

Arte como produto e como produção

Marco Antonio Carvalho Santos*

Resumo: O presente trabalho se propõe a discutir aspectos das mudanças ocorridas no campo das artes na era moderna, das suas relações com a totalidade social e algumas contribuições do marxismo nesse campo. São destacados os papéis desempenhados pela indústria cultural, fenômeno estudado inicialmente por Adorno e Horkheimer, e a redução da arte à condição de mercadoria. Consideram-se aqui as possibilidades da arte como elemento de construção de consciência crítica e emancipatória em oposição à hegemonia do capital.

Palavras-chave: Arte, indústria cultural, marxismo

Art as a product and as production

Abstract: This work discusses aspects of the changes that occurred in the field of arts in the modern era, its relations with the social totality and some contributions of Marxism in this field. The roles played by the cultural industry, a phenomenon initially studied by Adorno and Horkheimer, and the reduction of art to the condition of merchandise, are highlighted. The possibilities of art as an element of construction of critical and emancipatory consciousness in opposition to the hegemony of capital are considered.

Keywords: Art, cultural industry, marxism

* Professor da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/ Fiocruz.

Ao longo da era moderna o campo das artes passou por transformações que afetaram tanto a posição dos que produzem arte como as formas sociais de encarar as obras. Vários autores ligados ao marxismo debruçaram-se sobre as questões da arte produzindo contribuições significativas para o seu entendimento. Este trabalho se propõe a discutir algumas dessas contribuições. Inicialmente é preciso considerar que Marx e Engels não negaram a autonomia relativa dos diversos campos da atividade humana e que Lukács nos lembra que “nem a ciência, nem os seus diversos ramos, nem a arte, possuem uma história autônoma, imanente, que resulte exclusivamente da sua dialética interior. A evolução de todos esses campos é determinada pelo curso da história da produção social em seu conjunto (LUKÁCS, 2009, p. 88). As mudanças no campo das artes se articulam, portanto, com a totalidade social e só podem ser compreendidas hoje a partir de um esforço de situá-las no capitalismo contemporâneo.

Da condição de privilégio da aristocracia a símbolo do florescimento da nova burguesia ascendente, as artes foram assumindo historicamente novos papéis e novas formas no século XX, de forma mais acentuada na sua segunda metade, que, segundo Hobsbawm, “pertenceu ao homem ocidental comum e, embora em grau menor, à mulher” (HOBSBAWM, 2013, p. 13). Ainda segundo esse autor, o capitalismo europeu

ao mesmo tempo que estabelecia seu domínio no século XIX sobre um globo que estava destinado a transformar pela conquista, superioridade técnica e globalização da economia, também levava consigo uma forte e prestigiosa carga de crenças e valores que naturalmente considerava superiores aos demais”(HOBSBAWM, 2013, p. 10).

As ciências e as artes constituíam parte fundamental desta civilização burguesa e “eram o cerne espiritual que substituiu a religião tradicional”. Os cânones criados ou consolidados no século XIX para as artes foram postos em xeque inicialmente por artistas, mas logo pelas massas urbanas que emergem com força principalmente após a metade do século XX. As artes “clássicas” da cultura erudita burguesa viram seu público reduzido “a um nicho para os idosos, para os esnobes ou para os ricos em busca de prestígio” (idem, ibidem. p. 14). Mesmo quem considere exagerada esta avaliação, não pode negar, por exemplo, que hoje o repertório da música de concerto é formado, em sua maioria esmagadora, por obras de compositores já mortos, nascidos antes do século XX e que a “vanguarda musical jamais conquistou um público significativo”

(idem, ibidem, p. 14). Como parte necessária da construção e manutenção da hegemonia burguesa nas sociedades capitalistas foi sendo difundida uma “cultura de massas” empenhada na criação de novos hábitos e novas referências em substituição aos antigos padrões “clássicos”.

Analisando a emergência cada vez mais forte dos temas da arte entre os filósofos, Eagleton chama nossa atenção para a “curiosa prioridade atribuída às questões estéticas” na História da Filosofia europeia desde o Iluminismo (EAGLETON, 1993, p. 7). Segundo o autor, este papel dominante no pensamento moderno se deve a uma certa indeterminação de definição do próprio conceito de estética que permite ligá-la a questões como liberdade, espontaneidade e necessidade, autodeterminação, autonomia, particularidade e universalidade, e argumenta que

a categoria do estético assume tal importância no pensamento moderno europeu porque falando de arte ela fala também dessas outras questões, que se encontram no centro da luta da classe média pela hegemonia política. A construção da noção moderna do estético é assim inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna, e na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social (EAGLETON, 1993, p. 8).

