qualidade, que estimulam a violência, o erotismo exacerbado e o sadismo social, é contestada a partir do argumento de que, “desde que o mundo é mundo, as multidões amam os circenses” (ECO, 1993, p.47). Com este argumento bem captado pelo teórico, a lógica que rege o comportamento dos integrados é exposta a partir do momento em que eles sugerem que, na realidade, o público é quem reclama tais produtos e que isso não significa, necessariamente, uma decadência dos costumes, mas revela uma evolução dos mesmos.

A homogeneização dos gostos, tão combatida pelos críticos da cultura de massas, é percebida como um fator positivo pelos integrados, na medida em que este elemento acaba por favorecer a eliminação das diferenças sócio-econômicas e intensifica o sentido de unidade nacional.

Uma argumentação dos integrados, senão original, pelo menos engenhosa, diz respeito ao fato de que, constatada a ampla dominação da Indústria Cultural, todos estão, em maior ou menor escala, vinculados a ela. Como exemplo tácito, é apresentada a crítica dos apocalípticos que, invariavelmente, é veiculada através de livros ou periódicos de alta tiragem, o que caracteriza essa crítica como genuíno produto da cultura de massa, feito para o consumo.

Mesmo apresentando um amplo inventário de posições tanto a favor como contra a indústria cultural, Eco não restringe sua análise a apenas efetuar um panorama do pensamento dos “apocalípticos” ou um elenco de defesa dos “integrados”. Antes, apresenta as contradições e até mesmo equívocos presentes em ambas as formulações. Um exemplo relevante pode ser verificado na postura dos apologistas da Indústria Cultural que, segundo o pensador, ao acreditarem e propagarem a idéia de que “a multiplicação dos produtos da indústria seja boa em si, [...] e não deva submeter-se a uma crítica e a novas orientações” (ECO, 1993, p.49), estão contribuindo, na realidade, para a difusão de uma imagem estereotipada e fetichista da cultura de massa. Do outro lado, temos os apocalípticos que, ao potencializarem o teor aristocrático de suas idéias, tendem a desprezar e até mesmo demonizar tudo que é referente à Indústria Cultural, como se fosse possível desprezar o fenômeno da reprodutibilidade técnica ou subtraí-la da cultura contemporânea.

Devido à complexidade do tema em questão, muitos poderiam supor que o caminho mais adequado seria o da defesa estanque de posições inflexíveis ou simplesmente adotar uma postura neutra, como se isso fosse possível. No entanto, diante da incapacidade real de neutralidade, o que se exige das comunidades culturais como um todo é uma participação ativa nas discussões, além de constantes formulações e reformulações sobre o tema, pois, como bem destaca Eco, “o silêncio não é protesto, é cumplicidade; o mesmo ocorrendo com a recusa ao compromisso” (ECO, 1993, p.52). Ao chamarem para si a responsabilidade de debater e buscar novos caminhos para a diversidade presente nas inúmeras culturas, tanto o grupo ligado à alta cultura como aqueles que se ocupam da

cultura como fruição, podem compreender que existe uma convivência possível – respeitando as idiossincrasias de cada um – promotora do estabelecimento de uma nova relação entre esses grupos, antes paternalista, agora dialética.

Espero que, até aqui, esteja suficientemente claro que, mesmo adotando uma posição dialética, as diferenças sociais entre os diversos grupos vão continuar a existir. Todavia, elas tendem a se manifestar de maneira mais arrefecida, abrindo espaço para a compreensão de que entre os sujeitos ou grupos culturais, pletora uma multiplicidade de atuações que podem emergir em vários momentos distintos. Ou, como nos exorta o mestre Guimarães Rosa, através de sua personagem Riobaldo: “o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando” (ROSA, 1986, p.15).

Nestor García Canclini,, através de importante estudo reunido no livro intitulado **Culturas Híbridas**, vem aprofundar os debates sobre as tensões entre arte e Indústria Cultural, a partir de uma abordagem que enfoca a complexidade das relações entre cultura erudita, popular e massiva na América Latina, seus encontros e desencontros com a modernidade.

