



Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas sobre Marx e o Marxismo

Marx e o Marxismo 2011: teoria e prática

Universidade Federal Fluminense – Niterói – RJ – de 28/11/2011 a 01/12/2011

TÍTULO DO TRABALHO			
Adorno e as Pesquisas Econômicas: em busca de uma pauta positiva			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
Julio Lucchesi Moraes	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo	FFLCH-USP	Doutorando
RESUMO (ATÉ 20 LINHAS)			
<p>Desde sua formulação original na <i>Dialética do Esclarecimento</i> aos dias de hoje, o conceito adorniano de Indústria Cultural vem sendo utilizado de maneira amplamente difundida e variada, percorrendo trabalhos dos mais diversos campos de pesquisas. Se por um lado, esse movimento é positivo, no sentido de alargar o espectro de leituras e abordagens sobre o fenômeno cultural na contemporaneidade, não se pode deixar de reconhecer a existência de um processo de verdadeira naturalização do conceito e, ponto fundamental, uma progressiva perda de seu potencial crítico-reflexivo. O presente artigo, nesse sentido, buscará empreender uma reflexão justamente sobre esse movimento de atualização do termo adorniano dentro de contextos de produção cultural mais atuais, problematizando ganhos, perdas ou possíveis alterações de seu estatuto analítico no momento atual.</p> <p>Sem o intuito de esgotar o tema, já amplamente trabalhado dentro da bibliografia, buscaremos apresentar algumas chaves de leitura diversas. Nesse sentido, versaremos sobre a possibilidade de estabelecer linhas de contatos temáticos entre a discussão adorniana sobre a Indústria Cultural com o sub-campo da assim chamada Economia da Cultura. Trata-se, em grande medida, de um esforço em estabelecer uma agenda positiva de pesquisas, contrastando as reflexões do pensador frankfurtiano à matriz analítica econômica aplicada ao segmento cultural.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ TRÊS)			
Indústria Cultural; Theodor W. Adorno; Economia da Cultura			
ABSTRACT			
<p>Since its original formulation in the <i>Dialectic of Enlightenment</i>, the concept of Culture Industry has been used in a rather widespread and varied way, covering works from various fields of research. If, on one hand, this movement is positive, since it extends the range of theoretical approaches to the comprehension of the contemporary cultural phenomenon, one can not fail to recognize the existence of a dangerous process of naturalization and a progressive loss in its critical potentials. This article, wishes to undertake precisely a reflection on this uptading movement of Adorno and Horkheimer's term, questioning gains, losses and possible changes in its analytic status at the present days.</p> <p>Without the ambition of exhausting the theme, we wish to present some keys to understanding the lines of contact established between Adorno's discussion on Culture Industry with researchers from the so-called Culture Economics. We can say that our article is an effort to the establishment of a positive agenda, with the incorporation of the frankfurter critical reflections to the analytical matrix of traditional economic analysis on arts.</p>			
KEYWORDS			
Culture Industry; Theodor W. Adorno; Culture Economics			

Introdução

Provavelmente não existe nenhum outro debate que suscite tanta polêmica e onde as posições se apresentem de maneira tão marcada quanto a discussão sobre *a indústria cultural*. De disputas estéticas, debates políticos até críticas aos regimes públicos de financiamento às artes, vemos que o conceito é arrolado de maneira acrítica e apaixonada. Tanto os otimistas, adeptos das

possibilidades técnicas e do discurso grandiloquente da democratização e massificação cultural, quanto os críticos, refratários à penetração de interesses exógenos ao mundo cultural, valem-se do poderoso imaginário do termo para defender suas posições, numa discussão cheia de asserções valorativas a respeito da “boa” ou da “má” cultura (Cf. Eco, 1979, p.7).

O interesse da Ciência Econômica no assunto é relativamente recente, e vem se dando pela constituição do sub-campo de estudos denominado como “Economia da Cultura” (Moraes, 2009a, *passim*). Os avanços na área, contudo, ainda são sobremaneira tímidos e vagarosos. Deixando de lado restrições de ordem prática¹, cumpre destacar aqui dois motivos que julgamos centrais para tal fenômeno. O primeiro é o baixo retorno heurístico que a modelagem econômica tradicional tem encontrado dentro de suas análises do campo das artes (Cf. Benhamou, 2007, p.30)². Como veremos mais adiante, ao contrário de outros setores da economia, o mundo cultural é marcado pela imprevisibilidade e por aparentes incongruências, tornando uma análise econômica (ou, de maneira mais acertada, a análise neoclássica baseada em pressupostos de informação perfeita e expectativas racionais)³ mais complicada.

Mais do que isso, os estudos do referido campo encontram também restrições e desconfianças por parte dos próprios agentes culturais que colocam em segundo plano (ou, em muitos casos, ignoram) o caráter econômico constitutivo do mundo das artes⁴. Dentro de tal quadro, percebemos que a relação entre as artes e a economia é não apenas constantemente mal trabalhada, mas é, em muitos casos, encarada como um verdadeiro *tabu epistemológico*. Esse tabu deve ser compreendido como a instauração de um bloqueio parcial ou completo do diálogo entre os dois mundos. O curioso é que tal posição de abandono quase nunca é problematizada, optando-se, de maneira acrítica, pela aceitação de que o universo cultural movimenta-se numa espécie de “éter imaterial”, descolado de toda e qualquer preocupação de ordem econômica.

¹ Os estudos na temática da Economia da Cultura tem grande relação com avanços no âmbito institucional, seja pela criação e/ou desenvolvimento de órgãos e políticas públicas, seja pelo lançamento de bases de dados sobre o assunto. De fato, afirma-se que a inexistência de um corpo reflexivo no tema decorre, em grande medida, da ausência de estatísticas oficiais em número suficiente. Não discordamos de tal ponto, embora julgamos que uma discussão teórica a respeito da Economia da Cultura não precise, necessariamente, ancorar-se numa discussão sobre políticas públicas, embora estas sejam fundamentais na dinâmica daquela.

² Definiremos a economia “tradicional” com maior precisão em seção posterior.

³ O sub-campo da Economia da Cultura engloba um arco teórico certamente amplo e heterogêneo cujos limites não estão de todo definidos (Cf. Hercovici, 1995, *passim*). Por tal razão, e à título de esclarecimento, deixamos claro que ao longo do texto nossas menções às abordagens econômicas da cultura fazem referência aos modelos de Economia da Cultura baseados no *mainstream* neoclássico. São inúmeros os autores, inclusive economistas (como os pesquisadores ligados à Economia Política da Cultura, apresentados mais a frente) que propõem alternativas, adições ou críticas a essa base analítica.

⁴ Por mais trivial que possa parecer o argumento, o reconhecimento dessa dimensão econômica (e, nesse sentido, da dimensão *materialista*, em oposição às leituras *idealistas* tradicionais) da cultura, é o primeiro passo rumo a constituição de uma metodologia propriamente crítica no tema. Sobre o assunto, ver William (2000) e Moraes (2010).