Contraditoriamente, segundo o autor, a estética coloca igualmente um desafio e uma alternativa às formas ideológicas dominantes. A estética se constitui, portanto, em um campo de investigação capaz de contribuir para uma melhor compreensão dos processos de manutenção da hegemonia política, “um pré-requisito necessário para a ação política eficaz” (idem, ibidem, p. 14). Assim, para entender os complexos movimentos no campo das artes, é preciso considerar que tais transformações não podem ser atribuídas a razões originadas neste mesmo campo, mas se articulam com novas funções e papéis que assumem as artes nas sociedades modernas e contemporâneas.

O senso comum relativo à arte é formado contraditoriamente por ideias originadas em diferentes épocas e ligadas a diferentes concepções de mundo. Convivemos, ao mesmo tempo, com a imagem romântica do artista como ser excepcional e do artista como *outsider*, como indivíduo que não se enquadra nas normas sociais. A arte é vista de um lado como um dom, algo elevado e que distingue o seu portador do comum dos

mortais e, de outro, como atividade que não é trabalho, atividade suspeita numa sociedade que afirma valorizar o trabalho.

Já na antiguidade a arte era motivo de preocupação na medida em que seu potencial de mobilização era percebido. Para Platão, o valor formativo da arte era imprescindível à sociedade, mas ao mesmo tempo, o filósofo “ataca o aspecto mais fundamental do que modernamente entendemos por arte: a autonomia” (MUNIZ, 2010, p. 17). Considerava que, potencializando a experiência sensível e intensificando as emoções, a arte representava um grande perigo visto que “por meio de uma estranha afinidade entre a parte irracional da alma e a arte, o prazer promove a ruína do intelecto” (idem, ibidem, p. 34). Por isso os artistas devem ser vigiados e é preciso ter cuidado, por exemplo, com os que dizem que “os homens apreciam acima de tudo o canto que tiver mais novidade”. Novas maneiras de cantar e mudanças para um novo gênero musical não devem ser elogiadas, já que podem pôr tudo em risco. “É que nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade” (PLATÃO, 1996, p.169).

Os neoplatônicos consideravam que o artista mais do que imitar os produtos da natureza, imitam a própria atividade produtiva da natureza. A visão de arte como imitação predomina ainda nos séculos XVII e XVIII, tendo sido rejeitada por Goethe, Hegel e Schelling, em particular por esse último, que colocou a criatividade do artista no mesmo nível da natureza. A identificação entre arte e criatividade aparece até os nossos dias como senso comum nas mais diversas ocasiões. Numa sociedade marcada pelo trabalho alienado, a arte desponta aparentemente como o seu contraponto, como espaço da liberdade e da criatividade, quando, na verdade, tanto o trabalho quanto a arte são transformados em mercadoria sob o domínio do capital. Apesar disso, ambos não podem deixar de ser considerados como expressões, por excelência da criatividade humana. Segundo Kosik, a polarização do agir humano em trabalho (como domínio da necessidade) e arte (como domínio da liberdade) corre o risco de perder de vista que é o trabalho que cria os pressupostos reais da liberdade humana e que, portanto, as duas esferas não podem ser consideradas independentes nem reciprocamente indiferentes.

Ao possibilitar a criação do mundo humano, o trabalho viabiliza a reflexão sobre a dimensão criativa da atividade humana, isto é, sobre a práxis. Segundo Konder, “a práxis é a atividade pela qual os sujeitos humanos se afirmam no mundo, modificando a realidade objetiva e, para poderem alterá-la, transformando-se a si mesmos” (KONDER, 1992, p.115). Com isso se afirma a presença de uma dimensão autoeducativa na práxis.

Se é no trabalho que se encontra o modelo básico da práxis, por outro lado, ela não se esgota no trabalho e nem o ser humano pode se realizar inteiramente apenas nele. Segundo Fischer, o homem quer ser mais do que um indivíduo isolado e aspira ser um homem total, “anseia por unir na arte o seu ‘eu’ limitado com uma existência coletiva e por tornar social a sua individualidade” (FISCHER, p. 13).