Em suas reflexões, o autor destaca que as concepções de modernidade são discrepantes. Se na arte, na arquitetura e na filosofia as correntes pós-modernas são majoritárias, o mesmo não se pode dizer com relação à economia e à política – sobretudo em países latino-americanos – que continuam a perseguir os ideais modernizadores, porém, profundamente comprometidos com os atrasos pré-modernos, presentes nas práticas da corrupção e das alianças informais e espúrias. Desta maneira, para se falar de modernidade em países da América Latina, é preciso perceber que esta, necessariamente, é mediada através do simulacro construído pelas elites e pelos aparelhos de estado, ilustrados, de maneira exemplar, na seguinte sentença do pensador: “As elites cultivam a poesia e a arte de vanguarda enquanto as maiorias são analfabetas” (CANCLINI, 2000, p. 25). A imagem apresentada descreve com precisão as práticas populistas, amplamente difundidas, pela América Latina, que, ao simularem a inclusão dos setores excluídos da sociedade, acabam por manter e reafirmar a segregação econômica, social, cultural e, muitas das vezes, étnicas.

Mesmo impregnada de polissemia, a modernidade possui alguns traços elementares na sua constituição. Entre os que mais se destacam estão, de um lado,

a divulgação – responsável pela dilatação do mercado e pelo incentivo ao consumo dos bens culturais – e, de outro, a distinção – responsável pela recriação dos signos definidores dos grupos hegemônicos. Desta maneira, também os elementos que acompanham o consumo cultural, como, por exemplo, os museus – aqui compreendidos como espaços onde são definidas as ritualizações dos bens culturais, as sacralizações dos objetos e as interpretações dos mesmos –, vão contribuir para a depuração do estabelecimento das diferenças sociais, na medida em que, mesmo recebendo uma massa infindável de visitantes, no bojo deste grupo estarão presentes aqueles que são capazes de perceber e participar da cerimônia instalada e aqueles que estão ali apenas fazendo figuração.

No passado, a cultura erudita era restrita aos círculos da nobreza e seu comércio difundido basicamente entre este grupo. Já no presente, com o estabelecimento da sociedade de consumo e a difusão massificada dos bens culturais, o que se poderia supor, em uma análise preliminar, é que a tendência seria de um aumento significativo da difusão da obra de arte e dos valores da cultura erudita. Contudo, mesmo com a multiplicação e incremento, por exemplo, dos museus e seu ideal de “divulgar e democratizar as grandes criações culturais, valorizadas como propriedade comum da humanidade” (CANCLINI, 2000, p. 61), o que se teve foi uma subordinação irrestrita aos aspectos econômicos que passaram a definir a circulação da obra de arte. Isso ocorreu na medida em que os mais significativos patrimônios artísticos, como as obras de Picasso ou de Van Gogh, passaram, em grande parte, para as coleções particulares devido ao seu alto valor de mercado, que impediria, até mesmo aos mais ricos museus de pagar o seguro desta obras, inviabilizando, assim, sua exposição pública.

Embora apresentando com dados concretos uma forte tendência à manutenção do caráter exclusivista da arte culta, Canclini indica, não fazendo uma crítica integrada, mas com o olhar do investigador, a transformação do sentido estético. Com a implementação da circulação cada vez maior e mais rápida dos produtos oriundos da Indústria Cultural, e a apropriação reelaborada das obras literárias, musicais e plásticas pelos novos meios de produção, houve também uma interação do culto com os gostos populares que permitiu uma redefinição dos paradigmas estéticos, antes pautados, apenas, na unicidade da obra de arte, e agora situados, também, na reprodutibilidade técnica e no seu padrão empresarial de custo e circulação. Se antes o sentido estético era aferido

basicamente por mediadores privilegiados, como críticos, intelectuais e historiadores da arte, hoje, se agrega a esse grupo a figura dos empresários que se sobrepõem em relação aos outros mediadores, dando ênfase ao “benefício econômico e subordinando os valores estéticos ao que eles interpretam como tendências do mercado” (CANCLINI, 2000, p. 63). Desta forma, o que se tem é uma apropriação em dois níveis: no primeiro, a Indústria Cultural toma para si e, ao mesmo tempo, transforma a matriz estética da arte culta, e, no segundo, ela faz o mesmo com os elementos populares, gerando, assim, um híbrido cultural.