Julgamos tal redução como um movimento extremamente negativo. Primeiramente porque ela nos impede de constituir um diálogo interdisciplinar, descartando *a priori* as possíveis contribuições que a Ciência Econômica poderia dar ao tema. Em segundo lugar porque ela instaura uma (ilusória) cisão, opondo estudiosos e interessados no tema, prática e ação, análise e performance etc..⁵

Vemos aparecer, noutros casos, menção a algumas linhas de contato entre a economia e as artes, embora tais relações surjam exclusivamente sob chaves *negativas*. Vemos aparecer aqui, uma vez mais, o espectro nefasto do conceito de indústria cultural, atrelado sempre a um universo de dominação e submissão da arte pelos ditames da economia, a sua lógica de produção, circulação, consumo etc. Assim, não são apenas os bens ligados à indústria cultural, mas todo o universo econômico que se afiguram como elemento bloqueador do suposto pleno desenvolvimento dos setores artísticos. Humberto Eco chama aos adeptos dessa posição de “apocalípticos”, incluindo neles a figura de Adorno (1979, cap. 1).

Dentro de tal quadro, nosso trabalho insere-se numa tentativa de desmistificar (e, no limite do possível, *positivar*) algumas dessas leituras críticas a respeito do conceito de indústria cultural. Pretendemos empreender uma *ativação epistemológica da dimensão econômica do objeto cultural*, superando o impasse inicial instaurado pelo senso comum. Com tal objetivo em mente, optamos, outrossim, por trabalhar dentro de uma matriz teórica específica, retomando elementos do filósofo e sociólogo Theodor W. Adorno, pensador central da chamada Escola de Frankfurt e um dos formuladores primeiros do conceito de indústria cultural.

Como veremos, a escolha do autor não se dá apenas por sua primazia na elaboração do conceito, mas sim pelo ferramental analítico por ele proposto. Queremos crer que as discussões adornianas sobre a dimensão econômica da cultura podem fornecer à Economia da Cultura um poderoso aporte analítico, enriquecendo-a e lhe imbuindo de grande senso crítico. Em resumo, nossas leituras do autor inserem-se numa tentativa de prover a Economia da Cultura elementos reflexivos, enriquecendo-a qualitativamente.

Seja pelo escopo desse trabalho, seja pela amplitude do corpo textual de Adorno, seja ainda pelo fato de que nosso estudo ainda se encontra em fase inicial⁶, deixamos claro se tratar apenas de uma primeira aproximação ao tema. Se tivermos contribuído para uma melhor compreensão a

⁵ Discutiremos mais adiante os problemas dessa dicotomia entre teoria e prática.

⁶ Esta reflexão compõe um quadro maior de discussões teóricas que vem sendo realizado no âmbito da pesquisa de doutoramento *Sociedade culturais, sociedades anônimas: aspectos econômicos dos espaços culturais no Rio de Janeiro e em São Paulo*, realizada no Departamento de História Econômica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), sob orientação do Prof. Dr. José Flávio Motta, co-orientação do Prof. Dr. Eduardo Morettin e auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

respeito da dimensão econômica da cultura e dos potenciais analíticos do conceito de indústria cultural nos daremos por satisfeito. Ficaremos ainda mais contentes se nosso trabalho conseguir, de fato, conciliar elementos da teoria adorniana com o sub-campo da Economia da Cultura, auxiliando trabalhos futuros a pensar a dimensão econômica da cultura de modo prático e racional sem, contudo, abandonar um posicionamento crítico-reflexivo.

Indústria Cultural: preâmbulo conceitual

Antes de iniciarmos nossa análise, julgamos fundamental empreender um breve preâmbulo conceitual, enfrentando um primeiro desafio de natureza terminológica. Referimo-nos, sem embargo, à problemática utilização do termo indústria cultural. O conceito possui inegável amplitude analítica sendo utilizado para os mais diversos fins e objetivos. O primeiro, e mais central dos problemas, é que em muitos casos, sua utilização surge de modo *naturalizado*, com uma utilização irrefletida e próxima mesmo do senso comum (Cf. Guzman, 2009 e Duarte, 2008). As conseqüências de tal naturalização são inegáveis: em primeiro lugar porque o termo, indevidamente problematizado, torna-se uma “cabeça de turco teórica”, isto é, uma discussão bizantina, geradora de polêmicas irreconciliáveis (Eco, 1979, p.8). Outra conseqüência negativa é que parte significativa da bibliografia do sub-campo da Economia da Cultura ignora a dimensão e o desenvolvimento histórica do conceito. Tem-se, assim, a impressão de que ele sempre existiu, pairando de maneira a-histórica pelas discussões acadêmicas.

Em oposição a essa falsa impressão, cabe precisar o momento e o ambiente intelectual ao qual se vincula o surgimento do conceito. O registro do conceito de indústria cultural deu-se no ano de 1947, na obra *Dialética do Esclarecimento*, dos filósofos alemães Max Horkheimer e Theodor Adorno⁷. Os autores eram duas figuras centrais do *Institut für Sozialforschung* (Instituto de Pesquisa Social) da Universidade de Frankfurt am Main, na Alemanha, grupo de pesquisas interdisciplinares, surgido no bojo do marxismo acadêmico alemão dos anos 1920, ao qual costumou-se atribuir o nome genérico de Escola de Frankfurt (Nobre, 2008b, p.16).

A filiação de nossa discussão à corrente analítica frankfurtiana não encerra a polêmica da utilização do termo. Isso porque, para além de um bloco coeso e homogêneo, as reflexões dos pensadores ligados ao Instituto – e, conseqüentemente, a própria utilização que os autores farão do

⁷ Rodrigo Duarte identifica uma ocorrência anterior do termo no texto “arte nova e cultura de massa”, de Max Horkheimer, publicado em 1941. Afirma o autor, todavia, que o texto é uma “exceção do elenco temático do autor” sendo, por tal razão, preterido pela obra de 1947 (2003, p.77-80).

conceito – estão longe de ser consensuais, havendo nítidas divergências entre seus autores e mesmo inflexões dentro do corpo teórico de um mesmo autor⁸. Tal se deu, em grande medida, porque tais filósofos não nos fornecem teorias, pelo menos não no sentido tradicional da palavra, mas sim *posicionamentos críticos* (Cf. *idem*, p.40).

Faz-se fundamental aqui apontar a diferença entre *teoria crítica* e *teoria tradicional* nas análises feitas pelos autores frankfurtianos. Como nós voltaremos a falar sobre tal assunto em seção posterior limitamo-nos, por ora, a apresentar algumas definições gerais dos termos:

A teoria científica coloca-se como tarefa unicamente o estabelecimento de vínculos necessários entre os fenômenos com base em leis ou princípios mais gerais. Com isso, o cientista é aquele que observa os fenômenos e estabelece conexões objetivas entre eles, quer dizer, conexões que se dão independentemente de qualquer intervenção de sua parte. Para tanto, tem de abstrair das qualidades concretas dos objetos e do sentido que possam ter no contexto das relações sociais, para considerá-los unicamente elementos de uma cadeia causal necessária. Essas são as características mais gerais do que Horkheimer denomina *concepção tradicional de teoria*, a teoria tradicional (Nobre, 2008a, p.43).