Num texto de 2004, parafraseei a conhecida afirmação de Gramsci segundo a qual “todos os homens são filósofos”, para dizer que todos são, igualmente, artistas e que se deve destruir o preconceito de que a arte seja algo muito difícil pelo fato de ser a atividade própria de uma determinada categoria de profissionais especializados (SANTOS, 2004, p. 160). Procurei destacar que a arte, como quase todas as práticas sociais, possibilita formas distintas de participação, embora posições elitistas procurem reservar o campo para uns poucos considerados “talentosos”, relegando ao papel de simples “apreciadores”, consumidores. A privação do acesso à experiência da arte limita o acesso à compreensão do mundo humano, perde-se um rico elemento para a construção de uma consciência crítica dificultando um desenvolvimento humano integral. Ao reservar o papel de criação a poucos, reforça-se a educação para a passividade, para o papel de apenas repetir, para a descrença na possibilidade de transformar o mundo.

Entre os muitos caminhos possíveis para situar a arte nas sociedades capitalistas, recuperar os sentidos desta palavra ao longo do tempo traz elementos bastante esclarecedores. No seu livro “Cultura e Sociedade”, Raymond Williams indica cinco palavras que considera pontos-chave para traçar um tipo de mapa das mudanças mais amplas na vida e pensamento ocorridas na Inglaterra no final do século XVIII e primeira metade do século XIX. Estas palavras são: *indústria, democracia, classe, arte e cultura*.

Referindo-se à palavra arte, Williams escreve:

De seu sentido original como atributo humano – uma “habilidade” – ela chegou, à época que nos interessa aqui, a ser uma espécie de instituição, um corpo estabelecido de atividades de um certo tipo. Uma *arte* anteriormente era uma habilidade humana; mas Arte, então, passou a significar um grupo específico de habilidades, as artes “imaginativas, ou “criativas” (WILLIAMS, 2011, p. 17).

Artista, segundo este autor, passou a designar os portadores daquelas habilidades específicas, mais do que as pessoas habilidosas ao modo dos artesãos, embora este significado primitivo, isto é, referindo-se a qualquer habilidade ainda vigore. No final do século XVIII, “popularizou-se uma distinção hoje generalizada entre artista e artesão

– este último termo reservado ao ‘trabalhador manual especializado’, sem propósitos ‘intelectuais’, ‘imaginativos’ ou ‘criativos’” (WILLIAMS, 2007, p. 60). O autor lembra ainda que, nas universidades medievais, “as artes eram a gramática, a lógica, a retórica, a aritmética, a geometria, a música e a astronomia” (idem, ibidem) e que até o século XVIII, a maioria das ciências eram artes, e que a distinção entre ciência e arte remonta a meados do século XIX.

A diferença entre artista e artesão é analisada também por Norbert Elias em “Mozart, a sociologia de um gênio”, a partir dos conflitos enfrentados por Mozart nas suas relações com a aristocracia vienense gerados pela consciência do seu valor como músico e pela sua insistência em ser tratado como igual pelos seus empregadores, tendo de lidar com o “ressentimento e a amargura com os aristocratas que lhe davam a entender que, em última análise, ele era apenas um subordinado, uma espécie de bem qualificado provedor de entretenimento” (ELIAS, 1995, p. 37). Tais conflitos decorriam da situação contraditória de músicos burgueses na sociedade de corte do século XVIII. O individualismo de Mozart não pode ser visto como um comportamento extemporâneo, mas como uma tendência no período. Watt aponta uma tendência crescente a substituir a tradição coletiva pela experiência individual, que emerge desde o Renascimento e se expressa na “concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual” (WATT, 2010, p. 12). O romance, uma forma literária surgida no início do século XVIII, é apresentado por Watt como a forma que “reflete mais plenamente essa orientação individualista e inovadora (...) veículo literário lógico de uma cultura que conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (idem, ibidem, p. 11). Mozart viveu de forma aguda as tensões e contradições de um período em que começa a se afirmar a distinção entre artista e artesão.

Na fase da arte artesanal, o padrão de gosto do patrono prevalecia, como base para a criação artística, sobre a fantasia pessoal de cada artista. A imaginação individual era canalizada, estritamente, de acordo com o gosto da classe dos patronos. Na outra fase, os artistas são, em geral, socialmente iguais ao público que admira e compra sua arte (ELIAS, 1995, p. 47).