Na tentativa de refletir sobre lugar do local e do universal na cultura latino-americana, o estudioso destaca a contradição e a dificuldade em operar com os apelos da modernidade e a inércia das tradições, porém, reconhece que, para avançar na discussão, mais do que:

“tomar partido da cultura tradicional ou das vanguardas, seria preciso entender a sinuosa modernidade latino-americana repensando os modernismos como tentativas de intervir no cruzamento de uma ordem dominante semi-oligárquica, uma economia capitalista semi-industrializada e movimentos sociais semitransformadores.”⁷

Sobre a questão posta acima, o autor conclui que adotar qualquer posição radical e excludente vai se revelar uma simplificação insustentável.

A experiência da América Latina é paradigmática no sentido de ilustrar como se dá a articulação entre Indústria Cultural, alta cultura, cultura popular e massiva. Ao mesmo tempo que a alta cultura vem sendo cultivada e desenvolvida por setores da alta burguesia, a fim de preservar e manter bem definidos os sentidos da distinção social, a classe média e as classes populares são alimentadas pela cultura de massa, que, de forma substancial, se apropria da diversidade de elementos culturais, gerando uma hibridação entre as diversas manifestações artísticas, que servem como elemento de aproximação entre os múltiplos grupos sociais. Exemplo importante da afirmação acima são “os fascículos culturais e revistas de moda ou decoração [...] que levam as inovações literárias, plásticas e arquitetônicas aos que nunca visitam as livrarias nem os museus” (CANCLINI, 2000, p. 88). A partir desta experiência, cada vez mais a modernização da cultura,

⁷ CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo, EDUSP, 3ª Ed., 2000, p. 83.

tanto para as elites, como para as massas, será mediada pela Indústria Cultural, através da iniciativa privada.

Tomando como ação modelar de apropriação, cumplicidade e contradição entre arte e Indústria Cultural, o autor cita a exposição das obras de Picasso que ocorreu no Museu Tamayo, na cidade do México, que, à época, 1982, acabara de ser adquirido pela empresa Televisa. A aquisição de um museu por um conglomerado de TV serviu para mostrar que aquilo que seria um dos últimos redutos da alta arte, também pode ser agregado à Indústria Cultural e servir às suas práticas. Isso se deu a partir do momento que uma grande campanha para a visitação das obras de Picasso foi deflagrada pela Televisa, que buscou bombardear os telespectadores, ao longo de sua programação, com imagens dos quadros, inserções ao vivo da presença do público e das infundáveis filas para entrar no museu, matérias diárias sobre a visitação e até mesmo um roteiro para compreender a obra do mestre da pintura. Esta prática revela, ao mesmo tempo, uma face puramente comercial, publicitária, voltada para a geração de lucro e incremento do novo produto da empresa Televisa, no caso, o museu, mas também nos ensina que “a arte do último século quis ser o refúgio do imprevisto, do gozo efêmero e incipiente, estar sempre em lugar diferente daquele que é buscada” (CANCLINI, 2000, p. 103), e, com isso, participar ativamente do processo de hibridação cultural, onde se evidencia uma cumplicidade possível entre as culturas e classes diferentes.

Tão importante quanto observar o fenômeno das grandes exposições é também se questionar sobre de que forma vai se restabelecer o universo de tradições simbólicas, atitudes formais e processos de distinção da arte culta, quando esta interage com a cultura de massa, não mais sobre o escudo de seus princípios, mas agora dentro das regras da Indústria Cultural.

Decorre da experiência das visitas em massa às grandes exposições a certeza da dessacralização e redimensionamento dos museus, que, agora, na era da cultura de massa, não são mais templos sagrados, mas sim arenas espetaculares onde massa e circenses se confundem no grande espetáculo da peregrinação turística. Seguida da certeza da transformação do espaço cultural vem a dúvida quanto à eficácia da formação efetiva de um público expectador, consciente e capaz, de, por conta própria, construir uma reflexão densa sobre a alta cultura, tomada por empréstimo pela Indústria Cultural.

