

A ESCOLA DE FRANKFURT E A QUESTÃO DA CULTURA

renato ortiz

Introdução

Antes de desenvolvermos os argumentos deste artigo, é importante destacarmos alguns pontos em relação à própria Escola, assim como à sua repercussão no Brasil. É interessante observar que a influência dos frankfurtianos entre nós se inicia somente no final da década de 60. Em 1969 saem as primeiras traduções de artigos de Adorno, Benjamin e Horkheimer (Lima, 1969), e em 1975, novos textos são publicados, particularmente com o livro *Comunicação e Indústria Cultural*, organizado por Gabriel Cohn (1975) e a coleção Os Pensadores, editada pela Abril. Em linhas gerais as traduções brasileiras seguem o movimento observado em outros países; os livros se voltam para uma crítica da arte nas sociedades industrializadas e da indústria cultural (1). No caso da cultura de massa, dois pontos devem ser considerados. A influência da Escola ocorre no momento em que se consolida no Brasil uma indústria cultural. Existe por assim dizer uma coincidência entre a "importação" da teoria e a emergência de uma nova realidade social até então pouco discutida entre nós. Neste caso eu diria que os conceitos permitem diagnosticar melhor as mudanças advindas com o desenvolvimento de um mercado de bens culturais que se expande a nível nacional. Basta lembrarmos que a discussão cultural nos anos 60 se encontrava pautada pela questão nacional para percebermos o quão distante nos encontrávamos das preocupações teóricas dos frankfurtianos. Por outro lado, o estudo dos meios de comunicação de massa são contemporâneos das Faculdades de Comunicação, que a meu ver determinam, de uma maneira um tanto esquemática, a forma de se perceber a problemática da cultura de massa no Brasil. Curiosamente, nelas se combinou os conceitos da Escola com uma análise de conteúdo de origem francesa, tornando difícil a compreensão do debate ideológico, tal como ele se coloca nos tetos do Instituto.

O outro ponto diz respeito à própria Escola. Pode-se argumentar que entre os autores que a compõem existem diferenças, pensamos, no entanto, como vários outros críticos, que é possível falarmos de uma perspectiva conjunto de seus membros. Basta dizer que Horkheimer, ao se referir a teoria crítica, a pensa como um projeto alternativo a ser desenvolvido pelo Instituto (2). Devo ainda ressaltar que este artigo se situa dentro de um quadro deliberadamente restrito. A estética não será objeto de estudo específico nosso; penso que a arte constitui um ponto obrigatório de referência, mas sua importância reside no fato de nos parecer impossível compreender as análises sobre a cultura de massa sem a levarmos em consideração. Ao recortarmos o objeto de estudo estamos certamente privilegiando uma fase da produção frankfurtiana, aquela elaborada no período americano e posterior. Em particular, além dos textos mais conhecidos, trabalharemos as pesquisas sobre o rádio, empreendidas no final dos anos 30, e os escritos sobre a televisão, que datam dos anos 50, e foram levados a cabo por um grupo de pesquisadores em Los Angeles do qual Adorno fez parte. Porém, se uma delimitação do objeto se impõe, creio que devemos explicitar a filosofia da história que preside o pensamento dos autores, caso contrário corremos o risco de não integrá-lo à discussão que pretendemos desenvolver.

Uma filosofia da história

O que marca profundamente as análises da escola de Frankfurt é sua reflexão sobre um mundo desencantado; neste sentido ela se aproxima mais de Weber do que de Marx. Não se pode deixar de considerar, e vários autores o fizeram, que o pessimismo frankfurtiano se liga, de algum modo, à conjuntura política dos anos 30. A presença do fascismo influenciou no tom da análise. Quando Adorno afirma que a existência da poesia é impossível após Dachau, temos um exemplo claro de como os pensadores da Escola, tomam o nazismo como uma experiência que se desdobra no plano da reflexão. No entanto, o pessimismo é mais profundo, e a compreensão da sociedade americana, segue os passos da teoria da manipulação, construída anteriormente para se entender os mecanismos de dominação na Alemanha. Se a poesia não é mais possível no mundo moderno, isto não se deve exclusivamente às atrocidades dos campos de concentração, mas sobretudo ao fato de nas sociedades avançadas haver pouco espaço para o domínio da arte.

Trilhando o caminho inaugurado por Weber, a Escola enfatiza os elementos de racionalidade do mundo moderno para denunciá-los como uma nova forma de dominação. A *Dialética do Iluminismo* resume de forma exemplar esta filosofia da história que procura entender a racionalidade como espírito de previsibilidade e de uniformização das consciências. O livro se afasta dos diagnósticos anteriores, calcados sobre o fascismo, integra uma compreensão da história mais abrangente, e o que é mais importante, é escrito na década de 40, tomando-se em consideração o contacto dos autores com a sociedade americana. Não se pode esquecer que nele, pela primeira vez, se fala em indústria cultural, conceito que sintetiza a crítica da cultura de massa nas sociedades modernas.

Se aceitarmos a afirmação de E. P. Thompson (1966), que o proletariado é o herdeiro do Iluminismo, temos, com a Escola, uma reavaliação radical deste período histórico no seio da corrente marxista. Contrariamente a perspectiva que o vê como um momento de liberação do jugo das forças obscurantistas da religião, Adorno e Horkheimer pensam o Iluminismo sob o signo da negatividade (3). Se os historiadores enfatizam os aspectos positivos dos séculos XVII e XVIII, emergência da ciência e da crença na existência de um homem universal, tem-se, com a Escola, um contraponto, quando se busca focalizar a dimensão coercitiva que se esconde por trás do discurso libertador da razão. No entanto é necessário entender que a crítica é de natureza filosófica e não histórica; isto é, ela não se preocupa em analisar, como faz o historiador, a emergência do pensamento moderno, mas propõe uma leitura do período que se fundamenta nas premissas filosóficas dos autores. Pode-se afirmar que existe um conceito de iluminismo particular aos frankfurtianos, e que ele não coincide com a análise da história da época. Nele podemos distinguir alguns níveis de significação: a) trata-se de um saber cuja essência é a técnica; b) promove a dimensão de calculabilidade e da utilidade; c) erradica do mundo a dimensão do gratuito (arte); d) é uma nova forma de dominação.

Quando Adorno e Horkheimer (1975a, p. 101) afirmam que o Iluminismo "se relaciona com as coisas assim como o ditador se relaciona com os homens", que ele "os conhece na medida em que os pode manipular", de uma certa forma eles condensam seu pensamento a respeito da sociedade moderna. O conhecimento manipulatório pressupõe uma técnica e uma previsibilidade que possa controlar de antemão o comportamento social. Para ele o mundo pode ser pensado como uma série de variáveis que integram um sistema único. A possibilidade de controle se vincula à capacidade que o sistema possui de eliminar as diferenças, reduzindo-as ao mesmo denominador comum, o que garantiria a previsibilidade das manifestações sociais. A crítica da racionalidade desvenda desta forma uma crítica do processo de uniformização. Por isso a lógica formal de Leibniz é considerada a "grande escola da uniformização", ela ofereceria aos iluministas o esquema da calculabilidade do mundo. O tema da padronização, que é fundamental na definição da indústria cultural, se encontra ancorado na própria visão que os frankfurtianos têm da história. A racionalidade do pensamento burguês impõe uma forma de apreensão do social que o orienta para um novo tipo de dominação.

Mas o Iluminismo não se identifica unicamente a uma forma de pensar, ele corresponde ao movimento real da sociedade, que ao longo de sua história elimina as diferenças, anulando as possibilidades de realização do indivíduo. Pode-se perceber como a problemática da uniformização se constitui ao se considerar, por exemplo, o papel da magia. Se nos lembrarmos da definição dada por Mauss (Mauss & Hubert, 1968), temos que a magia se associa a uma atividade ligada fundamentalmente à diferença. Ela se distingue da religião porque representa a parte e não o todo; neste sentido o pensamento mágico é individualizado, e enquanto diferença, pode ser contraposto ao Iluminismo que se quer universal. Levando-se em consideração que é durante os séculos XVII e XVIII que ocorre o recuo do pensamento mágico em relação à racionalidade científica, pode-se compreender a posição dos autores. O que é visto pelos historiadores como derrota do pensamento obscurantista, é interpretado por Adorno e Horkheimer como o fim das diferenças, o advento de uma sociedade uniformizada na qual a individualidade, a parte, torna-se impossível de se expressar. Desencantamento e desenfeitiçamento do mundo representam a mesma face do movimento de secularização (4). A sociedade moderna se apresenta pois como total e totalitária, ela "amarra todas as relações e todos os instintos". Não é por acaso que as referências a Durkheim aparecem em vários momentos, e que o capítulo o "Iluminismo como mistificação das massas" abre com uma refutação de suas teses sociológicas. Com efeito, Durkheim pensava que o crescimento da divisão do trabalho levaria a um processo de diferenciação social que só poderia ser integrado ao todo social no seio de um novo tipo de solidariedade. A passagem da solidariedade mecânica para a solidariedade orgânica corresponderia ao desenvolvimento da sociedade que se tornaria mais complexa e diferenciada. Para a escola de sociologia francesa, a noção de indivíduo dificilmente poderia existir nas sociedades primitivas onde o processo de diferenciação social era incipiente e cada ator social se adequaria à coerção da consciência coletiva da tribo. A emergência do indivíduo seria portanto o fruto da história e somente se expressaria nas sociedades complexas. Adorno

e Horkheimer (1975a, p. 110) contra-argumentam dizendo que as diferenças nas sociedades modernas são mera aparência e o que Durkheim considerava como solidariedade social testemunharia na verdade "a unidade impenetrável entre sociedade e dominação". Marcuse chega a inverter a tese durkheimiana, fala em solidariedade mecânica da sociedade industrial, para acrescentar que ela é fruto de uma manipulação organizada. A sociedade industrial avançada, herdeira do Iluminismo, aparece portanto como um sistema integrado no qual o indivíduo se encontra inexoravelmente aprisionado nas malhas da dominação.

O conceito de ideologia

São conhecidas as críticas em relação à perspectiva descrita. Dentro da corrente marxista, o problema que se coloca de imediato é o da transformação. Na medida em que a Escola elimina a luta de classes tem-se que o quadro de dominação esboçado se encerra nos limites da reprodução da racionalidade iluminista (5). Não obstante, um ponto que tem chamado pouco a atenção dos críticos se refere ao conceito de ideologia. Gostaria de desenvolvê-lo pois creio, se o compreendermos melhor, poderemos apreender as implicações teóricas que o tema possui para o entendimento da questão cultural.