Ora, por outro lado, não é possível ignorar os elementos sociais e históricos que condicionam uma dada ciência, “senão ao preço de permanecer na superfície dos fenômenos” (*idem*, p.44). Insurge-se daí, a necessidade de um *comportamento crítico* que, como veremos mais adiante, aponta para as limitações e parcialidades do posicionamento científico tradicional. No presente estágio de nossa argumentação, cabe destacar apenas que a posição entre teoria crítica e teoria tradicional não é propriamente de oposição; em lugar de refutar as explicações e modelos propostos pelas abordagens científicas usuais (incluindo-se aí a visão econômica), os frankfurtianos buscaram, através de um processo crítico e reflexivo analisar de que maneira tais posicionamentos analíticos são parciais dentro uma proposta emancipatória ampliada (Cf. Horkheimer, 2005, *passim*). Sobre o assunto, afirma Marcos Nobre que:

Não se trata simplesmente de rejeitar o conhecimento [tradicional] (...) ao contrário, trata-se, para a perspectiva crítica, de mostrar primeiramente por que esse conhecimento é parcial, para, então, buscar integrá-lo, em nova forma, ao conjunto do conhecimento crítico (Nobre, 2008a, p. 42).

A partir desse primeiro quadro, vemos que a Teoria Crítica não nos fornece conceitos fixos. Ela é essência e “permanentemente renovada e exercitada, não podendo ser fixada em um conjunto

⁸ Sobre o tema, ver Nobre (2008b, p.21).

de teses imutáveis” (Nobre, 200b, p.23). É anacrônico, nesse sentido, propor o emprego das formulações originais dos autores frankfurtianos para a compreensão da realidade em tempos históricos distintos⁹. Rebatem-se, assim, muitas críticas aos autores (sobretudo a Adorno), taxando-os como filósofos “pessimistas” ou “difíceis” (Moraes, 2009b, p.27). Ora, parte significativa dessas críticas advém da incompreensão de que os pensadores jamais pretenderam impor uma visão definitiva da realidade, buscando, em lugar disso, promover uma discussão reflexiva sobre as relações sociais (culturais inclusive) e sobre a situação dos indivíduos da contemporaneidade.

Para encerrar este preâmbulo, outro ponto que merece esclarecimento é a delimitação da abrangência do conceito de Indústria Cultural no mundo econômico. Isto porque, para além do escopo estritamente produtivo, isto é, uma análise sobre as técnicas de produção da cultura, o termo dá conta de lidar com um quadro ampliado de fenômenos culturais, incluindo às análises processos ampliados de racionalização e massificação da cultura. Assim:

O termo indústria cultural não deve ser tomado ao pé da letra. Ele não diz respeito ao processo de produção em sentido estrito. (...) O termo indústria refere-se à racionalização das técnicas de divulgação, ou seja, ao amplo aparato, formado pelo cinema, pelo rádio, pela televisão e pela imprensa, movimentado para veicular seus produtos (Gatti, 2008, p.78)¹⁰.

Fica claro, dentro de tal proposta que a análise dos esquemas de produção cultural são tão importantes quanto a compreensão do funcionamento de sub-setores da cultura, como as etapas de reprodução, circulação, financiamento ou consumo. Chancelam-se assim as nossas ambições de reflexões econômicas na área, não como mera análise de estruturas produtivas, mas sim na busca de compreensão da lógica ampliada de funcionamento da cultura (Cf. Ryan, 1992, cap.4).

Dois caminhos para um impasse: Adorno lê Galbraith

São diversas as abordagens que se tem feito para aproximar o universo cultural ao mundo das análises econômicas. A esse corpo analítico tem-se dado o nome de Economia da Cultura, embora pesquisas mais recentes apontem para recortes mais ampliados ou co-ligados como Economia Criativa, Economia da Informação etc. (Cf. Moraes, 2011, p.33). Apesar dessas

⁹ Sobre essa discussão, ver também Duarte (2008, pp. 97-105).

¹⁰ “A expressão ‘indústria’ não deve ser levada literalmente. Ela se refere à estandarização dos produtos (...) e à racionalização das técnicas de distribuição e não ao processo produtivo em sentido estrito (Adorno, 2006a, p.100).

aproximações temáticas, pode-se dizer que o campo de estudos sobre cultura segue sobremaneira secundário dentro do universo de temas gerais da Ciência Econômica.

Aliás, a despeito desses muitos avanços, muitas vezes, a primeira relação teórica que se costuma estabelecer entre as Artes e a Economia é, de certo modo, uma *não relação*. Ao baixo potencial explicativo que os modelos econômicos recorrentemente encontram dentro do mundo das artes sucede-se, em muitos casos, uma posição de abandono, assumindo-se uma espécie de incongruência *per se* entre as duas esferas (Cf. Moraes, 2009a, p.16). O argumento pode ser resumido por uma citação proferida pelo economista norte-americano John Galbraith nos anos 1960, quando da sua avaliação sobre a relação entre os dois mundos:

A arte não tem nada a ver com a preocupação dos economistas. Os valores dos artistas – sua esplêndida e quase sempre apaixonada insistência na supremacia de objetivos estéticos – são subversivos aos conceitos progressistas e materialistas do economista. O artista faz o economista parecer tolo, rotineiro, filisteu e pouco apreciado por suas preocupações terrenas... Não apenas os dois mundos nunca se encontram, mas o repúdio em cada um deles é dificilmente negligenciado (*apud* Throsby e Whitters, 1979, p. 1).

Queremos crer que a posição do Galbraith pode ser ampliada, correspondendo, em grande medida, a um posicionamento usual adotado pelas pesquisas econômicas no tema. Ante a assunção de supostas complexidades intrínsecas (e intransponíveis) das artes, as reflexões econômicas sobre o universo da cultura são não apenas abandonadas em detrimento aos tópicos “convencionais”, como a produção industrial, o comércio, as finanças, as contas nacionais etc., mas elevadas à condição de *tabu epistemológico* (Cf. Moraes, 2009a, p.16).

Essa posição de aparente irreconciliação entre as duas áreas surge também na redação adorniana. Também para ele, subsiste uma incongruência fulcral entre a análise e planejamento econômico com o universo da cultura¹¹. Embora as conclusões de Galbraith e Adorno sejam semelhantes, o caminho percorrido até elas é radicalmente distinto¹². Tal se dá porque a irreconciliação entre a Economia e a Arte se dá, para o economista, pelo fato de que a cultura, ao contrário de outros setores econômicos, não se sujeita aos modelos de *medição*, estatística e demais inferências quantitativas.