Se na arte de artesão a forma da obra é definida menos pela sua função para o produtor e mais pelo cliente, de acordo com a estrutura da relação de poder (idem, ibidem, p. 49), na arte de artista o padrão social dominante de arte dá mais espaço para a experimentação e improvisação do artista individual: “reduz-se a pressão coletiva da

tradição e da sociedade local integrada sobre a produção da obra de arte; crescem os autocondicionamentos, impostos pela consciência do produtor de arte individual” (idem, *ibidem*, p. 50). Elias registra nas “sociedades mais diferenciadas, relativamente desenvolvidas”, uma alta tolerância a novos modos de ampliar padrões existentes de arte, favorecendo a experimentação e o rompimento de convenções. Nesse cenário o artista deixa de produzir orientado apenas pelos critérios de um patrono passando a depender de um grupo mais amplo a que precisa agradar. Mais do que em “sociedades mais diferenciadas” parece mais adequado falar em um contexto histórico específico de uma sociedade onde a burguesia se apresenta como classe revolucionária em luta contra o *ancien régime*. Neste contexto de disputa da hegemonia, foi possível, poucos anos mais tarde, a um artista como Beethoven que atuou na mesma Viena de Mozart, no início do século XIX, conseguir manter-se com maior independência, sem precisar curvar-se diante da nobreza como Mozart.

Ao dismantelar o aparato político do absolutismo, a burguesia se defronta com a necessidade de dar coerência à nova ordem social. Na economia domina o isolamento e o antagonismos entre os indivíduos enquanto no plano político o que existem são direitos abstratos ligando os sujeitos. Inadequado à forma de produção capitalista, o aparato coercitivo do absolutismo deve ceder espaço à estetização do poder que torna , segundo Eagleton, sentimentos, afetos e hábitos na “última força de coesão da ordem social burguesa” (EAGLETON, 1993, P. 22) e os costumes, as devoções, a intuição e a opinião são chamados a superar a atomização da ordem social.

Com o crescimento da sociedade burguesa incipiente, a proporção entre coerção e consenso está passando por uma transformação gradual: só uma regra que propenda para o segundo poderá organizar efetivamente indivíduos cuja atividade econômica necessita de um alto grau de autonomia. (...) Como a obra de arte definida pelo discurso da estética, o sujeito burguês é autônomo e autodeterminado, não reconhece nenhuma lei externa, mas, de algum modo misterioso, dá uma lei a si mesmo (24). A compulsão do poder autocrático é substituída pela compulsão mais gratificante da auto-identidade do sujeito (EAGLETON, 1993, p. 24).

Recorrer aos sentimentos como instrumento para produzir coesão social através do consenso, não implica em abandonar os recursos da coerção, mas, antes afirmar que a hegemonia burguesa se apoia, pelas necessidades do próprio modo de produção, no consentimento das classes subalternas, e, preferencialmente no consentimento ativo e não no passivo. Daí a importância dada aos sentimentos e afetos pelos filósofos

burgueses do século XVIII: “Shaftesbury, Hutcheson e Hume são profundamente céticos quanto à eficácia da simples compreensão racional para levar os homens e mulheres à ação politicamente virtuosa” (idem, ibidem, p. 35).

O século XIX teria sido marcado, segundo De Micheli, por uma tendência revolucionária básica que se expressou nos campos do pensamento filosófico, político e artístico, de uma forma mais acentuada nos anos que precederam as revoluções de 1848 (DE MICHELI, 2004: 5). Nesta época, sob influência da Revolução Francesa, ganham consistência as modernas noções de povo, de liberdade e de progresso e “as ideias liberais, anárquicas e socialistas impulsionavam os intelectuais a combater, não apenas com suas obras, mas também com as armas na mão” (idem, p. 6). Esse autor traça um panorama do período, destacando declarações e ações de artistas e pensadores que evidenciam um compromisso ativo com os movimentos revolucionários. Baudelaire, por exemplo, apareceu em fevereiro de 1848 junto com os insurretos e carregando um fuzil e, segundo um de seus amigos, “nunca tantos literatos e poetas se misturaram desta forma a uma revolução” (DE MICHELI, 2004: 6). Nas vésperas da revolução de 1848, Michelet afirmava no Collège de France:

A geração passada foi uma geração de oradores, a atual compõe-se de verdadeiros *produtores*, de homens de *ação*, de trabalho social. E de ação em muitos sentidos. A literatura, surgida das sombras da fantasia, tomará corpo e realidade, será uma *forma da ação*; ela não mais será diversão de algum indivíduo, ou de preguiçosos, mas a voz do povo ao povo (MICHELET apud DE MICHELI, 2004, p.7).