Outros dois aspectos são bastante relevantes. O primeiro está ligado ao fato de que o tipo de fusão entre alta arte e cultura de massa, especialmente na América Latina, vem contribuir para a compreensão de que a ausência de museus, até três ou quatro décadas atrás, é um sintoma inconfundível de uma modernidade sem memória difundida plenamente em nosso continente. O segundo questiona a tradicional disposição física e as estruturas internas dos museus – quase sempre ensimesmados, tendo como característica imanente o teor de instituição especializada em encerrar a arte, muito próxima das mais variadas formas de instituições totais, onde não se guarda coisa alguma, mas sim se esconde, como nos assegura o poeta: “guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la/ em cofre não se guarda coisa alguma / em cofre perde-se a coisa à vista” (CICERO, 1996, p.11).

Para aprofundarmos as reflexões desenvolvidas até aqui, continuarei a utilizar o exemplo, muito bem apresentado por Canclini, das grandes exposições que arrastaram e arrastam um número cada vez maior de espectadores para os museus e centros culturais. Numa primeira investida sobre a questão, tendemos a supor que a imensa peregrinação às exposições é uma forma concreta de democratização da cultura e interação entre alta arte e Indústria Cultural. E, se julgarmos a partir do ponto de vista quantitativo, a sentença poderá ser verdadeira. No entanto, o problema não se restringe apenas ao elemento numérico ou ao fato de promover uma aproximação, ainda que artificial, entre artistas e público. Se desejarmos buscar alternativas de encontros legítimos entre cultura de massa, alta arte e, também, arte popular, necessitamos desenvolver políticas culturais que privilegiem a questão de:

“como construir sociedades com projetos democráticos compartilhados por todos sem que igualem todos, em que a desagregação se eleve à diversidade, e as desigualdades (entre classes, etnias ou grupos) se reduzam a diferenças”⁸.

Alcançar o proposto na questão apresentada acima não é tarefa simples. Não há fórmulas pré-fabricadas, esquemas infalíveis, atalhos ou passagem secreta, o que existe de concreto é um grande desafio para todos quantos perseguem um mundo melhor, não apenas para os seus, mas para todos. Na atual conjuntura,

⁸ CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo, EDUSP, 3ª Ed., 2000, p. 157.

como ponto de partida, dois campos – a política e a educação – que desempenham papéis relevantes na busca de se alcançar os objetivos propostos, necessitam promover uma mudança de atitude, antes de mais nada, interna. O momento não é apenas de denunciar, mas também de exigir uma ruptura com a estetização da política e da educação, pois, ao aderirem a práticas teatrais, estes campos preocupam-se mais com os efeitos estéticos embutidos nas suas práticas do que com suas práticas efetivamente. Basta observar as constantes promessas políticas de inaugurações de obras espetaculares, cercadas de sobriedade, entretanto, repletas de incertezas quanto a real concretização do alardeado, ou então, constatar o “palco fundamental para a teatralização do patrimônio cultural” (CANCLINI, 2000, p. 164) que se transformou a escola.

Sem adotar uma postura apocalíptica ou efetivar um ataque sectário contra a Indústria Cultural, o estudioso consegue aprofundar sua visão crítica sobre o tema efetuando uma interpretação dialética. Isto fica evidente a partir da constatação de que a cultura de massa tornou fluida a distinção entre original e cópia no campo artístico, o que poderia propiciar uma visão equivocada de que o fim das diferenças produziria igualdade de oportunidades de acesso cultural – caso assim se acreditasse, o que se teria seria uma homogeneização dos gostos e dos usos – fantasia, alguma vezes, tomada como realidade, dissimulando uma grande falácia. O autor destaca que “tão obscurecedora quanto a posição que absolutiza uma pureza ilusória é a daqueles [...] que fazem da relativização pós-moderna um cinismo histórico e propõem aderir alegremente à abolição do sentido.” (CANCLINI, 2000, p.202).