¹¹ “Quanto mais se faz pela cultura, pior. O paradoxo pode ser desenvolvido da seguinte maneira: a cultura é danificada toda vez que é planificada e administrada. Quando é deixada por conta própria, contudo, tudo que cultural corre o risco de não apenas perder seus efeitos, quanto deixar mesmo de existir” (Adorno, 2006d, p.108).

¹² A restrição de Adorno à aplicação de pesquisas de tipo empírico não se encerra apenas ao mundo das artes. Em seu texto *Experiência científica na América*, por exemplo, afirma o pensador que “não existe continuidade entre os teoremas críticos os métodos empíricos das pesquisas de ciências naturais. Ambos divergem quanto a sua origem histórica e somente a partir de uma autoridade externa pode ser integrados” (1977b, p.713).

Adorno, por outro lado, aponta para outro aspecto, voltando sua crítica ao próprio conceito de *racionalidade* humana. Na argumentação da *Dialética do Esclarecimento*, o filósofo, conjuntamente com Horkheimer, analisa como os processos de planificação, racionalização e estandarização da cultura levados à cabo pela Indústria Cultural, inscrevem-se num fenômeno social de maior vulto, mediante a subsunção das atividades humanas aos ditames da *razão instrumental*, isto é, de uma razão vinculada exclusivamente ao instinto de auto-preservação e que se mostrou, ao longo da história, “apenas instrumento de dominação e não de libertação” (Nobre, 2008a, p.49)¹³.

No capítulo “Odisseu ou Mito e Esclarecimento”, os autores empreendem uma demorada crítica à conceptualização clássica de individualidade, conceito central para o desenvolvimento da modelagem econômica tradicional. Em oposição a esse pensamento, Adorno e Horkheimer questionam em que medida a racionalidade do indivíduo moderno o conduziu, de fato, a uma condição de liberdade e autonomia. Não restam dúvidas sobre as implicações de tais conclusões no âmbito da cultura: isso porque, para os autores, a Indústria Cultural se basearia e se nutriria de um discurso de *pseudo-individualidade*¹⁴, ludibriando os indivíduos com a suposta valorização do individual, do único e do singular, para, na verdade, agenciá-los a seus objetivos econômicos (Adorno e Horkheimer, 1969, p.164).

O ponto é reforçado em passagem posterior, no texto *Culture Industry Reconsidered*, em que Adorno reforça suas posições, ironizando a suposta soberania do consumidor pregada pelos adeptos da massificação: “o consumidor não é um rei, embora a indústria cultural nos diga que ele é. Ele não é o sujeito, mas sim o objeto” (2006c, p.99). Talvez não exista síntese melhor do tema do que a metáfora do cardápio: não resta dúvida que os consumidores tem liberdade para escolher os produtos culturais que querem desfrutar, contanto que estes estejam disponíveis no cardápio de guloseimas oferecidas pelo restaurante da indústria cultural.

¹³ “Horkheimer e Adorno empreenderam, na *Dialética do Esclarecimento*, uma investigação sobre a *razão* humana de amplo espectro. Seu objetivo foi o de buscar compreender por que a racionalidade das relações sociais humanas, ao invés de levar à emancipação, à instauração de uma sociedade de homens livres e iguais, acabou por produzir um sistema sociais que bloqueou estruturalmente qualquer possibilidade emancipatória, transformando os indivíduos em engrenagens de um mecanismo que não compreender e não dominar e ao qual se submetem e se adaptam, impotentes” (Nobre, 2008a, p.50).

¹⁴ O termo é apresentado no trabalho *On popular music* (Sobre a música popular) de Adorno. De acordo com Rodrigo Duarte, o conceito vincula-se a um “reforço ideológico que a música de massa proporciona para a manutenção do existente (...). Daí a necessidade das pessoas crerem que são indivíduos quando na verdade não o são no sentido enfático do termo, i.e., imunes – ou pelo menos resistentes – aos intentos manipulatórios do sistema econômico e político. Adorno pensa a pseudo-individualização como o correlato subjetivo necessário da padronização na música” (2003, pp.35-36). Essa “manipulação” não deve ser entendida na acepção simplista de uma dominação deliberada ou consciente por parte de certos agentes ligados à indústria cultural, mas sim a um processo geral e difuso que articula-se a outros processos sociais do capitalismo tardio. Para uma discussão sobre esse tema, recomendamos o trabalho de Luciano Gatti, sobretudo as passagens referentes a uma comparação entre a noção de *ideologia* no corpo teórico de Adorno com aquela apresentada por outros autores da tradição marxista (2008, pp.86-88).

Uma vez comprometida a individualidade clássica do sujeito moderno, vemos ruir diversas outras categorias essenciais para as análises econômicas, como as noções de oferta, demanda ou utilidade¹⁵. Entendida como um padrão coletivo e mensurável de comportamentos de consumo, obtido pela agregação de padrões individuais, a demanda apresenta uma série de métodos de estudo de estimação. Partindo do princípio da utilidade, seria possível determinar padrões ampliados de comportamento. Cabe questionar, todavia, a maneira pela qual a Ciência Econômica explica a origem e a dinâmica dessas preferências (Adorno, 2006a, p.30)¹⁶.

Ao destacar o impacto psicológico desempenhado pela indústria cultural, Adorno desmascara algumas das limitações e falsidades do modelo microeconômico convencional. Surge, contudo, um segundo problema: ao contrário de Galbraith, a opção pela passividade intelectual não é possível. Isso porque o pensamento adorniano, em conjunto com todos os demais teóricos frankfurtianos, inscreve-se numa proposta crítica e, por tal razão, atrela-se a um posicionamento partidário à *práxis*¹⁷. Sobre o assunto, afirma Marcos Nobre que, em se trabalhando dentro de uma chave crítica, não cabe à teoria “limitar-se a dizer como as coisas *funcionam*, mas sim analisar o funcionamento concreto delas à luz de uma *emancipação* ao mesmo tempo *concretamente possível* e bloqueada pelas relações vigentes” (2008b, p.32).

Há, obviamente, grande discussão a respeito da significação dessa *práxis* social na obra de Adorno (*idem*, p.8). O tema é analisado pelo próprio autor em seus textos *Resignação* e *Notas marginais sobre Teoria e Prática*, onde o filósofo empreende um balanço sobre o assunto, em especial, a partir de uma discussão a respeito da *práxis* imediata, revolucionária e ativista, que ganhava vulto nas revoltas estudantis dos anos 1960¹⁸. Não faltaram críticas, aliás, à postura cética de Adorno a esses movimentos revolucionários.