Penso que é possível distinguir dois níveis na noção de ideologia: um histórico, outro categorial. O primeiro pertence a filosofia da história que se articula nos diversos escritos dos autores. Quando os frankfurtianos escrevem sobre as sociedades avançadas, freqüentemente eles a comparam com as sociedades passadas, procurando captar o que há de específico nelas. Um texto que estabelece esta comparação de maneira explícita, é o de Habermas (1975a), onde se procura compreender a diferença entre agir racional-com-respeito-a-fins e agir comunicativo. Habermas considera o primeiro tipo de agir relacionado à esfera do trabalho, e o contrapõe ao comportamento regido por normas que envolvem necessariamente dois agentes que se reconhecem no ato comunicativo. Com base nesta distinção ele procura apreender as diferenças entre a sociedade tradicional e a sociedade moderna. O que caracteriza a sociedade tradicional seria a existência de um poder central, a separação em classes, e a presença de uma imagem central de mundo (mito ou religião) para fins de legitimação do poder. Este tipo de sociedade se conformaria portanto a uma hegemonia do agir comunicativo, e nela o papel das ideologias seria preponderante. O exemplo clássico é a religião, que fornece aos indivíduos uma cosmovisão da sociedade e os integra através de um sistema de normas interiorizadas pelos agentes sociais. No entanto, no interior dessas sociedades, Habermas reserva um espaço para a existência de um subsistema ao qual se aplicaria os princípios do agir racional. Com isso ele garante o funcionamento de um determinado nível social no qual se armazenaria o estoque de saber tecnicamente aplicável acumulado na sociedade. O elemento de racionalidade, distinto das normas e valores, pode assim se exprimir, mas dentro de limites precisos impostos pela ideologia dominante. Na sociedade tradicional o patamar de racionalização é controlado pelos valores tradicionais. Dirá Habermas (1975a, p: 313) que esse subsistema, "apesar de progressos consideráveis, nunca atingiu aquele grau de propagação a partir do qual sua racionalidade se torna uma ameaça aberta a autoridade das tradições culturais que legitimam a dominação". O que ocorre com o advento do capitalismo é que o subsistema do agir racional abala a supremacia do poder tradicional, e se expande com o desenvolvimento das forças produtivas. Dito de outra forma, o poder das legitimações de organizarem o mundo como um todo é colocado em questão.

Fica a pergunta: se a ideologia não é mais o fundamento da ordem, como se dá a hegemonia nas sociedades altamente industrializadas? A resposta que Habermas retoma, já havia sido sugerida por Marcuse (1941) muito antes de serem publicadas suas teses sobre a sociedade industrial. Em seu artigo sobre implicação da tecnologia moderna, pela primeira vez se apresenta um argumento explícito que resolve, teoricamente, no interior do sistema frankfurtiano, o problema colocado. Quando Marcuse define a tecnologia como um modo de organização que perpetua as relações sociais, uma forma dominante de pensamento e de comportamento, ele descobre na técnica uma dimensão que até então era atribuída somente às legitimações. Reconhece-se assim que a técnica desempenha nas sociedades atuais o mesmo papel que tinha a ideologia nas sociedades tradicionais. Com o capitalismo, o saber racional, que anteriormente definia um subsistema, se espalha, e pouco a pouco toma conta da sociedade como um todo. O espírito da racionalidade transborda os limites da fábrica (esfera do trabalho) e se transforma em racionalidade tecnológica que subjugaria até mesmo a própria subjetividade. O homem unidimensional é portanto um produto histórico, ele caracterizaria um tipo de humanidade que não mais se relacionaria através do ato comunicativo, e que estaria confinada à esfera, agora abrangente e dominante, do agir racional-com-respeito-a-fim.

Havíamos dito que a noção de ideologia continha um nível categorial. O que queríamos dizer era que a filosofia da história subjacente levava necessariamente a uma redefinição do conceito, dando-lhe uma feição distinta da que a tradição marxista habitualmente lhe atribui. Partamos do encaminhamento do problema dado por Adorno e Horkheimer. Eles afirmam seu *Temas Básicos de Sociologia*: "só se pode falar sensatamente de ideologia quando um produto espiritual surge do processo social como algo autônomo, substancial, e datado de legitimidade. A sua inverdade é o preço desta separação, em que o espírito pretende negar sua própria base material" (6). A ideologia pressupõe portanto a existência de um universo autônomo separado da realidade; neste ponto os autores seguem o pensamento de Marx e Lukacs, que consideram a oposição realidade/ilusão como elemento definidor da consciência falsa. Por isso o conceito de ideologia pode ser aproximado ao de alienação, que pressupõe uma oposição interna ao que é considerado alienado e alienante. Quando Hegel dizia que o Ser do escravo estava alienado no Ser do senhor, ele captava, por um lado a dominação entre senhor e escravo, mas por outro ele apontava para contradição real entre os dois termos, o que significa assumir que o processo de superação, filosófica e histórica, estaria assegurado em virtude da existência mesma da contradição. A ideologia é o travestimento da realidade, é da distância entre o real e o ilusório que ela retira o preço de sua inverdade.

Com a passagem da sociedade tradicional para moderna elimina-se a contradição que o pensamento marxista apontava. A crítica de Marcuse à Lukacs não deixa margem a dúvidas. A tese lukacsiana repousa sobre duas premissas: a objetividade da classe operária e a existência de uma consciência subjetivamente livre. Ao definir o proletariado como classe universal, Lukacs resgata a possibilidade de se realizar a revolução e superar-se a contradição entre realidade e ilusão. Dentro deste esquema teórico, o proletariado possuiria uma série de atributos que historicamente lhe conferiria o estatuto de movimento revolucionário universal. Este princípio é questionado pelos frankfurtianos que não mais consideram a luta de classes como o motor da história nas sociedades industrializadas. O segundo ponto nos interessa particularmente. A noção de falsa consciência considera presente a diferença entre dominador e dominado, pois é através da introjeção da ideologia dominante que a legitimação se estabelece. Existe portanto uma ordem ideológica exterior à consciência alienada. Como sublinha Marcuse (1971, p. 356), a falsa consciência "supõe uma dimensão interior que se diferencia das circunstâncias exteriores e se contrapõe a elas: uma consciência individual e uma consciência individual independente da opinião e da conduta pública". Ora, a Escola recusa a aceitar este elemento nodal da teoria marxista clássica. Os frankfurtianos partem da hipótese que a consciência não é mais livre na sociedade industrial uma vez que a realidade tecnológica envolveu a todos. A unidimensionalidade das consciências implica no fim da separação entre realidade e ilusão, a ideologia não mais se referindo ao mundo das idéias mas ao próprio processo produtivo. No interior de uma "sociedade total" não existe uma parte autônoma que escaparia às relações de dominação. Se nos reportarmos à dialética marxista, temos com o pensamento da Escola, uma análise que identifica realidade e ilusão uma vez que a ilusão se generaliza e se transforma na própria realidade (mas não o contrário). Isto significa que a contradição foi eliminada mas não superada. Hegel pensa a contradição como elemento necessário para o avanço da história, e o conceito de superação significa o momento em que a oposição entre os termos pode ser desdobrada. Na dialética do senhor e do escravo, o escravo não elimina o senhor, mas o supera. Isto é, o elemento de humanidade que existia imanente nos dois termos pode se realizar, desde que a situação contraditória que os envolvia seja suprimida. Para os frankfurtianos a sociedade moderna elimina a diferença dos termos mas não os supera, historicamente. Marcuse (1968) é claro quando afirma que neste tipo de sociedade temos o "fim das ideologias", mas contrariamente ao que se poderia deduzir, nos encontramos diante de uma situação ainda mais "ideologizada", que encerra o indivíduo nas malhas de uma nova dominação.

Algumas conclusões podem ser retiradas desta nossa primeira reflexão. Dentro do quadro apresentado, o conceito de alienação se reveste de um significado positivo, e é desta maneira que a arte é considerada pelos autores. O discurso estético aparece como um esforço para transcender a realidade social, por isso ele é imanentemente revolucionário, e se contrapõe, independente de seu conteúdo, às relações concretas de dominação (7). Marcuse (1978, p. 9 e 13) dirá que "a verdade da arte reside no seu poder de quebrar o monopólio da realidade estabelecida que define o que é real... como *ideologia* ela se opõe à sociedade dada" (8). A separação da arte do processo material lhe confere um papel privilegiado de significar a possibilidade da transformação social. Para os frankfurtianos tem pouco sentido falar em arte popular, uma vez que o povo é parte integrante do sistema de dominação. A arte é uma alienação positiva que permite se escapar do processo de ideologização total da sociedade, e reedita na sua prática, a contradição entre realidade e ilusão. Evidentemente a estética não abole a divisão social do trabalho, ou cria uma sociedade mais justa, ela age como a teoria crítica, negativamente. Ao negar a sociedade real ela abre espaço para a utopia; neste sentido toda arte seria revolucionária. Ao contrário, uma sociedade "sem ideologia" significa que a "aparência" se tornou real, que

as diferenças só se manifestam no nível da superfície e encobrem um processo de uniformização que é global. Mas, se no mundo moderno não mais existe contradição entre realidade e ilusão, a tradicional referência a alienação como fuga do real tem que ser invertida. Na verdade é esta "fuga" que permite a existência do discurso estético, a arte deve negar a sociedade para preservar a potencialidade das diferenças. Num mundo "sem ideologia" o indivíduo "foge para a realidade" e se distancia do universo ilusório, o único capaz de lhe mostrar o estado de sua sujeição total.

Num artigo sobre a crítica da cultura Adorno (1978) esclarece a oposição que vínhamos considerando. Ele diz: "durante a era burguesa, a teoria era ideologia e se encontrava em direta contradição com seu oposto, a prática... hoje dificilmente a teoria existe e a ideologia provém da engrenagem irresistível da práxis". Isto significa que a ideologia é a própria práxis, o que fará Habermas intitular seu artigo "A técnica como ideologia", e não a ideologia da técnica ou dos tecnocratas. A diferença é importante. A técnica é práxis e não legitimação no sentido weberiano. Quando Weber analisa as legitimações do passado (religião) ele procura considerá-las como universos simbólicos que engendram uma ética no mundo; a ideologia para ser dominante deve ser interiorizada pelos dominados. A fidelidade das massas só pode ser garantida através de um processo de inculcação ideológica, no qual os sacerdotes são os ideólogos, e desempenham uma função crucial. Nas sociedades industrializadas é o aparato tecnológico, os meios de comunicação de massa, que "trazem consigo atitudes e normas prescritas, determinadas reações emocionais e mentais, atando mais ou menos prazerosamente os consumidores aos produtores e através destes, ao todo" (Marcuse, 1971, p. 357). A sociedade não mais seria regulada pelas normas, e a própria práxis asseguraria a reprodução social. Quando Adorno fala da engrenagem da vida social, ele não está simplesmente utilizando uma figura de linguagem. O modelo de apreensão social dos frankfurtianos está intimamente associado a idéia de uma sociedade máquina, que encontra no livro de Huxley, *O Admirável Mundo Novo*, o seu contraponto (Adorno, 1982). Habermas chega a dizer que este tipo de sociedade é governada por excitantes externos, que alimentariam um tipo de comportamento condicionado com base no agir-racional-com-respeito-a-fim. Não estamos distante da citação anterior de Marcuse na qual ele fala de reações mentais e de comportamento, e não de ideologia. Uma reação é um reflexo, um ato prático condicionado, e não uma visão de mundo interiorizada pelo indivíduo que atua de acordo com uma ética determinada. A crítica ao lazer enquanto divertimento, provém desta percepção que a sociedade corresponderia a um todo manipulado por determinados grupos, e na qual o comportamento individual estaria ajustado de antemão à engrenagem do sistema. A indústria cultural seria o aparato que se ocuparia da produção ininterrupta de "excitantes externos" para que a fidelidade das massas não pudesse ser questionada.