Nascia o socialismo científico, difundiam-se o espírito científico e os progressos da técnica e, nessa confluência, segundo De Micheli, se origina o realismo, cuja regra fundamental era “a ligação direta com todos os aspectos da vida, mesmo os mais imediatos e cotidianos” (DE MICHELI, 2004, p. 14). Neste contexto, rejeita-se o romantismo e a arte pela arte e se faz a defesa da realidade histórica como conteúdo da obra do artista. Ao poeta não cabia mais viver num mundo de sonhos, mas interpretar a vida espiritual da sociedade e assumir uma nova postura expressa por Victor Hugo nos seguintes termos: “No século em que vivemos [século XIX], o horizonte da arte se ampliou grandemente. Tempos atrás o poeta dizia: o público; hoje o poeta diz: o povo” (MICHELET apud DE MICHELI, 2004, p. 10). A postura e as propostas de Michelet para a arte representam um posicionamento revolucionário, comprometido com a ação transformadora da realidade. Amplamente difundido entre os artistas, o realismo, no

entanto, sempre foi visto com reservas ou mesmo com repulsa nas esferas oficiais e pela imprensa da época que manifestava seu desagrado por uma arte que tematizava o trabalho, a pobreza, o povo. Segundo o conde Niewerkerke, Diretor Imperial das Belas Artes sob Napoleão III, citado por De Micheli (op. cit. p. 21), “é uma arte de democráticos, de gente que não troca de roupa e que pretende se impor à gente de boa sociedade; é uma arte que não me agrada, ou melhor, que me dá nojo”.

A origem da arte de vanguarda é situada por De Micheli na ruptura ocorrida por volta de 1848 que marca o que o autor chama de crise da “*unidade*” histórica, política e cultural das forças burguesas-populares. Os sinais dessa crise se tornam mais evidentes após a Comuna de Paris:

Esta página de história [a Comuna] tem uma importância decisiva pois representa uma das últimas vezes em que um amplo setor de escritores, poetas e artistas participou de uma ação política de excepcional alcance e também porque, exatamente a partir da derrota da Comuna, as contradições, já existentes no corpo da sociedade surgida das revoluções burguesas, adquiriram em toda a Europa uma violência extrema, acelerando a crise em andamento (DE MICHELI, 2004, p. 15).

Os caminhos que se abrem diante da arte a partir desta ruptura se dividem na Europa entre os da arte oficial, que expressa um primeiro momento da consolidação da burguesia como classe dominante, e o das tendências de protesto que, muitas vezes, assumem a forma de evasão. À arte oficial cabia desempenhar uma função de apologia e celebração das classes dominantes e do regime em vigor, não podendo se preocupar em expressar a realidade ou a verdade, mas, antes, buscando ocultá-las. Não se tratava certamente de nenhuma novidade já que “a arte é usada para reforçar o poder de governantes políticos e de Estados desde o Egito antigo, embora a relação entre poder e arte nem sempre tenha sido serena” (HOBBSAWM, 2013, p. 266). Os artistas revolucionários ou insatisfeitos com a arte oficial buscaram alternativas em múltiplas direções como a arte ingênua, a valorização do desenho infantil, a apropriação de elementos de tradições estrangeiras (a influência da arte negra ou japonesa), o nacionalismo e valorização do folclore, o experimentalismo e as pesquisas de linguagens.

No final do século XIX, os movimentos de vanguarda, muitas vezes desprezados pelas classes dominantes, contavam com a simpatia da esquerda e os artistas se manifestavam em apoio aos que lutavam por causas sociais. Logo a seguir, no entanto,

“na década que antecedeu 1914, a ascensão das novas e radicalmente subversivas vanguardas em Paris, em Munique e nas capitais dos Habsburgo separaram os ramos político e artístico da modernidade e da revolução” (HOBSBAWM, 2013, p. 260). Se neste momento os socialistas desconfiavam das inovações das vanguardas, Hobsbawm afirma que, após a revolução de 1917, as vanguardas europeias converteram-se em massa para a esquerda revolucionária (idem, ibidem, p. 261). As boas relações entre a esquerda e as vanguardas, que floresceram durante os anos iniciais do regime soviético, vieram a ser abaladas durante o período stalinista quando o realismo socialista tornou-se a orientação compulsória.