Sem o intuito de entrar numa seara polêmica, parece-nos que o ponto fundamental a destacar aqui é que, em um mundo crescentemente reificado onde a própria *práxis* pode tornar-se coisificada (“a ação pela ação”), também a simples reflexão intelectual pode tornar-se reduto crítico, como um

¹⁵ São pelos menos duas as passagens em que o modelo de oferta e demanda é taxado explicitamente por Adorno como uma “ficção”: em *Sobre o caráter fetichista na música* (2006a, p.40) e *Transparências nos filmes* (2006f, p.185).

¹⁶ O ponto central a ser destacado aqui é que as obras de Adorno, Horkheimer e dos demais autores frankfurtianos valem-se sobremaneira da dimensão psicanalítica dos indivíduos para a compreensão das realidades sociais. São diversos os textos que abordam a relevância da dimensão psicológica dentro da obra adorniana, bem como das possibilidades de submissão dos indivíduos aos ditames externos – no caso, das sugestões de consumo da Indústria Cultural. Sobre o assunto, ver o primeiro capítulo do livro de Deborah Cook, onde a autora empreende um balanço sobre a matriz Freud-Marxista do teórico alemão (1996, pp.11-26).

¹⁷ “A teoria não pode se limitar a *descrever* o mundo social, mas tem de examiná-lo sob a perspectiva da distância que separa o que existe das possibilidades melhores nele embutidas e não realizadas” (Nobre, 2008b, p.32).

¹⁸ Adorno “almeja combater as diferentes faces do ativismo - da aparente necessidade urgente da *práxis* - que mobiliza homens não experientes para a ação irrefletida; por outro, ela está voltada tanto contra a atual condição objetiva a que, nessa paisagem, a teoria foi relegada como contra a hegemonia da razão instrumental. A prática, considerada como necessária, torna-se um fim em si mesma: torna-se prática fetichizada” (Franco, 2000, p.10).

ponto privilegiado de *práxis* combativa (Franco, 2000, p.13)¹⁹. Não há impedimentos, outrossim, de que esse pensamento crítico valha-se de elementos das ciências tradicionais, contanto que essas contribuições articulem-se a um plano maior de emancipação humana (Adorno, 2006d, p. 122)²⁰.

Justifica-se, dentro de tal argumentação, uma série de posições aparentemente brandas de Adorno em relação ao universo de pesquisas econômicas no mundo cultural. Enquadra-se dentro dessa discussão seu ensaio *Experiências científicas nos Estados Unidos* e também *Como ver a televisão*, ambos redigidos a partir de seus anos na América do Norte, em que o autor analisa e indica os limites e potencialidades do tipo de pesquisa que vinha sendo conduzido no país. Numa das passagens do texto sobre a televisão, afirma o pensador que:

We are not concerned with the effectiveness of any particular show or program; but we are concerned with the nature of present day television and its imagery. Yet, our approach is practical. The findings should be so close to the material, should rest on such a solid foundations of experience, that they can be translated into precise recommendations and be made convincingly clear to large audiences (2006e, p.158).

O trecho aponta para as características fundamentais da reflexão adorniana que aqui queremos destacar: percebe-se um olhar positivo em relação ao mundo empírico contanto que este se atrele a uma dimensão prática e emancipatória. Em seu artigo *Tempo livre*, quando da análise a respeito de uma série de dados oriundos de uma pesquisa sobre hábitos de consumo cultural, encontramos novamente uma posição pró-empírica realizada em chaves muito semelhantes. Nesse texto, o autor lauda os bons resultados advindos de uma pesquisa de corte empírico, afirma que: “gostaria de dizer que nossas expectativas eram muito simplistas. De fato, o estudo ofereceu um excelente exemplo de como o pensamento crítico-teórico pode tanto aprender quanto corrigir-se a partir da pesquisa empírica” (1977a, p.654).

Faz-se fundamental destacar, por fim, um último ponto de discórdia entre as posições adornianas e aquelas destacadas por Galbraith, que diz respeito à condição de *autonomia da arte*. Se não resta dúvida que a posição do pensador frankfurtiano aponta para a importância do conceito de tal conceito, este não pode ser entendido como a defesa de uma condição de *anomia* (ou isolamento) do objeto cultural em relação aos demais processos sociais. Ao contrário do

¹⁹ “Não há como negar o caráter prático do pensamento. O pensar crítico, a formulação que contém uma centelha de verdade sobre determinada situação, incomoda, mobiliza forças poderosas contra ele. Afirmar o que ainda não foi formulado, abrir brechas na aparência maciça do todo para, ainda que em clarão fugaz, poder vislumbrar sua falsidade e, assim, experimentar o horror, não é uma incoseqüência. Nesse aspecto, pensar ou produzir teoria não deixa, ainda segundo Adorno, de ser um modo de comportamento, um tipo de prática” (*idem*, p.13)

²⁰ “Within certain boundaries, administration – through rational ordering processes – actually prevents negative coincidence, blind control over others” (Adorno, 2006d, p. 122).

economista, Adorno não nega a dimensão econômica da arte, pelo contrário: a arte verdadeiramente autônoma é aquela que, inserida no mundo econômico, dá conta, a partir da constante proposição de temas e formas críticas à realidade social, empreender uma superação emancipatória da realidade²¹.

Dentro de tal quadro, resgatam-se alguns de seus argumentos sobre as possibilidades do “emprego de técnica e da planificação” econômica. A adoção de certos elementos do mundo da administração poderia se articular a um projeto de proteção da arte em relação aos interesses do mercado. Fica claro, contudo, que não se trata de uma salvaguarda idealista da pureza da cultura frente aos demais fenômenos sociais, mas sim de um mecanismo de manter (ou ao menos de não inibir) elementos de criticidade e de espontaneidade artísticas no contexto do capitalismo.

Pesquisas econômicas como diagnósticos de realidade

Se os eventuais ganhos de pesquisas em Economia da Cultura não estão relacionados a um programa de salvaguarda da autonomia (idealista) da arte, descartada da argumentação de Adorno, cabe perguntar-se para onde devemos apontar nossas análises. Uma primeira abordagem vem de uma passagem do ensaio *Cultura e Administração* de Adorno. No texto, o filósofo analisa a maneira pela qual a lógica industrial se inseriu dentro dos diversos segmentos culturais, dominando-os e subordinando-os a seus interesses comerciais. “Em muitos setores ainda não houve um balanço da situação. Isso se aplica sobretudo àquelas regiões isoladas ou distantes das tendências sociais mais poderosas, embora elas dificilmente se beneficiem de seu isolamento” (2006b, p.123-124).

A preocupação com as possibilidades de submissão de toda e qualquer sociedade e cultura aos ditames das grandes linhas de produção e circulação da indústria cultural padronizadora e massificadora (bem como da identificação de pontos de resistência a esta tendência) são formuladas de outras maneiras em vários outros trechos do autor²². Há, sem embargo, um enfoque analítico cujo objetivo central é o de compor uma teoria de *diagnóstico* a respeito do grau de penetração da lógica econômica e da massificação cultural. Tal proposta se afigura particularmente interessante

²¹ Vemos despontar aqui uma problemática maior que, pelo escopo do presente trabalho, não teremos condições de pormenorizar, que é a discussão a respeito das diferentes posições teóricas a respeito da *autonomia da arte* bem como das implicações sociais dessa posição de autonomia. Para uma discussão sobre o assunto, ver a troca de cartas entre Theodor e Adorno e Walter Benjamin (Cf. Adorno e Benjamin, 1999, *passim*).