Massa e cultura

Quando os frankfurtianos se referem a cultura, eles utilizam o termo com um significado distinto do que lhe é conferido pelos antropólogos. Cultura não significa práticas, hábitos ou modo de vida, e se por um acaso é legítimo falarmos em antropologia, trata-se de uma Antropologia Filosófica. Na verdade os autores seguem a tradição alemã que associa cultura à *Kultur*, e a identificam com a arte, filosofia, literatura e música. As artes expressariam valores que constituem o pano de fundo de uma sociedade. Marcuse (1970) dirá que a cultura é "o conjunto de fins morais, estéticos e intelectuais que uma sociedade considera como objetivo de organização, da divisão e da direção do trabalho". Ela é um processo de humanização que deve se estender para toda a sociedade. No debate sobre cultura, os frankfurtianos retomam ainda a diferença entre cultura e civilização, estabelecida pelo pensamento alemão. Eles associam o primeiro termo à dimensão espiritual, enquanto circunscrevem o significado da civilização ao mundo material.

Vimos como o advento da sociedade burguesa é apreendido negativamente no texto do Iluminismo. Seria porém incorreto pensar que a Escola considera o nascimento da burguesia exclusivamente deste ângulo. Apesar da crítica, os autores vêem, no início desta sociedade, um espaço que é criado por ela, e que escapa ao domínio da racionalidade. Com efeito, é nos séculos XVIII e XIX que a arte adquire uma autonomia que não desfrutava até então. Benjamin (1975a) mostra por exemplo como a arte, ao se libertar da sociedade tradicional, perde o seu valor de culto, e pode se constituir num espaço autônomo, regido por regras próprias, que não mais se encontra vinculado à função utilitária da estética. Cria-se assim um domínio da gratuidade que foge às leis da funcionalidade do mundo material. A arte, como expressão da liberdade, só é possível devido às transformações históricas que libertam o indivíduo do poder centralizador da ordem aristocrática, criando uma esfera que permite o desenvolvimento da individualidade. Habermas observa que é desta esfera privada que se origina uma opinião pública que combate a ordem social anterior; Marcuse afirma que a "liberação burguesa do indivíduo significa a possibilidade de uma nova liberdade" (9). Ele vê a cultura

burguesa como uma "cultura afirmativa que separa o mundo espiritual e moral da civilização, se elevando acima dela e constituindo um domínio de valores específicos" (Marcuse, 1970, p. 110). É esta dimensão de autonomia que confere a cultura um caráter universal, distanciando-a das pressões do mundo material, ao qual os autores se referem como civilização. Porém, se o domínio do privado cria um espaço fora das relações de trabalho, tem-se que a cultura deve se expressar enquanto singularidade e não como um todo. Ele se limita às fronteiras do universo privado. Esta oposição entre a parte e o todo ameaça desde sua origem a autonomia, sobretudo se levarmos em consideração a história do capitalismo avançado, no qual a vida fora do trabalho se transforma em tempo livre que reproduziria o sistema de dominação abrangente. Na sociedade industrial até os recantos mais individuais são invadidos pelas forças sociais mais amplas, o que faz com que Marcuse considere que o processo de humanização, que deveria se caracterizar pela transformação da civilização em cultura, se defina pelo seu contrário. É a cultura, isto é, o mundo espiritual, que se integra ao mundo material. Novamente encontramos o tema do fim da diferença entre realidade e ilusão. A cultura perde sua dimensão "transcendental" (alienante) que a colocava como uma resistência, uma barreira à expansão do processo de racionalização.

Dentro desta perspectiva o termo cultura de massa é necessariamente contraditório pois a massificação significa a integração do espaço da liberdade na engrenagem da vida social. Isto nos faz entender melhor a afirmação de Lowenthal (1984), que "o conceito que se opõe ao de cultura popular é o de arte". Na verdade, a cultura popular, que é identificada à cultura de massa, não se contrapõe a uma cultura de elite. Afirmar uma divisão entre cultura de massa, e cultura de elite, implica em se aceitar uma visão que pensa ser possível a autonomia cultural no seio da sociedade industrial. Este tipo de ponderação, comum ao pensamento conservador, será em vários momentos refutado pelos frankfurtianos. Adorno (1978, p. 264) dirá que ele "rejeita a integração progressiva de todos os aspectos da consciência no interior do aparato material da produção". Os produtos culturais, mesmo os mais espiritualizados, carregam consigo a marca da ordem. A posição frankfurtiana é uma crítica dos críticos de cultura, que não questionam a raiz dos problemas culturais, a própria sociedade. Segundo Adorno, eles não percebem que a noção de cultura (de elite) com a qual operam é incompatível com o desenvolvimento do capitalismo pós-industrial, e supõem ser possível a existência de um universo independente das flutuações de mercado. A análise que Adorno (1981) faz de Wagner procura justamente ressaltar este ponto, e mostra como se insere na estrutura de sua música uma lógica que lhe é externa. A música wagneriana se adequaria aos imperativos da racionalidade técnica, e possuiria uma função de divertimento que antecipa a prática universal da cultura de massa que transforma a arte em mercadoria.

A comparação com a crítica conservadora coloca um ponto interessante, o do elitismo. Quando se considera os estudos da Escola sobre a cultura de massa dificilmente podemos deixar de enfrentar esta questão. Com efeito, o texto de Adorno sobre a música popular toma explicitamente como modelo de comparação a música clássica, e a considera como uma produção "séria" que se contrapõe a um tipo de música degenerada. O mesmo pode ser dito de suas análises sobre o jazz, que o qualificam como uma música bárbara e regressiva (Adorno, 1941 e 1982). Um autor como Martin Jay (1984, p. 119) pensa que seria equivocado descobrirmos na Escola traços de elitismo, pois o mesmo criticismo que se aplica à indústria cultural se exerce contra a cultura de elite. Seria verdade? Não resta dúvida que a observação de Jay é parcialmente correta, e o estudo sobre Wagner que acabamos de citar é claro a esse respeito. Ela não elimina porém o problema. Creio que existe um elitismo do pensamento frankfurtiano, seria porém incorreto identificá-lo ao elitismo tradicionalmente de cunho conservador. Gostaria de argumentar que ele decorre mais do pessimismo dos autores, do que de uma real divisão entre a maioria inculta e uma minoria privilegiada.

Existe no discurso frankfurtiano três elementos que desfrutam de uma posição marcadamente positiva. São eles, a arte, a cultura e a teoria crítica. Todos são definidos como "negativos", isto é, negam a ordem social vigente. Poderíamos completá-los adicionando os termos aos quais eles se opõem: arte - cultura de massa; cultura - civilização; teoria crítica - positivismo. Da mesma forma que a arte e a cultura, a teoria deve se distanciar da práxis, que é vista como estreita e coercitiva. Tudo se passa como se a realidade social fosse portadora de uma qualidade degenerescente que contaminaria as instâncias culturais autênticas, transformando-as em utilidade técnica. O pensamento do Instituto leva ao extremo a polarização entre o espaço da liberdade e a sociedade. Isto nos ajuda a entender porque Marcuse (1970), ao finalizar seu artigo sobre o conceito de cultura, termina com proposições que podem parecer paradoxais, como a criação de universidades de elite que se ocupariam exclusivamente com uma teoria pura desvinculada das questões práticas. Ou ainda Adorno (1979), após uma análise crítica das relações entre cultura e administração, que defende a existência de especialistas da cultura, que não estivessem comprometidos com a ordem administrativa ou mercadológica, como a única forma de defender o público contra si mesmo. Diante do pessimismo da filosofia da

história que eles mesmos construíram só restam reivindicações que preservem um território que adquire a meu ver uma conotação mais simbólica do que real. Algumas vezes as proposições da Escola nos lembram os sacerdotes que tentam a todo custo clarear as fronteiras entre o sagrado e o profano. Eles atuam na busca de um espaço sacralizado que em tudo diferiria da padronização do mundo exterior. Um elitismo retroativo, que vê até mesmo em obras acabadas da cultura universal a marca da dominação. Como dirá Adorno em sua crítica ao otimismo de Benjamin a respeito da potencialidade da obra de arte na sociedade industrial, a aura transforma-se em névoa e atesta a vingança do profano sobre o sagrado.

Até o momento vínhamos considerando um dos termos da noção de cultura de massa, devemos agora focalizar o outro. O que chama a atenção na literatura frankfurtiana é a presença de uma certa contradição entre o uso do termo massa e a forma como ele é empregado na tradição marxista. Se nos reportarmos aos escritos políticos de Lenin, observamos que a idéia se reveste de uma conotação claramente positiva; fala-se em "partido de massa", "despertar das massas", ela significa o povo, agente revolucionário por excelência. Mesmo em Benjamin, um autor próximo à Escola, a noção não se define exclusivamente por seus traços negativos. Não deixa de ser verdade que em seu estudo sobre Baudelaire, ao descrever como as pessoas se aglomeram nas cidades, ele aponta para o elemento de uniformidade e de indiferença. Analisando a multidão Benjamin (1975a) afirma que nela "os transeuntes se comportam como se adaptados para autônomos e não mais pudessem se exprimir a não ser de forma automática" (p. 50). O tema da sociedade máquina encontra nesta passagem um precursor, o autor procurando compreender a ação mecânica do homem na multidão em comparação com o trabalho em cadeia do operário. Mas Benjamin também enxerga o problema por um outro ângulo, e sublinha a existência na massa de um novo tipo de sensibilidade; através do efeito de choque ele procura encontrar uma faísca que retire os homens de sua condição de passividade. O homem na multidão, como o operário que trabalha na fábrica, encontra a possibilidade de se libertar no interior do processo que o aprisiona.

Se é verdade que a tradição política marxista confere ao conceito de massa um valor positivo, e que um autor como Benjamin, apesar de sua crítica à sociedade moderna, concebe um espaço de liberdade no seio da multidão, fica a pergunta: como uma corrente que se quer marxista inverte o significado que tradicionalmente a literatura atribui ao termo? Penso que a resposta pode ser dada em dois níveis. Primeiro levando-se em consideração a filosofia da história que sintetizamos anteriormente. É significativo observar que o conceito de classes encontre pouca ressonância no interior da perspectiva frankfurtiana. Não é somente o ceticismo político que caracteriza a Escola; a categoria classe social está praticamente ausente inclusive nos estudos analíticos. Adorno por exemplo descarta a hipótese de vincularmos de alguma maneira a arte à classe, e quando ele escreve com Horkheimer o livro sobre os *Temas Básicos de Sociologia*, o conceito é omitido (10). Na verdade, na literatura frankfurtiana a noção de classe é substituída pela de massa, e a ênfase no processo da dominação racional faz com que ela venha a se contrapor à idéia de indivíduo. O processo de secularização é neste sentido convergente com o de massificação.