Após a grande guerra de 1914, quando a Europa parecia caminhar para governos constitucionais eleitos, ocorreu uma mudança de rumo em direção a regimes autoritários de direita. Tais regimes apresentavam grandes exigências à arte que Hobsbawm resume em três demandas básicas: a primeira é “demonstrar a glória e o triunfo do próprio poder”; a segunda, “organizar o poder como drama público” através de rituais e cerimônias coletivas; a terceira, educacional ou propagandística: a arte “poderia ensinar, informar e inculcar o sistema de valores do Estado” (HOBSBAWM, 2013, p.269-270). Aqui as relações com o poder também se tornam difíceis na medida em que o modernismo tinha apelo basicamente para uma minoria e os regimes de direita eram populistas. Neste sentido a experiência brasileira do canto orfeônico desenvolvido por Villa-Lobos durante o governo Vargas, em especial no Estado Novo, representa um caso relativamente raro de artista vinculado ao modernismo e, ao mesmo tempo, a um projeto envolvendo mobilização de massas.

Ao longo do século XX o cenário se torna progressivamente mais complexo com o desenvolvimento da indústria cultural. Um primeiro aspecto aqui considerado na atuação da indústria cultural é o da clara substituição da antiga concepção de arte como parte de uma “alta cultura para espíritos mais elevados” por um novo entendimento de arte como entretenimento, como diversão.

O termo indústria cultural foi empregado, pela primeira vez, por Adorno e Horkheimer em “Dialética do Esclarecimento”, livro publicado em 1947. Anos mais tarde, Adorno afirma que o termo foi cunhado para substituir *cultura de massas* que sugere algo como uma cultura que surge das massas, uma forma de arte popular, quando o que se observa, segundo o autor, é o oposto: trata-se da produção de uma cultura do

conformismo ao sempre idêntico. Mais do que uma indústria no sentido literal, a indústria cultural representaria a incorporação efetiva da cultura à esfera da economia capitalista, tratando-se antes de um “processo de standardização” e da racionalização das técnicas de distribuição, já que a lógica industrial não se aplica aqui sem contradições. O processo de criação, a produção das obras (como, por exemplo, filmes ou canções) não segue um padrão propriamente industrial, salvo na distribuição e comercialização. Adorno considera que, mesmo no caso do cinema, talvez o setor mais característico da indústria cultural, os processos técnicos avançados de divisão do trabalho e modernos equipamentos convivem com formas de produção individual.

Adorno e Horkheimer destacaram um paradoxo criado pela indústria cultural ao afirmarem que a grande novidade dessa cultura para as massas é justamente a exclusão do novo. No contexto de mudanças rápidas da vida moderna, tudo deve mudar constantemente para que nada mude realmente. Voltada para a diversão e baseada na repetição, os seus produtos buscam evitar qualquer necessidade de pensamento próprio dos seus consumidores¹.

Reduzir a indústria cultural à dimensão de simples negócio implica em compreendê-la parcialmente. A educação que ela promove não se limita a vincular seus consumidores aos seus produtos, mas a um novo modo de vida, a um conjunto de valores, à ideologia. Gramsci enfatizou que a classe dominante precisa manter sua hegemonia no campo da cultura, da ideologia, entendendo por ideologia “uma concepção do mundo, que se manifesta implicitamente na arte, no direito, na atividade econômica, em todas as manifestações de vida individuais e coletivas” (GRAMSCI, 2004, p. 98-99). Depois de lembrar a afirmação de Marx sobre a solidez das crenças populares, Gramsci afirma sua concepção de “bloco histórico”, no qual

“as forças materiais são o conteúdo e as ideologias são a forma, distinção entre forma e conteúdo puramente didática, já que as forças materiais não seriam historicamente concebíveis sem forma e as ideologias seriam fantasias individuais sem as forças materiais” (GRAMSCI, 2004, p. 238).