²² Em *Minima Moralia*, por exemplo, lemos uma referência que se volta às “regiões mais afastadas e aos espaços ainda “não-capitalizados do globo (...). É de se temer às vezes que a inclusão dos povos não-ocidentais no exame aprofundado da sociedade industrial, que em princípio já está mais do que na hora, venha a beneficiar menos os libertos do que à elevação racional da produção e da distribuição e à modesta elevação do padrão de vida” (2008, p.49).

para os nossos objetivos, uma vez que ela dá conta de superar o impasse essencial da análise da relação entre a Arte e a Economia.

Curiosamente, esse enfoque das relações estabelecidas entre os interesses de capitais culturais com os demais setores econômicos também está presente no conceito original de indústria cultural, conforme nos sugere Luciano Gatti em sua leitura de uma célebre passagem da *Dialética do Esclarecimento*, em que Adorno e Horkheimer falam da relação entre os “automóveis, as bombas e os filmes” (Adorno e Horkheimer, 1969, p.129):

[A] mobilização de recursos técnicos e financeiros revela a aproximação dos interesses dos produtores culturais com os de outros setores econômicos em torno da busca do lucro. Nesse sentido, Adorno aponta a dependência entre o rádio e a indústria elétrica ou entre o cinema e o financiamento dos bancos (Gatti, 2008, p.78).

Embora os próprios autores não tenham voltado suas atenções e pesquisas para tais temas em suas obras tardias, a preocupação com as relações “técnicas e financeiras” entre os setores culturais e os demais ramos da Economia inoculada pelos teóricos críticos vai ganhando vulto em reflexões de autores posteriores. São trabalhos de correntes pós-adornianas diversas, das quais podemos destacar as pesquisas dos pensadores ingleses Nicholas Garnham, Graham Murdock ou Peter Goulding²³. Os autores inserem-se na linha de pesquisas por eles definida como *Economia Política da Cultura* e suas análises dedicam-se à compreensão das inter-relações dos setores culturais e dos capitais oriundos de outras esferas econômicas (Murdock e Goulding, 1974, *passim* e Garnham, 1979, p.144). O ponto em comum a todos esses autores é o caráter altamente empírico de suas pesquisas, cujas fontes são muito mais os balanços e a documentação contábil de empresas do que as obras de arte (Moraes, 2010, *passim*).

Também na França vemos despontar pesquisas de tal natureza. Em seu livro *A Economia da Cultura*, a estudiosa Françoise Benhamou afirma que “a entrada de novos participantes pouco sensíveis às disputas culturais não deixa de apresentar um certo perigo” (2007, p.143). Ao ferir arranjos e realidades culturais locais, a própria espontaneidade e potencial crítico artístico se veem ameaçados pelo ingresso de uma inédita lógica cultural massificadora, desestabilizadora de padrões sociais locais que poderiam ser, de alguma maneira, depositários de possibilidades

²³ Trata-se de uma corrente analítica anglo-saxônica influenciada não tanto pelas reflexões de Adorno, mas também pelos *cultural studies* britânicos. Analisamos suas contribuições ao rol de pesquisas econômicas no campo cultural em artigo anterior (Moraes, 2010c). Para uma análise sobre a relação de tais autores para com o marco teórico frankfurtiano, ver Cook (1996).

emancipatórias²⁴. A análise da Tabela 1 indica como uma pesquisa de corte empírico pode indicar situações de risco à subordinação do elemento cultural a interesses econômicos exógenos:

Tabela 1: origem, valor e atividade dos maiores conglomerados culturais

Empresa	Origem	Produtos e serviços	Valor nominal (US\$ bi 2002)
Sony	Japão	Hardware, multimídia, videogames, computadores, telefonia, software e música	62
Time Warner	EUA	Cinema, transmissão televisiva, indústria fonográfica, publicação e edição, TV à cabo	44,9
NewsCorp	EUA/Austrália	Publicação e edição, televisão, cinema, comunicação via satélite	29,9
Disney ABC	EUA	Cinema, parques de diversão, merchandising, televisão	27
Viacom	EUA	Cinema, homevideo, Televisão, teatros, parques de diversão e distribuição de filmes	26,6
Vivendi Universal	França	Publicação e edição, indústria fonográfica, videogames, telecomunicações	25,5
Betelsmann	Alemanha	Edição e publicação, indústria fonográfica, logística	18,3

Fonte: Benhamou (2007, pp.141-142)

Vê-se, na tabela, a origem, ramos de atividade e valor nominal dos ativos dos principais conglomerados culturais do planeta. Como se pode perceber, as atividades propriamente culturais encontram-se envolvidas dentro um quadro maior de atividades de tais empresas. O que autores como Garnham ou Goulding propõem, a partir de uma crítica de viés adorniana, é justamente compreender a maneira pela qual esses arranjos institucionais e econômicos influem ou, em muitos casos, determinam conteúdos da produção cultural. Percebe-se assim uma aplicação extremamente plausível das pesquisas econômicas empíricas, apontando um canal de articulação ao projeto de reflexão crítica.

Diagnóstico de um diagnóstico: Adorno lê Baumol e Bowen

A partir da utilização simultânea de elementos da teoria tradicional e da teoria crítica, cremos ser interessante cotejar as reflexões adornianas sobre a indústria cultural com trabalhos já feitos no tema. Assim, a título de exercício, podemos realizar uma análise de outras pesquisas

²⁴ Esta parece ser a posição de diversos teóricos voltados à temática das *culturas populares* como reservatórios de espontaneidade e de resistência aos ditames hegemônicos da indústria cultural.

empíricas no campo, compreendendo em que medida elas se inscrevem ou não num projeto crítico. Tomemos a obra *As artes performáticas* de W.J. Baumol e W.G. Bowen, publicado em 1966.

Encomendada pela Fundação Ford, nos anos 1960, a pesquisa preocupava-se em compreender os motivos da crescente queda do lucro de teatros e demais casas de espetáculo pertencentes à empresa (Hercovici, 1995, p.86). A corporação, dona de uma cadeia de casas de espetáculo espalhada pelos EUA, contratou dois economistas como consultores para diagnosticar as razões para a queda de ganhos de espetáculos de arte performática norte-americana no período.