O segundo nível demanda uma argumentação mais extensa e complexa do que o anterior. O conceito de massa não é inventado pela Escola, ele vem marcado por uma herança em relação à qual muitas vezes os autores têm dificuldade de se diferenciar. Existe toda uma literatura que procura associar o advento da sociedade de massas ao tema da decadência. Gustave Le Bon (1913) e Ortega y Gasset são seus representantes mais expressivos. Le Bon foi talvez um dos primeiros a abordar o problema. Ele via na multidão moderna uma massa indiferenciada de pessoas na qual a vontade individual estaria completamente anulada diante do comportamento coletivo, o qual teria sua origem simplesmente no fato das pessoas estarem aglomeradas em um determinado espaço físico. A multidão possuiria por assim dizer uma "alma coletiva" na qual o heterogêneo se diluiria no homogêneo, fazendo com que todos agissem da mesma maneira. Le Bon associava ainda a multidão ao perigo de sublevação contra a ordem vigente e a vinculava à contestação do movimento operário do final do século. As massas seriam amorfas, elas não possuiriam vontade própria e necessitavam de ser conduzidas por um líder carismático. O livro de Le Bon, fiel a uma perspectiva cíclica da história termina de maneira apocalíptica: "A plebe reina e os bárbaros avançam. A civilização pode ainda parecer brilhante desde que ela conserve a fachada exterior criada por um longo passado, mas ela é na realidade um edifício verminoso que nada sustenta e que se destruirá com a primeira tempestade. Passar da barbárie à civilização em busca de um sonho, depois declinar e morrer desde que este sonho perca sua força, este é o ciclo da vida de um povo" (Le Bon, 1913, p. 180).

Seria descabível dizer que o conceito utilizado pela Escola é o mesmo de Le Bon. Adorno e Horkheimer (1973), quando contra-argumentam com o autor, apontam para o fato dele muitas vezes esconder posições ideológicas de

caráter nitidamente conservador em relação à classe operária. Eles também rejeitam a afirmação que a multidão se definiria por uma "alma coletiva" que se constituísse numa espécie de segunda natureza do homem. Com relação a esse ponto os frankfurtianos opõem Freud a Le Bon, e mostram que o comportamento do homem na massa se origina não do fato deles estarem reunidos, mas só pode ser compreendido quando se toma a formação do ego dos indivíduos que compõem a multidão. Não obstante existem pontos em comum que serão retomados pela crítica frankfurtiana. O primeiro, não diz diretamente respeito ao nosso estudo sobre a cultura, mas é importante sublinhá-lo. A análise que Le Bon faz da sugestibilidade das massas e sua manipulação pelos líderes carismáticos encontra um paralelo nos estudos sobre o nazismo. O segundo, que associa a noção de massa à dissolução do heterogêneo no homogêneo, e o advento da sociedade de massas à barbárie, terão a meu ver uma influência importante nos autores da Escola. Para compreendê-los creio no entanto que deveríamos nos voltar para os escritos de Ortega y Gasset.

Quando Gasset publica na década de 30 seu livro sobre *A Rebelião das Massas*, ele amplia a definição proposta por Le Bon (11). Ao considerar a massa um fator psicológico, e não mais coletivo, ele passa da noção de multidão para a de homem médio. As mesmas características anteriores, mediocridade, falta de vontade própria, uniformidade, podem agora ser encontradas não mais nos aglomerados públicos, que para Le Bon eram fundamentais para se criar um clima de sugestão massiva. Vivendo no seu isolamento o homem massa reproduziria as qualidades negativas que fariam parte do próprio ser individual. A crítica de Gasset, como a anterior, possui um conteúdo político claro, e ao colocar o homem médio como produto histórico da democracia e do liberalismo, ele se contrapõe ao processo de democratização na sociedade liberal. Ela se apoia ainda na diferença entre uma minoria culta e uma maioria inculta. Reagindo contra a audácia desta maioria em se rebelar contra a sua própria natureza, o de ser comandada, daí o título de seu livro, Gasset dirá: "o característico do momento é que a alma vulgar tem o despropósito de afirmar o direito da vulgaridade e a impõe aonde quer" (Ortega y Gasset, 1966, p. 148). O homem massa se caracterizaria portanto por sua vulgaridade e pela sua medianidade que uniformizaria as diferenças culturais na homogeneidade da massa; por isso o autor dirá que ele odeia o que não é ele mesmo. O diagnóstico elaborado é claro: "hoje o homem médio tem as idéias atualizadas sobretudo do que acontece e deve acontecer no universo. Por isso perdeu a capacidade de audição. Para que ouvir se já possui dentro dele o que faz falta? Já não há mais razão para escutar, mas ao contrário, de julgar, de sentenciar, de decidir" (Ortega y Gasset, 1966, p. 188). Novamente vamos encontrar o tema do retrocesso cultural que Le Bon tinha anunciado; a civilização atual seria a manifestação do espírito da barbárie e da decadência.

Mesmo se tomássemos todas as precauções seria difícil escapar a uma comparação. A desconfiança com que os frankfurtianos vêem a massa encontra certamente um antecedente neste tipo de literatura. Por isso Galvano della Volpe (1979) irá classificar o texto sobre o Iluminismo como um escrito "tardo-romântico". Nele reencontramos pontos que aparecem explicitamente em Ortega y Gasset. Sabemos que Adorno considera o ouvido como uma metáfora que simboliza o refúgio espiritual em relação ao processo de massificação. Entre todas as manifestações culturais ele escolhe sempre a música como exemplo a ser analisado. Contra Benjamin, que considera o olho como órgão privilegiado da sensibilidade moderna, Adorno afirma que o filme se adapta melhor ao nacionalismo burguês. "Comparado com o olhar, escutar é arcaico e permanece um passo atrás da tecnologia. Poderia se dizer que reagir com o ouvido inconsciente, no lugar da apreensão ágil do olho, é uma maneira de estar em contradição com a era industrial avançada" (12). Mas é com o mito de Ulisses, que a metáfora da audição, encontrada em Gasset, se explicita melhor. Ulisses, ao tapar os ouvidos dos remadores, ao ser atado pelos marinheiros ao mastro do navio, pôde escutar o canto das sereias sem ser enfeitado por elas. Adorno e Horkheimer o consideram portanto como um precursor do Iluminismo uma vez que ele recusa atender o chamado de uma outra ordem que põe em risco a racionalidade do seu próprio mundo. Na sociedade industrial nosso herói mítico não mais necessitaria de fechar seus ouvidos, ele seria incapaz de reconhecer a música das sereias. "Hoje a regressão das massas consiste na incapacidade de ouvir o que nunca foi ouvido, de palpar com as próprias mãos o que nunca foi tocado" (Adorno & Horkheimer, 1975a, p. 120). O homem massa seria portanto aquele que se conforma com a sua pequenez e é incapaz de perceber o que se encontra além dele.

Não é suficiente apontar o que há de comum a duas tradições de pensamento, importa ainda entender como isto é possível. Quando a Escola se ocupa do Iluminismo ela encontra um terreno já ocupado pelos românticos e pela literatura conservadora. No entanto ela leva a sério essas críticas e procura integrá-las dentro de uma perspectiva marxista. Para que isto ocorra, é necessário que os autores se contraponham à corrente marxista clássica, dominante na política e nas análises da sociedade. Horkheimer afirma por exemplo que um dos erros de Marx é pensar que a consciência será livre com o avanço das forças produtivas; para ele Marx não percebe que a desintegração da

sociedade "antecipa suas sombras e que dessa maneira os homens regressariam a um estado mais bárbaro, cruel e primitivo" (Horkheimer, 1976, p. 91). Contrariamente à perspectiva que privilegia o progresso e a evolução da humanidade, principalmente Adorno e Horkheimer, preferem se voltar contra o barbarismo que eles identificam no processo civilizatório. Não é por acaso que Adorno (1982) retoma o tema da regressão ao estado primitivo em seus comentários sobre Veblen; o que lhe interessa neste autor é perceber como ele denuncia o caráter bárbaro da cultura moderna. Mas é certamente nos comentários sobre a atualidade de Spengler e de seu livro *A Decadência do Ocidente*, que podemos discernir com clareza a posição dos autores. Mesmo divergindo de sua filosofia, Adorno enfatiza sua perspectiva de reversão do movimento histórico, como um antídoto ao otimismo liberal ou marxista. Adorno dirá em sua crítica ao marxismo: "para os adeptos do materialismo histórico, a ideologia liberal lhes parecia uma falsa premissa. Seus porta-vozes questionavam não a idéia de humanidade, liberdade e justiça, mas sobretudo advogavam que a sociedade burguesa tinha realizado essas idéias. Para eles as ideologias eram mera aparência, mas aparências que continham verdades... Falar do crescimento dos antagonismos e admitir a possibilidade real da regressão ao barbarismo não era tomado suficientemente à sério... Conceitos como cultura continuam sendo aceitos no seu sentido positivo, sem que ninguém suspeite a dialética que o envolve, ou o fato que a categoria específica massa, é um produto da fase recente da sociedade, que transforma simultaneamente a cultura num sistema de arregimentação" (Adorno, 1941b, p. 65-66). Em outro texto, Adorno (1973a) retoma a mesma argumentação: "o irracionalismo da decadência denunciou a ausência da razão da razão subjugadora. Para ele a felicidade privada, arbitrária, privilegiada, é sagrada, porque é a única que garante o refúgio" (p. 36). Não se trata pois de uma simples crítica ao progresso, a sociedade industrial é pensada como um retrocesso a um estágio inferior

Deveríamos talvez neste ponto estabelecer algumas nuances entre os autores. Marcuse, apesar da crítica, possui uma atitude diferente em relação ao desenvolvimento tecnológico. Em vários momentos ele sublinha a positividade do poderio da técnica que, pela primeira vez na história da humanidade, na luta contra a natureza, poderia ser revertido na construção do reino da liberdade. O tema da regressão encontra maior ressonância nos escritos de Adorno e Horkheimer. Não cabe neste artigo aprofundar as divergências que existem no seio da Escola; outros já o fizeram, e isto nos afastaria de nossos objetivos. Uma vez assinalada as diferenças, o que importa é entender como esta concepção da massa tem conseqüências na análise da cultura. O primeiro ponto diz respeito a forma como a cultura de massa é percebida, isto é, como um tipo de cultura regressiva associada à barbárie e ao primitivismo. A meu ver, esta perspectiva se reflete até mesmo em categorias analíticas, como o conceito de "regressão da audição", cunhado por Adorno em seu ensaio sobre o fetichismo na música popular. O segundo aspecto tem um caráter positivo. Se por um lado é inegável que os frankfurtianos compartilham um determinado espaço com a visão romântica (embora eu creia, diferentemente de Della Volpe, que não existe um romantismo real da parte dos frankfurtianos), por outro ela possibilita à Escola ter uma distância em relação à sociedade. Isto permite aos autores evitar as posições ideológicas defendidas pelo ideal liberal, o que garante uma outra qualidade ao tipo de crítica que eles realizam.