A arte participa de modo decisivo dos processos em que comportamentos e formas de sentir e pensar são moldados pelos valores ideológicos da classe dominante,

¹ O sucesso da indústria cultural em alcançar tais objetivos tem sido questionado por vários autores. Napolitano indica uma série de estudos musicais que nomeia *pós-adornianos* cujos autores enfocam a recepção procurando captar as respostas e interpretações das audiências. Alguns, como Stuart Hall, vêm “sublinhando a existência de uma tensão constante entre os provedores musicais (indústria) e as respostas e interpretações da audiência (ligadas às subculturas radicais)” (Napolitano, 2002: 29).

uma sociabilidade adequada às relações sociais capitalistas é modelada, as massas são organizadas. A ideia de maior impacto contida na *Dialética do Esclarecimento*, segundo Konder, é que a ideologia no século XX adquire um poder muito superior ao que poderia ter sido imaginado por Marx e que isso se deve à ação da indústria cultural, um instrumento criado ao longo de um processo de lutas no plano ideológico através do qual o capital disputa a hegemonia nas sociedades modernas.

A *Dialética do Esclarecimento* foi escrita nos Estados Unidos durante o exílio de Adorno e Horkheimer. A obra expressa de certa forma a percepção dos autores acerca das semelhanças e diferenças entre o país onde se encontravam e a experiência do nazismo e do fascismo na Europa. Mais do que europeia, a experiência com a indústria cultural discutida pelos autores é americana. Se no cenário europeu a dominação se apoiava no uso ostensivo da força pelos governos fascistas, na América predominava o consenso construído na sociedade civil, em grande parte, pela indústria cultural.

Nas primeiras décadas que se seguiram ao fim da 2ª guerra mundial, nos chamados Anos Dourados do capitalismo, o *Welfare State* alimentou ilusões de um progresso que se estenderia a todo o mundo capitalista, beneficiando a todos e o cinema americano encarregou-se de difundir mundialmente imagens de prosperidade e otimismo. Esse progresso se limitava, no entanto, ao primeiro mundo e, de forma mais atenuada, a algumas regiões ou países considerados mais estratégicos pelos norte-americanos. A permanência do domínio europeu em regiões da Ásia e África, no pós-guerra, e o surgimento do neocolonialismo não permitiram de imediato uma percepção clara da nova situação:

Os que tiveram a ilusão de que o ‘neocolonialismo’ do pós-guerra havia criado um sistema estável, em que a dominação política e militar havia sido substituída pela dominação econômica direta, tenderam a atribuir um peso excessivo à permanência do poder dos antigos senhores imperialistas depois da dissolução formal de seus impérios, subestimando ao mesmo tempo as aspirações exclusivistas de dominação hegemônica global dos Estados Unidos e as causas que lhes davam sustentação (MÉSZÁROS, 2003: 72).

Desde então os Estados Unidos deixaram clara a sua determinação de manter sua ‘preeminência global’” (idem, *ibidem*, 78) e já na década de 60 John F. Kennedy afirmava: “Vamos moldar nossa força e nos tornar os primeiros de novo. Não os primeiros *se*. Não os primeiros *mas*. Mas os primeiros e ponto” (KENNEDY *apud* HOBBSAWN, 1995: 234). Tal preeminência não poderia se limitar ao campo militar e

econômico. Para consolidá-la era indispensável universalizar os valores e comportamentos americanos, o *american way of life*, construir e manter sua hegemonia. A política da guerra fria recorreu amplamente à “superioridade” do modelo americano, apresentado como livre e próspero, sobre o que os americanos passaram a chamar de “países da cortina de ferro”, cujos povos eram apresentados como oprimidos politicamente e economicamente atrasados. A indústria cultural - em particular o cinema, talvez a arte mais representativa do século XX - desempenhou papel fundamental na difusão dessas imagens.

A emergência do pós-modernismo e da globalização trouxeram novos discursos e novas situações. Analisando a globalização, Jameson aponta um duplo movimento através do qual o cultural se dissolve no econômico e o econômico no cultural. A produção de mercadorias se torna um fenômeno cultural, no qual se compram os produtos não só pelo seu uso imediato, mas por sua imagem e, por outro lado, os produtos da indústria cultural passaram a ocupar o terceiro lugar na pauta de exportações dos Estados Unidos. (JAMESON, 2001, p. 22). Nesse contexto, se misturam temas como cultura, identidade, subjetividade, com empreendedorismo, meritocracia e sobretudo se produz o silenciamento de qualquer questionamento mais radical da estrutura social.