Estendendo-se por mais de cinco anos, a pesquisa chegou a resultados interessantíssimos e que, de certa forma, evadiram os propósitos iniciais da pesquisa (Benhamou, 2007, p.56). Ao coletarem, tabularem e sistematizarem dados de centenas de estabelecimentos e diferentes variáveis quantitativas como preços, custos etc., além de questionários aplicados aos consumidores desse tipo de produto, os pesquisadores abriam portas para o florescimento de um novo campo de estudos. Em linhas gerais, a pesquisa indicava uma situação de relativa discrepância na dinâmica do setor cultural em relação aos demais segmentos da economia, com o registro de diferenças entre os ganhos de produtividade da indústria tradicional e a relativa rigidez no mundo artístico (Cf. *idem, ibidem*).

Em meio a um ambiente de franca expansão industrial dos EUA nos anos 1960 e, ponto fundamental, uma expansão sobremaneira dependente de ganhos de produtividade baseados em inovações tecnológicas, os setores culturais (sobretudo o das artes performáticas) apresentavam um ritmo muito mais lento de transformação (Baumol e Bowen, 1966, p.65). Se, por um lado, os rendimentos desses setores estavam comprometidos por sua estrutura produtiva relativamente “arcaica”²⁵, o segmento não deixava de incorrer em custos crescentes de produção, seja pelo aumento no dispêndio com pessoal técnico, seja pelas exigências crescentes de cachês de artistas, bailarinos, coristas etc.. Pagamentos estes que eram regidos pelos métodos convencionais de formação de preços da Economia²⁶.

O resultado da pesquisa apontava para a existência da chamada “doença dos custos”, a qual os autores incluíam a chamada “crise constante da vida artística”. Impossibilitado, estruturalmente, de promover ganhos vultuosos de produtividade em sua matriz, o segmento artístico defrontava-se com um constante vácuo nos ganhos e, o que é ainda pior, um rombo crescente, diante das pressões dos custos. Dentro de tal quadro, propunham duas saídas: (i) a intervenção oficial por meio de

²⁵ Uma das célebres passagens do livro dos autores destaca a impossibilidade de uma orquestra “cortar gastos” como uma indústria moderna. Ao contrário das fábricas que podem substituir humanos por máquinas, uma orquestra não pode simplesmente diminuir o número de violinistas ou percussionistas.

²⁶ A demonstração matemática das conclusões de Baumol e Bowen é feita no livro de Hercovici (1995, pp.89-96).

subsídios ou (ii) a integração industrial entre as artes performáticas para com outros suportes como, por exemplo, a indústria fonográfica, o rádio etc., capazes de amenizar as perdas mediante o influxo extra de renda.

Seja por seu caráter pioneiro, seja pelo volume de dados analisados, o trabalho de Baumol e Bowen é considerado até hoje uma referência dentro da Economia da Cultura. Por tal razão, parece-nos, particularmente interessante, aplicar o ferramental crítico adorniano, compreendendo os limites, os ganhos e as potencialidades de uma pesquisa como essas. Destaca-se, primeiramente, uma aparente aproximação entre as duas propostas – ambas realizam diagnósticos do setor cultural, mediante análises empíricas da realidade econômica do setor, bem como de sua relação com os demais fenômenos sociais. As pesquisas se afastam, contudo, quando consideramos os pontos de partida e de chegada da análise da relação entre Arte e a Economia. Enquanto Baumol e Bowen buscam saídas para um problema de natureza essencialmente econômica, isto é, a queda na taxa de lucratividade das atividades de um grande conglomerado industrial norte-americano do período, para Adorno, a questão central da pesquisa seria orientá-la para a busca de caminhos e possibilidades de manutenção da espontaneidade artística e emancipação humana.

Podemos encontrar também diferenças não negligenciáveis no âmbito metodológico, a partir de diferenças de posicionamento em relação às relações entre *forma e conteúdo*. O tema certamente foge ao escopo de nossa análise, mas poderíamos apontar algumas passagens de Adorno sobre o tema como nesta em que ele afirma que “as categorias e os modos de procedimento que a ciência usa não são neutros ou indiferenciados dos conteúdos de seu conhecimento”, (1977b, p.710). O comentário parece ser particularmente pertinente para problematizar a categorização (externa) feita pelos pesquisadores sobre os diferentes suportes artísticos analisados (peças de teatro, balé, ópera etc.) e apresentados em sua pesquisa como meros produtos substitutos ou complementares na gôndola de um mercado²⁷. Além disso, ao encarar o mundo cultural como um setor arcaico (ou “pouco produtivo”) já de antemão, os autores acabam incorrendo no mesmo erro de Galbraith, desconsiderando as possibilidades dinâmicas da cultura e engessando-a numa conceptualização idealista (Moraes, 2009b, p.25).

Apontamento semelhante pode ser feito à confiança dos autores em sua metodologia de questionários. A todos os trechos e passagens críticas do filósofo contra tal procedimento já vinculados anteriormente, adicionar-se-iam outras, advindas de suas reflexões após a participação no projeto *Radio Princeton Research*, do qual Adorno tomou parte juntamente com o matemático e psicólogo austríaco Paul Lazarsfeld em seus anos de exílio nos EUA. O projeto, também financiado

²⁷ Adorno (1977b, p.712).

por indústrias norte-americanas do ramo de entretenimento, buscava compreender uma série de particularidades e padrões de consumo cultural, no caso, transmissões radiofônicas de música erudita (Duarte, 2003, p.18). Como metodologia básica da pesquisa, Lazarsfeld propunha a utilização de questionários a fim de analisar quais programas surtiam maior efeito junto à audiência radiofônica (Steinert, 2003, p.24).

Como é sabido, Adorno e Lazarsfeld desentenderam-se ao longo da pesquisa, justamente pelas críticas do filósofo alemão à metodologia sugerida que, no seu entender, limitaria a análise a uma compreensão superficial do padrão psicológico dos ouvintes. Em sua argumentação, se a arte é essencialmente um reduto de criticidade, ela deve colocar-se sempre e sempre contrário ao *status quo*. Nesse sentido, qualquer análise que dependa de categorizações existentes colabora na estabilização e no engessamento de conceitos fetiches, ferindo a própria razão de ser da Arte (Adorno, 2006a, p.40 e 2006d, p.116)²⁸. Esperar e esquadrihar, já de antemão, o consumo “coerente” desses produtos é neutralizar a dimensão negativa da cultura, colocando-a dentro de padrões estáveis e tradicionais (Adorno, 2006b, p.67)²⁹.

Pode-se dizer que esse tipo de procedimento metodológico já vem sendo superado: pesquisas mais recentes no campo reconhecem as limitações desse tipo de método, sugerindo-nos um avanço em relação ao que vinha sendo feito nos anos 1950 e 1960. Sobre o assunto, afirma Françoise Benhamou que:

As respostas às perguntas formuladas dependem do grau de incorporação de normas de comportamento. No entanto, a diferença entre prática declarada e prática efetiva não é suficientemente estável para que um simples ajuste possa absorvê-la. As perguntas qualitativas (por exemplo: que tipo de livro você lê?), sujeitas a interpretações divergentes conforme a pessoa entrevistada, recobrem segmentos da oferta muito heterogêneos: por exemplo, o item “literatura” engloba tanto obras de Rilke quanto os romances cor-de-rosa (2007, p.23).