Teoria crítica e pesquisa administrativa

A mudança do Instituto da Alemanha para os Estados Unidos tem conseqüências importantes. A realidade americana era radicalmente diferente, e os autores se deparam com um tipo de capitalismo avançado que eles desconheciam até então. No final da década de 30 se consolida nos Estados Unidos um mercado cultural onde a presença de grandes indústrias como Hollywood é marcante. O rádio tem um desenvolvimento enorme como meio de comunicação, e contrariamente ao que se passava na sociedade alemã, onde ele era predominantemente um instrumento de propaganda política, se encontrava inserido numa situação de mercado. Não devemos esquecer ainda que o movimento operário, que nos anos 20 e após a crise de 29 estava em seu apogeu, encontra-se no final da década em declínio. As análises anteriores devem portanto ceder lugar à novas exigências. Não resta dúvida que a teoria da manipulação, utilizada na compreensão do fascismo, se mantém, não obstante ela deve ser reorientada. Os estudos sobre as relações de poder, que se centravam, como o de Horkheimer sobre a família, numa perspectiva psicológica, tornam-se cada vez mais de caráter sociológico. Phil Slater (1978) tem razão quando observa que o período americano da Escola "as categorias psicológicas ainda têm um papel, mas o quadro geral de referência é agora o da cultura popular de massa" (p. 172). Os autores se dão conta que no capitalismo avançado a esfera privada é cada vez mais invadida pelas forças abrangentes da sociedade, e que o peso da família torna-se relativo no processo de socialização. Horkheimer (1941) dirá que "no último estágio da sociedade industrial mesmo os pais mais abastados educam seus filhos não tanto como seus herdeiros, mas para ajustá-los à cultura de massa" (p. 293). O período em que Adorno permanece em Nova York, 1938-1941, é decisivo para a maturação dos argumentos que serão posteriormente enunciados na *Dialética do*

Iluminismo. Horkheimer já havia definido os contornos da teoria crítica, mas pela primeira vez os membros do Instituto têm que se opor, e fazer parte, de uma pesquisa empírica que se contrapõe aos princípios que eles defendem. O resultado é que o engajamento de Adorno no projeto sobre o rádio, coordenado por Lazarfeld, é uma fonte constante de atrito. Creio no entanto que o aprendizado americano possui um lado positivo. Adorno, ao tomar contacto com os dados empíricos, recebe informações preciosas que lhes serão fundamentais na construção de sua teoria sobre os meios de comunicação. Ainda como fruto do trabalho em Nova York, ele escreve uma série de ensaios: "O fetichismo na música e a regressão na audição", "The radio symphony", "The social critique of radio music", "On popular culture", além de algumas resenhas sobre o jazz.

O projeto dirigido por Lazarfeld estava ligado à Universidade de Princeton e foi financiado pela Fundação Rockefeller (13). Lazarfeld, que na juventude havia pertencido a social democracia austríaca, se encontrava nos Estados Unidos desde meados da década e tinha desenvolvido toda uma técnica de pesquisa de mercado que ele procurava aplicar ao trabalho acadêmico. Sua concepção do trabalho intelectual era no entanto bastante instrumentalizada, e ele havia criado um tipo de instituto que estava simultaneamente ligado à universidade e às empresas privadas. Seu interesse com a pesquisa aplicada, de caráter administrativo, o colocava na posição diametralmente oposta à defendida pela Escola. Já na Áustria, Lazarfeld tinha realizado um conjunto de estudos empíricos para o partido social demotrata com o objetivo de conhecer e melhorar as condições da classe operária. É com a mesma preocupação que a pesquisa sobre a radiodifusão se realiza; Lazarfeld (1941) acreditava que existiria uma confluência entre os interesses da opinião pública e os da administração. Não é difícil perceber como esta ideologia administrativa penetra os diversos textos que compõem o projeto. Só para ficar em alguns exemplos, podemos citar o artigo de Edward Suchman (1942) sobre a música clássica. O autor manifestamente procura encontrar soluções para melhorar o gosto popular, e tenta resolver a questão de como irradiar uma "boa" música para os ouvintes. Já o de Lasswell (1941), considera como certos programas de rádio reduzem a insegurança do ouvinte; a partir desta constatação ele procura articular o dado empírico a uma política administrativa mais eficaz. No número da revista do Instituto, publicado em inglês, existe um curioso artigo sobre Hollywood que a meu ver explicita uma certa lógica de se pensar a sociedade (Dieterle, 1941). Nele o autor critica o medo daqueles que acreditavam que a guerra na Europa pudesse levar a indústria cinematográfica ao colapso. Ingenuamente argumenta-se sobre a capacidade interna de absorção do mercado americano; o autor termina propondo a reorganização de Hollywood para enfrentar uma crise, que na sua opinião, seria conjuntural.

Quando lemos o conjunto de estudos coordenados por Lazarfeld, temos a exata medida do confronto com Adorno. Na verdade trata-se de pontos de vista excludentes. Se por um lado a perspectiva frankfurtiana é negativista em relação aos aspectos regressivos da cultura de massa, por outro ela lhe permite escapar das armadilhas do pragmatismo que busca encontrar soluções administrativas para questões mais globais. Esta atitude, que não é exclusiva a Lazarfeld, se apresenta para Adorno como uma forma de manipulação. Em sua crítica social do rádio ele é claro a esse respeito: "o interesse que guia este tipo de pesquisa é basicamente o da técnica administrativa: como manipular as massas" (14). As discordâncias não se limitam porém ao nível filosófico ou político. Adorno coloca em cheque a própria metodologia desenvolvida. Para ele a pesquisa, tal como vinha sendo empreendida, tomava a resposta dada como o pensamento real do entrevistado. Neste sentido ela deixava de lado dois pontos fundamentais: a) que o produto social, no caso o rádio, está imerso nas relações de mercado que o predeterminam; b) que o ouvinte não possui liberdade de opinar. Compreender esses pontos é na verdade reorientar a análise no sentido de uma crítica da cultura na sociedade industrial.

Cultura e indústria

O artigo "O fetichismo na música como regressão da audição", escrito em 1938, representa um marco para o tipo de análise elaborada pela Escola. Nele Adorno desenvolve de maneira sistemática a relação entre cultura e mercadoria. Retomando a noção de fetichismo trabalhada por Lukacs, ele procura compreender como a cultura, de valor de uso, se transforma em valor de troca. O artigo se contrapunha às hipóteses formuladas pela equipe de Lazarfeld, mas era também uma resposta ao texto de Benjamin, "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", que acabava de ser publicado na revista do Instituto. Benjamin acreditava que o cinema testemunharia o surgimento de um novo tipo de arte que revolucionaria o conceito tradicional de obra de arte. Ele via ainda a obra cinematográfica como um elemento que articulava a reflexão crítica ao divertimento. "No cinema, o público não separa a crítica da fruição. Mais do que em qualquer outra parte, o elemento decisivo aqui é que as reações individuais ficam determinadas desde o começo pela virtualidade imediata do seu caráter coletivo" (Benjamin 1975a, p. 27). Em sua crítica, Adorno dirá que

Benjamin esquece o lado dialético da questão: subestima a arte tradicional no que ela tem de negadora da sociedade real, e supervaloriza a dimensão crítica de uma cultura massificada (Adorno, 1969a, 1979a). Dificilmente Adorno poderia concordar com a visão de uma arte de massa que pudesse resolver a contradição entre reflexão e fruição. O que ele mostra em seus estudos americanos é que a cultura de massa não é arte, e que a função da indústria cultural seria narcotizante. Ela se realizaria como entretenimento; o público, ao se divertir, seria captado pelo fetichismo do produto, se afastando de qualquer atitude reflexiva. Uma crítica da cultura teria necessariamente que levar em conta as transformações que ocorrem com o capitalismo avançado. Adorno dirá que ela deve considerar os seguintes pontos: a) vivemos numa sociedade de mercadorias; b) existe uma tendência para a concentração de capital, o que significa a produção de bens padronizados; c) por um lado a padronização segue as condições da economia contemporânea, por outro ela é um modo de preservar a sociedade de mercadorias; d) os antagonismos não mais se limitam à esfera cultural. A indústria cultural aparece portanto como uma fábrica de bens culturais que são comercializados a partir de seu valor de troca.

A questão colocada pela sociologia americana é desta forma invertida. Com efeito, no momento em que os frankfurtianos escrevem, o termo cultura de massa se reveste de um significado nitidamente ideológico (15). A noção pressupunha que as massas possuíam uma cultura própria que simplesmente estaria sendo veiculada pelos meios de comunicação: as empresas culturais seriam instâncias neutras que refletiriam democraticamente o gosto popular existente. A idéia de indústria cultural refuta esta pretensa neutralidade dos meios de comunicação e vem reforçar a dimensão que a cultura é algo fabricado. Ela agrega os elementos heterogêneos dispersos na sociedade mas vai integrá-los a partir do alto, dando ao produto final uma nova qualidade. Onde a sociologia americana via o consumidor como sujeito do processo, a Escola o vê como o objeto das grandes empresas. Os indivíduos seriam manipulados para se conformar ao papel de consumidores no mercado de bens culturais. Como afirma Adorno: "o imperativo categórico da indústria cultural diversamente do de Kant nada tem em comum com a liberdade. Ele enuncia tu deves submeter-te". Os meios vêm portanto marcados por interesses que nada têm a ver com a liberdade. A crítica à pesquisa administrativa decorre desta perspectiva que desnuda as relações de poder onde o liberalismo enxergava o substrato da democratização: uma cultura para todos, isto é, de massa.

Quando Adorno e Horkheimer afirmam que a civilização atual a tudo confere um ar de semelhança, eles definem o traço característico da indústria cultural: a padronização. Produto do Iluminismo, a indústria cultural elimina as diferenças, uniformizando a vida segundo os padrões da racionalidade técnica. Evidentemente o pensamento frankfurtiano leva em consideração a pluralidade dos bens culturais distribuídos no mercado; esta pluralidade refletiria no entanto a mera "aparência" e não a realidade social. "Distinções enfáticas como entre filmes de classe A e B, ou entre estórias em revistas a preços diversificados, não são fundadas na realidade, quanto antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los. Para todos, alguma coisa é prevista a fim de que nenhum possa escapar; as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente." (Adorno & Horkheimer, 1969, p. 160). Reencontramos nesta passagem a distinção entre realidade e aparência estabelecida pela filosofia da história. Neste sentido, o consumidor nada classifica que já não tenha sido previamente considerado pelo esquema de produção. O indivíduo se reduziria a um material estatístico, determinado *a priori* pelas empresas, e deve se comportar de acordo com seu nível no consumo dos produtos de massa. A padronização atinge portanto os diversos ramos da cultura e compõe a variedade de filmes como *westerns* ou policiais, *os best-sellers*, os programas diferenciados de rádio e de televisão.