Em uma experiência de campo obtida ao longo de suas pesquisas para a formulação do seu estudo, Canclini, se viu às voltas com dois artesãos, (um homem de cinquenta anos e seu pai, que conversavam em zapoteco vendo televisão), legítimos representantes da cultura popular mexicana. Esta imagem muito contribuiu para a flexibilização de sua postura frente aos desafios investigativos impostos pelos estudos sobre a cultura de massa e, ao estabelecer um diálogo mais profundo com esses artistas, o autor pode perceber que a cultura popular não estava se diluindo em detrimento da Indústria Cultural, ao contrário, estava diante de um exemplo vivo de apropriação cultural não parasitária, pois a dupla em questão, de forma competente, conseguia articular a tradição do artesanato – representados nas suas obras –, os elementos da alta cultura – as

imagens de Picasso retratadas nas suas tapeçarias –, e um álbum com fotos e recorte de jornais em inglês sobre exposição feita por eles na Califórnia – além de mencionarem os seus contatos com os turistas que trabalhavam no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Este exemplo vivenciado pelo pesquisador, além de apresentar a capacidade de seus atores de assimilar três sistemas culturais distintos, sem que isso promovesse uma perda de identidade, também nos remete para um paralelismo com as práticas das culturas juvenis, que constantemente também dão indícios da habilidade em conviver, sem maiores conflitos, com a pluralidade cultural, ainda que, muitas das vezes, não percebam isso plenamente.

Uma tese significativa apresentada por Canclini ressalta o fato de que a noção de cultura de massa surge, na América Latina, quando as sociedades já se encontravam massificadas, e isso contribui de maneira decisiva para a consolidação do conceito de Estado Nação, nos países latino-americanos. Para esta visão, a constituição de uma rede de Indústria Cultural, que, através dos meios de comunicação massivos aproximou os múltiplos países existentes dentro de cada país, desempenhou um papel relevante na efetivação de um projeto nacional, se não moderno, ao menos modernizador. Por extensão, para os comunicólogos, a cultura popular contemporânea se estabelece a partir dos meios eletrônicos difundidos pela Indústria Cultural, e, em função disto, a mídia vai definir popular, não como sendo o resultado das tradições de uma coletividade ou fruto de habilidades manual, artesanal ou oral. Antes será aquilo que se vende largamente e que é aprazível para as multidões. Talvez fosse mais acertado dizer que a mídia se ocupa, na realidade, da popularidade, uma vez que “o popular não consiste no que o povo é ou tem, mas no que é acessível para ele” (CANCLINI, 2000, p. 261.).

Mesmo reconhecendo o caráter fluido que a noção de popular adquire com o advento da Indústria Cultural, mesmo considerando que a mídia desempenha um papel imprescindível, não só na divulgação como na manutenção de uma cultura de massa, não podemos mais admitir que se reproduza, quer seja com o objetivo legítimo de exaltar a alta cultura, quer seja com a finalidade de efetuar a manutenção dos privilégios das classes dominantes, a noção apocalíptica – para se manter uma coerência teórica –, ou a visão equivocada e limitadora que tende a enquadrar de maneira passiva as massas receptoras nos diversos elementos que

compõem a cultura contemporânea. Supor passividade é apostar na imobilidade. Contudo, ampliar os horizontes da questão é buscar investigar, por exemplo, como ocorre a recepção e como reagem os sujeitos expostos aos elementos da indústria cultural.

Mais do que apresentar respostas, este capítulo teve o objetivo de construir um breve inventário das percepções sobre as tensões existentes entre arte e Indústria Cultural, além de buscar suscitar questões e reflexões que pudessem contribuir para desvelar posições tanto excludentes, separatistas, ou reacionárias, como adesistas, contemplativas ou conformistas, acerca do tema em debate. Por isso, vejo como grande desafio de tantos quantos se ocupam, de alguma forma, em investigar a diversidade cultural, a busca de mecanismos de análises que possam levar em consideração as manifestações culturais que não se enquadram nem no culto nem no popular, mas antes emergem de seus cruzamentos ou de suas margens, reclamando visibilidade, como é o caso da crônica e da revista MTV – veículos utilizados como mediadores para se pensar a concepção de juventude na contemporaneidade.