Em que medida, contudo, os novos métodos dão conta de suprir as exigências de criticidade destacadas por Adorno. A necessidade de se trabalhar com conceitos e categorizações para segmentar e racionalizar o segmento artístico para sua compreensão econômica é fundamental. Por outro lado, todo e qualquer movimento de tal natureza, incluindo a própria *quantificação* da análise

²⁸ Não podemos nos furtar de destacar aqui a imensa relação entre o pensamento de Adorno e a *negatividade* (não apenas suas reflexões culturais, mas também sobre outros assuntos e temas). Para uma discussão sobre o tema, ver Jarvis (1998, cap. 6).

²⁹ “Whatever is to pass muster must already have been handled, manipulated and approved by hundreds of thousands of people before anyone can enjoy it (...). Everything is to sound like radio, like the echo of mass culture in all is might” (Adorno, 2006b, p.67).

parece já violar as complexidades intrínsecas ao objeto de arte. Chega-se, nesse ponto, a uma aporia constitutiva na proposta adorniana: as pesquisas empíricas são incompletas, porém necessárias. Sua constituição é essencialmente inacabada, uma vez que seu desenvolvimento precisa valer-se, para avançar na compreensão do setor, de conceitos fixos³⁰. Mesmo assim, ele tem condições de subsidiar reflexões críticas que apontam para a manutenção da espontaneidade artística.

Impõe-se, um desafio constante às pesquisas econômicas no tema: para que possa se articular aos propósitos críticos lançados pelo autor, aos dados, formulações e tabulações empíricas é fundamental, primeiramente, a inclusão de uma segunda dimensão, de natureza estritamente crítica. Essa etapa reflexiva deve ser capaz não apenas de apontar os limites e pressões advindos do universo econômico para com os canais de emancipação humanas e da espontaneidade artística, mas deve questionar constantemente os próprios pressupostos e conceitos de suas análises.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. Freizeit. In: _____. *Gesammelte Schriften – Kultur und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977a. pp. 645-655.
- _____. Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika. In: _____. *Kulturkritik und Gesellschaft – Eingriffe, Stichworte, Anhang*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977b. Tomo II, pp.702-738.
- _____. On the fetish character in music and the regression. In: _____. *The Culture Industry: selected essays on mass culture*. New York: Routledge Classics, 2006a. pp.29-60.
- _____. The schema of mass culture. In: *The Culture Industry: selected essays on mass culture*. New York: Routledge Classics, 2006b. pp.61-97.
- _____. Cultural Industry Revisited. In: *The Culture Industry: selected essays on mass culture*. New York: Routledge Classics, 2006c. pp.98-106.
- Culture and administration. In: _____. *The culture industry: selected essays on mass culture*. Nova York: Routledge, 2006d. pp.107-131.
- _____. How to look at Television. In: _____. *The Culture Industry: selected essays on mass culture*. New York: Routledge Classics, 2006e. pp.158-177.
- _____. Transparencies on Film. In: _____. *The Culture Industry: selected essays on mass culture*. New York: Routledge Classics, 2006f. pp.178-186.

³⁰ Ante esse impasse e a restrição de Adorno em valer-se de conceitos fixos, poderíamos avançar na questão a partir de uma discussão de natureza epistemológica, pelo resgate do que Adorno chama de “pensamento constelativo”. Julgamos, contudo, que essa temática certamente evadiria o escopo de nosso texto. Sobre o assunto, ver Jarvis (1998, cap.7).

- _____. *Minima Moralia*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2008.
- _____. BENJAMIN, Walter. Art, Autonomy and Mass Culture. In: FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan. (org). *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. Londres: Phaidon, 1999.
- _____; HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer, 1969.
- COOK, Deborah. *Cultural Industry revisited*. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 1996.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- _____. A Indústria Cultural hoje. In: DURÃO, Fábio Akcelrud; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre Fernandez (orgs.). *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. pp.97-110.
- ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- FRANCO, Renato. A relação entre teoria e práxis segundo Adorno. *Perspectivas*. São Paulo, nº 23, 2000. pp.85-99.
- GARNHAM, Nicholas. Contribution to a political economy of mass-communication. *Media. Culture and Society*. 1979 (I), pp.123-146.
- GATTI, Lucianno Ferreira. Theodor W. Adorno: Indústria Cultural e crítica da cultura. In: NOBRE, Marcos. *Curso livre de Teoria Crítica*. Campinas: Papirus, 2008. Cap. 4, pp.73-96.
- GUZMAN, Carlos. Economía de la cultura e industrias creativas. In: *Anais do II Congresso de Cultura Ibero-Americana*. São Paulo, 2009. *Anais*. São Paulo: SESC, 2009.
- JARVIS, Simon. *Adorno: a critical introduction*. Nova York: Blackwell, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigação quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- HERCOVICI, Alain. *Economia da Cultura e da Comunicação*. Vitória: Editora Fundação Ceciliano Abel de Almeida, UFES, 1995.
- HORKHEIMER, Max. *Traditionelle und kritische Theorie*. Frankfurt am Main: Fischer, 2005.
- MORAES, Julio Lucchesi. _____. Economia da Cultura: lacuna ou apatia?. *Informações FIPE*. v. 348, pp. 16-18, 2009a.
- _____. Economia da cultura: a tradição anglo-saxônica. *Informações FIPE*, v.349, pp.24 - 26, 2009b.
- _____. Economia da Cultura: dilemas da Indústria Cultural. *Informações FIPE*. v. 350, pp. 26-28, 2009c.
- _____. Economia da Cultura: Por uma Economia Política da Cultura. *Informações FIPE*, v. 360, pp. 42-44, 2010.
- _____. Temas, conceitos e desafios da Economia Criativa. *Informações FIPE*, São Paulo, p. 33 - 35, 01 fev. 2011.

- MURDOCK, Graham; GOLDING, Peter. For a political economy of mass communications. In: MILIBAND; R. SAVILLE, J. (eds.). *The Socialist Register*. Londres: Merlin Press, 1974, pp. 205-234.
- NOBRE, Marcos. Max Horkheimer: a Teoria Crítica entre o nazismo e o capitalismo tardio. In: _____ (org.). *Curso livre de Teoria Crítica*. Campinas: Papirus, 2008. Cap 2, pp. 35-42.
- _____. A Teoria crítica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- RYAN, Bill. *Making capital from culture: the corporate form of capitalist cultural production*. Nova York: Walter de Gruyter, 1992.
- STEINERT, Heinz. *Culture Industry*. Cambridge: Polity Press, 2003.
- THROSBY, D; WITHERS, G. A. *The economics of the performing arts*. St. Martins Press, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.