Um texto que analisa de forma detalhada o processo de padronização é o de Adorno (1941) sobre a música popular. Ele parte do princípio que este tipo de música, contrariamente a clássica, se desenvolve num mercado competitivo. Enquanto mercadoria a ser vendida ela deve se constituir em sucesso, o que faz com que as agências procurem repetir os padrões já aceitos pelo mercado. A música de sucesso se identifica assim a uma fórmula consagrada; cabe a indústria cultural, ao lançá-la, produzir um estímulo que provoque permanentemente a atenção do ouvinte. O problema consiste em tornar reconhecível o estímulo proposto. O estudo de MacDougald (1942) no qual se baseia Adorno, mostra empiricamente como se fabrica um *hit parade*. Retomando o termo utilizado pelas agências mercadológicas, o autor mostra como se arquiteta o processo de *plugging* que visa fixar o ouvinte à mercadoria oferecida; tudo consiste em repetir inúmeras vezes um determinado tipo de música para que se rompa uma possível resistência do receptor. Existe toda uma política das gravadoras e distribuidoras que faz com que os radialistas atuem de acordo com seus interesses, repetindo no rádio o que havia sido fabricado para se transformar em sucesso. É interessante observar que os estudos de Adorno antecipam certas análises de Bourdieu sobre as instâncias consagradoras dos bens culturais. O conceito de

indústria cultura não se restringe à produção, mas se estende a distribuição e a reprodução. O processo de padronização deve contar com o auxílio dos radialistas e jornalistas que atuam em conjunto com os meios produtores, reforçando assim a legitimidade do material distribuído no mercado. Adorno insiste por exemplo no papel que a imprensa musical especializada desempenha no caso do jazz; esse grupo de especialistas age na mesma direção que os críticos culturais, comentadores de cinema e de teatro, aos quais Bourdieu confere atenção particular na sua análise da reprodução social (16).

O elemento padronizador desempenha na verdade o papel de parâmetro em relação ao qual a cultura enquanto mercadoria pode ser reconhecida. Seu pólo oposto se configura na arte. A comparação com a música clássica é reveladora. Adorno recusa compreender a diferença entre esses dois tipos de manifestações musicais atribuindo a cada uma delas um nível diferente. Como havíamos sublinhado, a cultura popular não é tomada em contraposição a cultura de elite. O relevante é considerar sua característica fundamental, que muitas vezes atinge, como no caso de Wagner, o universo da *kultur*. Adorno distingue na música popular a estrutura do detalhe. Da primeira fariam parte os diversos tipos de música com canções de casa, canções maternas, lamento por uma garota perdida, etc. Como os filmes classe A e B, tratar-se-iam de produtos diversificados para o consumo. O autor se preocupa no entanto com o que denomina de detalhe, as partes que compõem o todo musical. "Não menos do que a forma, os detalhes são codificados e existe toda uma terminologia para designá-los, como, breque, cordas tristes, notas sujas. A padronização é desta forma diferente da estrutura. Ela não é aberta mas se esconde por trás de uma veia de efeitos individuais que são controlados como segredos de especialistas" (Adorno, 1941, p. 18). Seu interesse pelo detalhe é compreensível. Os efeitos individuais são apresentados na música popular americana como o símbolo do individualismo. Por exemplo, o músico de jazz que improvisa, estaria naquele momento exercendo a plenitude da sua liberdade enquanto pessoa. Adorno procura mostrar como o detalhe é também padronizado, e esconde um mecanismo de "pseudo-individualização" que induz o indivíduo a acreditar numa liberdade que seria artificial. A dominação, neste caso seria mais sutil do que aquela contida na estrutura musical, uma vez que a própria pessoa não a reconhece enquanto tal. A pesquisa sobre o rádio havia revelado que o ouvinte tendia a se concentrar mais na parte do que no todo musical. Adorno se propõe a interpretar o fato à luz da teoria crítica. Segundo ele, o todo estaria predeterminado e aceito, antes mesmo da experiência *dual* da escuta. O ouvinte captaria somente as partes da música na medida em que sua estrutura se encontraria padronizada e difundida no mercado. Com isto Adorno quer sugerir que o detalhe depende mecanicamente do todo. A comparação com a música clássica esclarece este ponto: "na música séria, cada elemento musical, mesmo o mais simples, é ele mesmo, e quanto mais organizada é a obra, menos possibilidade existe para se substituir os detalhes"... ao contrário na música popular "o início do coro é substituível pelo início de inúmeros outros coros. A inter-relação entre os elementos ou a relação entre o elemento e o todo não é afetada. Em Beethoven a posição é importante somente como relação viva entre a totalidade concreta e suas partes. Na música popular a posição é absoluta. Qualquer detalhe é substituível, ele desempenha sua função como um parafuso numa máquina" (Adorno, 1941, p. 19 e 22). Trocando-se "parte" por indivíduo, e "todo" por sociedade industrial podemos compreender como repousa nessa passagem toda uma filosofia da história. Dizer que o detalhe é substituível, significa afirmar que a individualidade não existe no interior do sistema músico-social. O todo, isto é, a sociedade racionalizada, comanda o posicionamento das partes, e não há, como na música clássica, uma harmonia entre estrutura e detalhe. Da mesma forma que os indivíduos transformam-se em números estatísticos que podem ser substituídos por aqueles que detêm o controle da sociedade, a música popular permite a substituição mecânica da parte por estereótipos padronizados. A estrutura comanda e manipula a individualidade do detalhe.

O processo de fetichização não se limita porém à esfera da produção, ele atinge o indivíduo. Na medida em que a cultura se transforma em mercadoria o consumidor passa a se relacionar com ela segundo seu valor de troca; a reificação do mundo tem como conseqüência correlata a coisificação da consciência. Reencontramos aqui o axioma frankfurtiano que a consciência não pode ser livre na sociedade industrial; é com base neste ponto que a *metodologia aplicada* por Lazarsfeld é contestada. Quando estuda a fabricação do *hit parade*, Adorno (1975a) observa: "as reações dos ouvintes parecem se desvincular da relação com o consumo da música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado, o qual por sua vez não pode ser suficientemente explicado pela espontaneidade da audição, mas antes parece ser comandado pelos editores, magnatas do cinema e senhores do rádio" (p. 178). Em outro texto ele dirá: para se compreender o processo da escuta deve-se "começar pela esfera da reprodução de obra cultural pelo rádio ao invés da análise da reação do ouvinte" (Adorno, 1942, p. 135). Isto se daria devido ao fato da reação já se encontrar pré-moldada pela sociedade. Colocar a questão desta forma implica em se aceitar que o receptor está contido no pólo da produção. Este tipo de posicionamento explica o porque da dificuldade de se falar, no quadro da teoria crítica, de uma

recepção real. O ouvinte não possui autonomia, ele simplesmente responde ao estímulo provocado pela indústria cultural. A música popular atua através de "mecanismos-resposta" que demanda da parte do receptor um reflexo condicionado. Qualquer resistência possível seria fruto de um ajustamento mal coordenado pela máquina social, o que certamente poderia ser reparado pelo processo de *plugging* descrito anteriormente. A sociedade industrial se apresenta pois como um teste de múltipla escolha, na qual o repertório seria previamente organizado pela indústria cultural. Cabe ao consumidor escolher uma das respostas sugeridas. Quando Marcuse fala da consciência unidimensional, muitas vezes se interpreta que ele estaria se referindo a um tipo de consciência uniformizada; todos os homens pensariam da mesma forma. Penso que seria mais correto dizer que a unidimensionalidade das consciências consiste no fato delas estarem submetidas a uma imposição comum. Neste caso eu diria que os homens pensam "com a mesma forma", isto é, na mesma direção. A diversidade dos produtos oferecidos é organizada por um tipo de escolha que se contenta com os limites determinados fora dela. Adorno (1975a) dirá que o gosto popular nas sociedades de massa é um mero reconhecimento: "gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo" (p. 173). Contrapõe-se desta forma o conhecimento, que seria algo novo, ao simples reconhecimento do que já existe. A regressão da audição vem justamente caracterizar um tipo de escuta pertinente à sociedade moderna. A incapacidade de se ouvir algo novo, de se identificar uma "outra música", decorreria do automatismo com que as massas reconhecem o que é distribuído socialmente.

Creio que possuímos agora outros elementos que nos permitem entender melhor a crítica da cultura enquanto divertimento. O verbo divertir possui um duplo significado. Enquanto distração, a indústria cultural possibilita que os indivíduos preencham as horas de lazer fora do tempo do trabalho. Não é porém o conteúdo particular de cada divertimento, seu valor de uso, que conta, mas o fato das pessoas estarem ocupadas em fazer algo. Como no exemplo da música popular, o "detalhe" é substituível por um outro elemento qualquer que desempenhe a mesma função no sistema. A tarefa da indústria cultural seria apresentar um leque renovado de produtos a serem consumidos. Mas o termo quer dizer também desviar. Ao proporcionar um estímulo que é respondido pelo receptor, a indústria cultural vai desviá-lo das questões relativas à sua própria alienação. "Divertir-se significa estar de acordo" (Adorno, 1969, p. 180). A reprodução do sistema estaria desta forma assegurada no momento em que a consciência é dirigida para o repertório de escolha produzido pelas empresas, e deslocada dos problemas que lhe possibilitariam enxergar uma outra realidade.

Aparência e cotidiano

Muitas vezes nos deparamos com a questão da importância dos meios de comunicação na criação de novas demandas, ou mentalidades, junto ao público. Não é raro encontrarmos nas discussões que utilizam o referencial frankfurtiano afirmações que apontam para uma certa autonomia da indústria cultural, conferindo-lhe quase que o poder de formar as consciências. A leitura que fizemos da Escola nos leva a uma outra direção. A indústria cultural só pode realmente ser compreendida quando considerada como produto da fase final do capitalismo avançado. Esta observação não se restringe porém ao significado histórico da questão, ela implica em se aceitar que a indústria cultural é um aspecto da nacionalidade do sistema tecnológico. Dito de outra forma. É a nacionalidade do todo que funda sua existência e não o inverso. Evidentemente a indústria cultural tem um papel no processo de reprodução social, ela integra os indivíduos atomizados na massa social reforçando o sistema. Uma das características fundamentais da sociedade de massas é que ela constitui uma "multidão solitária". Nela, não é mais a classe social que agrega os grupos antagônicos de pessoas. O indivíduo se encontra afastado dos outros, isolado, daqueles que são seus "iguais" no processo de indiferenciação social. Cabe a indústria cultural desempenhar o papel de cimento social, que ao divertir as pessoas, coloca em conjunto o que se encontrava separado. Mas ela não é geradora, originária, deste sistema de dominação; na verdade a indústria cultural se adequa, e é o produto de uma nacionalidade que lhe é anterior. Neste sentido seria incorreto dizer que ela cria "novas" necessidades. A indústria cultural "organiza estas necessidades de modo que o consumidor a ela se prenda, sempre e tão-só como eterno consumidor" (Adorno & Horkheimer, 1969, p. 177). As necessidades decorrem de um modo de vida social que é característico da sociedade industrial, e que só pode ser entendido por uma análise globalizadora e histórica. Adorno observa que o problema das pesquisas sobre os meios de comunicação provém justamente do fato dos sociólogos procurarem isolá-los da sociedade abrangente. "Daí a dificuldade que eles têm para dizer o que a televisão faz com o povo. Isto porque por mais avançadas que as técnicas da pesquisa social empírica isolem os fatores específicos da televisão, esses fatores mesmos recebem a sua força da totalidade do sistema" (Adorno, 1975, p. 346). Se refletirmos seriamente sobre a hipótese que coloca o receptor como parte integrante do pólo da produção, seria contraditório falar em criação de necessidades. Como elas poderiam ser criadas se a reprodução social encerra igualmente o sistema e o indivíduo dentro de um mesmo círculo? Retomando o exemplo da música

Adorno (1975a) dirá: "se hoje em dia os ouvintes não mais pertencem a si mesmos, isto significa também que já não podem mais ser influenciados. Os pólos opostos da produção e do consumo estão respectivamente subordinados entre si e não reciprocamente dependentes de modo isolado" (p. 187). Para que se pudesse falar realmente de influência teríamos que considerar a existência de um receptor pelo menos relativamente autônomo, mas é justamente este o ponto que a teoria nega. Como considera Adorno (1969) em seus estudos sobre a televisão, o meio é um produto do "antiespírito objetivo" e como tal estende seus mecanismos de dominação "até mesmo aos produtores". Entre emissor e receptor não há portanto diferenças fundamentais.