Vivemos em sociedades cuja meta não é simplesmente combater as ideias radicais – isso seria natural esperar – mas apagar toda memória viva dessas ideias: criar uma condição amnésica na qual essas noções pareçam jamais ter existido, colocá-las num espaço para além de nossos poderes de concepção (EAGLETON, 1993, p. 11).

Nessa luta para “apagar” qualquer ideia de oposição e transformar em senso comum os comportamentos e valores fundamentais na construção/disputa pela hegemonia, a arte tem ocupado espaço estratégico já que nele se confrontam visões de mundo, sentidos e significados. Williams aponta para a existência em qualquer sociedade do que chama de um “sistema central de práticas, significados e valores dominante e eficaz” (WILLIAMS, 2011a, p.53) sistema no qual significados e valores são organizados e vividos. O autor se refere a uma cultura dominante eficaz que, longe de se apresentar cristalizada, é um processo ativo em permanente adaptação que enfrenta o que chama de culturas alternativas ou opositoras que apresentam, por sua vez, formas residuais e emergentes.

Benjamin aborda essa capacidade de adaptação do campo cultural hegemônico pela burguesia, de uma cultura dominante, ao afirmar que esta pode absorver até produções contrárias, que a questionem. Na crítica à uma corrente literária alemã da sua época, Benjamin escreveu:

O aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam. Isso continuará sendo verdade enquanto esse aparelho for abastecido por escritores rotineiros, ainda que socialistas. Defino o escritor rotineiro como o homem que renuncia por princípio a modificar o aparelho produtivo a fim de romper sua ligação com a classe dominante, em benefício do socialismo (BENJAMIN, 1994, p.128)

O escritor rotineiro é, para Benjamin, o oposto do escritor operativo, descrito por Tretiakov, cuja missão “não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo” (idem, ibidem, p. 123). Para Benjamin não basta que o autor seja politicamente progressista, mas é preciso que o progresso técnico seja um dos seus fundamentos.

Voltemos a Williams. Como “nenhum modo de produção e, portanto, nenhuma sociedade dominante ou ordem da sociedade e, destarte, nenhuma cultura dominante pode esgotar toda a gama da prática humana” (WILLIAMS, 2011a, p. 59), os modos de dominação têm de selecionar e excluir parte da prática humana real e possível o que deixa espaço para os que lutam por outras formas sociais alternativas ou opositoras.

A arte se relaciona, na totalidade social, de diferentes formas com as outras quatro palavras mencionadas acima: hoje arte e indústria se articulam na *indústria cultural*. Por outro lado, um dos usos correntes da palavra *cultura* é como “substantivo independente e abstrato que descreve as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artísticas. Com frequência, esse parece ser hoje o sentido mais difundido: cultura é música, literatura, pintura escultura, teatro e cinema” (WILLIAMS, 2007, p. 121). Isso fica claro quando se observa que o conjunto das artes tem sido a área de atuação principal de um Ministério da Cultura. Williams se posiciona sobre o foco da discussão da arte:

O que me parece bastante surpreendente é que quase todas as formas de teoria crítica contemporânea são teorias de *consumo*. Ou seja, elas estão preocupadas com a compreensão de um objeto de tal forma que

ele possa ser consumido correta e proveitosamente (WILLIAMS, 2011a, p. 63).

Contra-pondo-se a essa perspectiva, Williams considera que a crise da cultura esteja entre o ponto de vista da arte como objeto e a visão alternativa da arte como prática. Se pretendemos que a arte não se constitua num território fechado para a maioria, mas um espaço capaz de impulsionar homens e mulheres para uma vida mais consciente e livre, a arte precisa ser vivida como ação, como produção acessível a todos, e não apenas contemplação de um produto. Numa perspectiva de construção de uma outra sociedade, mesmo considerando que arte isoladamente, não faz revolução, a luta por uma nova sociedade e uma nova cultura encontra na arte um campo indeclinável de combate.

Referências

- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In *Magia e técnica, arte e política*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas vol.1).
- DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere vol. 1*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004
- HOBBSBAWM, Eric. *Tempos fraturados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MÉSZÁROS, István. *O século XXI – socialismo ou barbárie*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MUNIZ, Fernando. Platão contra a arte. In HADDOCK-LOBO, Rafael (org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- SANTOS, Marco A. C. Refletindo sobre música, trabalho e práxis na educação. In *Temas de Ensino Médio – trilhas da identidade*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz; Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, 2004.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007
- _____. *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.