A contradição entre realidade e ilusão que havíamos considerado pode agora ser estendida à indústria cultural. Adorno (1978) afirma, em relação à ideologia na sociedade industrial: "não há mais ideologia no sentido autêntico de falsa consciência, somente publicidade, para a existência de um mundo através de sua duplicação" (p. 275) Já consideramos a crítica a Lukacs, o que nos interessa sublinhar nesta passagem é a idéia de duplicação. Se a distância entre realidade e ilusão tende a desaparecer temos a existência de um mundo duplicado onde a vida social e a "alienação" (no sentido tradicional do termo) transformam-se na mesma coisa. Por isso Adorno e Horkheimer (1969) dirão que "a vida real está se transformando em algo indistinguível do cinema". A análise da televisão caminha na mesma direção. Adorno a considera como um meio que invade o espaço privado do indivíduo diminuindo a distância entre o produto e o telespectador. Neste sentido ele reforça o cotidiano e confunde as fronteiras entre realidade e imagem. "A imagem é tomada como uma parcela da realidade, como um acessório da casa, que se adquiriu junto com o aparelho. Dificilmente será ir longe demais dizer que reciprocamente, a realidade é olhada através dos óculos da TV, que o sentido furtivamente imprimido ao cotidiano volte a refletir-se nele" (Adorno, 197-5, p. 349). Um mundo duplicado, onde sequer a possibilidade de uma alienação real permanece. A comparação da indústria cultural com a *commedia dell'arte* é reveladora. Adorno (1975, p. 353) dirá que o que caracteriza o estereótipo da televisão é que ele se aproxima da realidade; "até na voz e no dialeto" ele se assemelha "à fulano e sicrano", isto é, a tipos reais que podem ser identificados pelo telespectador. A *commedia dell'arte* está próxima da alegoria; seus "tipos estavam tão afastados da existência cotidiana do público que a ninguém ocorreria ajustar o seu próprio comportamento conforme aqueles *clowns* mascarados". Onde existia diferença temos agora ajustamento.

Se interpretarmos que a indústria cultural atua o sentido da padronização das consciências, que ela confunde realidade e ilusão, temos que tirar a consequência imediata deste tipo de raciocínio: o que caracteriza os meios de comunicação nas sociedades industriais é a incapacidade de se criar uma autêntica alienação. Adorno é claro, no texto sobre o Iluminismo, que a arte, enquanto promessa, é sempre uma ideologia; vimos como Marcuse corrobora este ponto de vista. O estatuto do discurso artístico para o pensamento frankfurtiano se vincula à noção de diferença. O lema da indústria cultural é outro, ela afirma: "converte-te naquilo que és" (Adorno & Horkheimer, 1973, p. 202). Onde a arte instaura uma diferença a indústria cultural reforça o que é idêntico. Por isso pode-se dizer que a televisão vem "dar brilho ao cotidiano cinzento", e "o que fosse diferente seria insuportável porque recordaria (ao telespectador) aquilo que lhe é vetado" (Adorno, 1975, p. 349). Horkheimer (1941), também afirma que a arte é mal vista pelo povo porque ela "faz com que as massas caiam em horror" (p. 296). A recusa da sociedade em aceitá-la se deve ao fato que ela propõe a existência de um mundo diferente que desnudaria a opressão da vida cotidiana.

Decorre necessariamente desta perspectiva que as análises de conteúdo são consideradas como secundárias. Com efeito, existe somente um texto de Adorno que se dedica ao estudo da mensagem transmitida pela televisão. No entanto, dificilmente poderíamos defini-lo como um trabalho de conteúdo no sentido clássico do termo. O próprio autor, no início do texto, se encarrega de chamar a atenção do leitor para a inconveniência desta metodologia: "a análise de conteúdo dos livretos de televisão fracassou mas é possível lê-los e estudá-los enquanto o espetáculo passa voando" (Adorno, 1969, p. 75). A descrença em relação ao método pode ser avaliada quando Adorno sugere que o material recolhido, 34 scripts de televisão, deveria ser submetido a uma amostragem estatística. Mas ele acrescenta em seguida, como o grau de padronização é tal, o que se descobriria "poderia completar as categorias agora extraídas mas não revelaria basicamente nenhum resultado novo" (Adorno, 1969, p. 76). Dito de outra forma, a teoria crítica prescinde deste tipo de análise na medida em que ela descobre os pontos essenciais fora do conteúdo do produto ofertado. Na verdade o interesse de Adorno não é pela análise dos programas veiculados pela televisão; é a própria televisão, no seu dia a dia, que lhe importa como objeto de estudo. Neste sentido ele pode afirmar que "o conteúdo específico do fenômeno é menos importante do que o fato que deveria existir qualquer coisa para preencher o vácuo da consciência expropriada e distraí-la do segredo aberto (sua submissão)" (Adorno, 1978, p. 271). O mesmo tipo de observação é feito quando ele distingue a mensagem aberta (propriamente o conteúdo) da mensagem escondida.

Basicamente Adorno caracteriza a indústria televisiva como um tipo de empresa que visa o inconsciente do receptor procurando captá-lo através de uma mensagem escondida. Este tipo de mensagem geraria um comportamento independente do conteúdo dos programas: "a maioria dos shows de televisão visa produzir, ou pelo menos reproduzir, a passividade intelectual e a credibilidade que se coaduna com o credo totalitário, mesmo quando a mensagem explícita da superfície dos shows venha ser antiautoritária". (Adorno, 1964, g. 479). Como na sua análise da música popular, o ato da "escuta" encontra-se predeterminado pelo esquema de produção, "antes que o (espectador) seja confrontado com qualquer conteúdo" (Adorno, 1964, p. 482).

O posicionamento da Escola em relação ao conteúdo advém a meu ver da própria concepção da ideologia como técnica, pois a dominação se exerceria na sociedade industrial não mais através da ideologia enquanto universo simbólico dominante, mas pela racionalidade do aparato tecnológico. Podemos apreender esta dimensão do problema quando abordamos as diferenças entre Adorno e autores como Benjamin, Brecht e Eisler. Um exemplo: o uso do rádio. Adorno na sua crítica à música clássica veiculada pelo rádio, argumenta sobre a impossibilidade de se transmitir uma boa música pelo fato dela ser distribuída por um determinado meio de comunicação marcado socialmente de antemão pelo espírito da racionalidade. Uma vez que o conteúdo é secundário no processo de hegemonia, ele chega inclusive a dizer que o rádio, enquanto técnica, degenera a sinfonia, que só poderia ser transmitida na sua plenitude quando executada ao vivo (Adorno, 1942). A atitude de Brecht é radicalmente oposta. Em um texto de 1930, ele procura encontrar uma função política e cultural para este meio de comunicação que se desenvolve rapidamente na Alemanha (Brecht, 1983). Sua crítica se volta portanto contra a forma em que o rádio é utilizado, mas não contra o meio ele mesmo. O próprio Benjamin (1978) escreve uma série de dramas radiofônicos que são levados ao ar ainda na década de vinte. Benjamin, Brecht e Eisler crêem ser possível, com o advento da reprodução tecnológica, criar uma arte progressista. Adorno procura refutar este ponto de vista quando distingue dois tipos de técnica. "O conceito de técnica na indústria cultural se identifica somente nominalmente com a técnica na obra de arte. Nesta última, técnica concerne a organização interna do objeto, com sua lógica interna. Em contrapartida, a técnica na indústria cultural é, desde o início, aquela da distribuição e reprodução mecânica, e portanto permanece sempre externa a seu objeto" (Adorno, 1975). Uma técnica externa a seu objeto significa que o conteúdo específico de cada produto cultural deve estar submetido a uma lógica que se encontra fora dele: Se tivermos em mente a definição que os antropólogos dão da cultura, diríamos que dentro da perspectiva proposta, é impossível falarmos em "utilizações da cultura", uma vez que o valor de uso é eliminado do produto, seja pelo produtor (artista) seja pelo receptor (consumidor). A análise frankfurtiana é neste sentido precursora das teses de MacLuhan. E não é por acaso que na sua crítica ao ativismo político (que é interessantíssima, mas que infelizmente não podemos considerá-la neste artigo), que é pensado nos mesmos termos da indústria cultural (irracional e regressivo), Adorno (1973a) dirá: "ironicamente tem razão MacLuhan: o meio é a mensagem. A substituição dos fins pelos meios substitui as propriedades nos homens mesmos" (p. 171-172). Uma sociedade unidimensional é uma sociedade sem "finalidade" na qual os meios determinam a particularidade de cada produto. Isto permitirá a Adorno falar da "televisão como ideologia" da mesma maneira que Habermas se referia à técnica.

Uma ruptura do ciclo de reprodução?

O que marca a perspectiva frankfurtina da análise da cultura é sem dúvida o seu pessimismo histórico. Dificilmente dentro deste quadro poderíamos desenvolver um tema como cultura e política. Conceitos como Estado, intelectuais, partidos políticos encontram-se ausentes na teoria desenvolvida. Tem-se às vezes a impressão que a imagem do "final da história" seria uma ironia em relação a utopia marxista do século XIX. Uma sociedade de massas, "sem classes", onde a luta de classes já não se manifesta mais, urna sociedade "sem Estado", uma vez que a hegemonia da técnica penetraria as consciências individuais. Portanto uma sociedade sem contradições, "sem alienação", segundo o marxismo clássico, o que significaria o congelamento da história como força motora das transformações sociais. No terreno do debate cultural a arte é privilegiada como espaço que transcende a irracionalidade do real, e configura o único espaço de uma possível transformação social. Como a Escola recusa a aceitar qualquer tentativa de politização da arte tem-se que este espaço possui uma natureza meramente potencial. Com isto os frankfurtianos podem escapar às armadilhas que o marxismo ortodoxo coloca com a instrumentalização da arte, por exemplo, o realismo soviético ou a arte revolucionária. Mas por outro lado esta concepção não deixa de trazer problemas, uma vez que a arte é o parâmetro em relação ao qual a cultura deve ser mensurada. Se a arte representa o *locus* potencial da transformação só resta aos outros elementos de cultura o estatuto de mercadoria que reforça a dominação do sistema social.

Não tenho dúvidas que é o traço da inevitabilidade que caracteriza o pensamento da Escola, e é dentro desta linha que o conceito de indústria cultural tem sido aplicado pelos seus seguidores. No entanto, seria importante, no final deste artigo, apontar para algumas modificações deste quadro, que se desenvolvem em meados dos anos 60, sobretudo com Adorno. Para tanto consideraremos dois artigos, "Transparências no Filme" de 1966, e "Tempo Livre", publicado em 1969.

Adorno normalmente não considera o cinema como uma arte. Em sua polêmica com Benjamin ele deixa claro que a técnica cinematográfica é externa ao objeto, o que o transforma em simples manifestação da racionalidade do sistema. No texto em questão, esta posição é revista. Adorno estabelece uma diferença entre filme e fílmico e claramente retorna aos argumentos colocados por Benjamin. Ele dirá: "a emergência tardia do filme faz com que seja difícil distinguir entre técnica e tecnologia tão claramente como é possível na música" (Adorno, 1981-2, p. 200). Na verdade, o filme não é cópia de nada, o produto de massa é a coisa ela mesma. É possível portanto diferenciar os aspectos fílmicos que se expressariam num "cinema de arte" que se contrapõe à lógica dos filmes comerciais. Dirá Adorno (1981-2, p. 199): "neste tipo de cinema, surpreendente e não profissional, está inscrita a esperança que a chamada mídia venha eventualmente ser algo qualitativamente diferente". Pela primeira vez, abre-se espaço para que se instaure um elemento de ruptura no interior do processo de produção e reprodução cultural.

Mas a análise surpreende ainda mais quando acompanhamos o autor em seu raciocínio sobre a recepção. Criticando, novamente, as análises tradicionais de conteúdo, ele dirá que elas se fiam na intenção do filme, negligenciando a distância entre tal intenção e seu efeito sobre o receptor. Adorno chega inclusive a falar de uma ideologia heterodoxa veiculada pelo cinema. Analisando o comportamento dos jovens ele diz: "Se hoje podemos ver na Alemanha, em Praga, mesmo na Suíça conservadora e na Roma católica, moços e moças cruzando as ruas abraçados e beijando-se uns aos outros, então eles aprenderam isto, e provavelmente mais, com os filmes... No intuito de manipular as massas a ideologia da indústria cultural transforma-se internamente em antagonismo, como a sociedade que ela visa controlar. A ideologia da indústria cultural contém o antídoto à sua própria mentira. Nenhum outro argumento poderia ser feito a mais em sua defesa" (Adorno, 1981-2, p. 202). O texto sobre o lazer reforça este ponto de vista. Apesar do artigo se dedicar fundamentalmente a análise do tempo livre como prolongamento do tempo do trabalho, ele se abre para uma perspectiva diferente. Aqui explicitamente o axioma da liberdade da consciência é questionada. Referindo-se a indústria cultural e seu processo de dominação Adorno dirá: "a conclusão deveria ser que a indústria cultural e os consumidores se adequam entre si. Mas a indústria cultural se fez total e cabe duvidar se esta equação, indústria cultural e consciência dos consumidores, é válida" (Adorno, 1973a, p. 62). Com base em pesquisas empíricas promovidas pelo Instituto na Alemanha, Adorno pode captar elementos que havia negligenciado anteriormente. O exemplo é a análise de uma série de entrevistas realizadas sobre o casamento da princesa Beatriz da Holanda com um jovem diplomata alemão. O resultado da pesquisa é que um número razoável de entrevistadas se comportam de uma maneira crítica em relação ao evento. Isto leva Adorno (1973a) a falar de "sintomas de uma consciência. desdobrada", ou seja, "as pessoas consomem e aceitam o que a indústria cultural propõe, mas como uma espécie de reserva... os interesses reais do indivíduo conservam o poder suficiente para resistir dentro de certos limites a seu total cativoiro" (p. 63). A consciência desdobrada se afastaria assim da consciência unidimensional.

A razão da mudança reside certamente junto ao clima social que anima a sociedade alemã nos anos 60. Miriam Hansen (1981-82) chama a atenção para o fato que Adorno, ao se associar com Alexander Kluge, acaba de uma certa forma sofrendo sua influência. Adorno acompanha a emergência do cinema novo alemão, que na sua primeira geração produz cineastas como Kluge e Schelendorf. Ele é ainda o orientador de tese de doutoramento de Kluge, e o introduz a Fritz Lang, para quem trabalha como escritor. Por outro lado a realidade dos meios de comunicação na Alemanha contrastam também com o que Adorno havia observado nos Estados Unidos. Ainda na década de 60 ele realiza, contrariamente a sua análise sobre a música clássica, uma série de palestras pelo rádio, o que pressupõe que sua atitude em relação a técnica, se modifique de alguma forma. Em 1969, pela primeira vez ele aceita assinar a co-autoria de seu livro sobre o cinema e música em parceria com Eisler (Adorno & Eisler, 1976). O livro tinha sido publicado em inglês em 1947, mas somente com a assinatura de Eisler. Segundo Adorno isto se devia a uma certa precaução de sua parte em relação a ameaça do macarthismo que visava naquele momento a expulsão do irmão de Eisler, um ativista político, dos Estados Unidos. A explicação é duvidosa e envolve uma série de polêmicas entre os exilados alemães residentes. O que importa sublinhar é que o livro possui um "desvio" brechtiano, introduzido por Eisler, que retoma a questão de função da arte na sociedade. Miriam Hansen tem razão em dizer que Adorno, assumindo a autoria do livro no final de sua vida, talvez estivesse indicando sua concordância com um ponto de vista que era similar aos jovens cineastas do

cinema alemão.

No entanto é necessário ser cauteloso. Martin Jay (1984) pensa que seria equivocado falarmos em uma nova posição de Adorno em relação à cultura de massa. Na verdade, o cinema ainda é considerado como uma arte menor em relação as outras, e o próprio autor se recusa a esclarecer o problema da resistência no tempo livre. A meu ver novas observações são feitas, e que correspondem agora a uma vivência alemã de Adorno; porém a revisão da perspectiva teórica como um todo é algo que requer um outro alento, e necessitaria uma crítica da própria filosofia frankfurtiana da história. Em parte Marcuse procurou responder a esta indagação quando nos anos 60 buscava nos movimentos alternativos um espaço de contraposição ao aparato tecnológico. No entanto, suas formulações nunca constituíram um corpo teórico como seu diagnóstico sobre a sociedade industrial. O conceito de indústria cultural permanece para o pensamento frankfurtiano a pedra de toque para se equacionar a problemática da cultura na sociedade de massas. Seria no entanto ingênuo recusarmos em bloco a análise desenvolvida. Apesar das críticas que possamos fazer, ela tem o mérito de desvendar as relações de poder onde normalmente se apresenta a cultura como expressão da democracia e da liberdade. No caso brasileiro, creio que a leitura da Escola se reveste de uma atualidade que as discussões muitas vezes procuram encobrir. Vivemos na década de 80 um momento de expansão da indústria cultural que outros países conheceram anteriormente. Não obstante, isto se faz dentro de um clima de certa euforia que envolve intelectuais e produtores de cultura, o que impede de se perceber criticamente como se articula na moderna sociedade brasileira as novas formas de dominação.

São Paulo, 4 de agosto de 1985

Texto recebido para publicação em outubro de 1985

- NOTAS:

1- O livro de J. Guilherme Merquior, *Arte e Sociedade*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, é de 1969 e o de Marcuse, *A Ideologia da Sociedade Industrial*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, é de 1968.

2 - Martin Jay (1973). Sobre a teoria crítica consultar Horkheimer, "Teoria Tradicional e Teoria, Crítica", in *Os Pensadores* (1975a) .

3- Para uma análise histórica do Iluminismo ver *Peter Gay (1969)* .

4 - Existe no entanto um significado negativo da magia quando esta se identifica ao fetichismo. É o caso, por exemplo, quando Adorno analisa as "Teses contra o ocultismo" (1974b) .

5 - Um livro que aborda a Escola na sua relação com a questão política é o de Phil Slater (1978).

6- Adorno e Horkheimer (1973, p. 200). Outros textos que se referem explicitamente à mudança do conceito são os de Marcuse (1971) e o de Horkheimer (1971)

7 - São vários os escritos que abordam a relação entre arte e política. Em particular ver Adorno (1974); Marcuse (1978).

8 - O grifo é nosso.

9 - Habermas (1978). Ver também seu artigo "The public sphere" (1974); Marcuse (1970, p. 12). O mesmo ponto de vista encontra-se em Horkheimer, "Art and mass culture" (1941).

10 - Ver como Adorno considera a questão da classe em *Introduction to Sociology of Music*, New York, Seabury Press, 1976; ou ainda a argumentação de Marcuse (1978) contra Lucien Goldman.

11 - Ortega y Gasset (1966) . Sobre as implicações do conceito de massa ver o estudo de Gabriel Cohn.

12 - Adorno (1981). Os argumentos de Benjamin encontram-se em "Sobre alguns temas em Baudelaire" e "A obra de arte na época..." (1975a).

13 - Sobre as relações entre Lazarfeld e o Instituto ver David Morrison (1978); Michel Pollak (1979); P. Lazarfeld (1969) .

14 - Adorno (1945, p. 208). A crítica de Adorno não deve ser confundida como uma recusa da pesquisa empírica. É a forma como a pesquisa é concebida que é objeto da crítica. Ao longo de sua vida ele se associa a vários projetos de investigação empírica, seja quando retorna a Alemanha, seja ainda nos Estados Unidos onde publica, na década de 50, um livro que se tornou clássico, *The Authoritarian Personality*, N.Y., W.W. Norton Cia.

15 - Sobre a relação entre o conceito e o termo cultura da massa ver Adorno, "A indústria cultural" (1975).

16 - Sobre Bourdieu ver *Economia das Trocas Simbólicas*, Sergio Miceli (org.), São Paulo, Perspectiva, 1975; *Pierre Bourdieu*, Renato Ortiz (org.), São Paulo, Ática, 1983. Gostaria de sublinhar que a análise das instâncias consagradoras e sua relação com o reconhecimento público já havia sido realizada, no campo da literatura, ainda na década de 20 por Levin Schucking (1966).

Bibliografia

ADORNO, T. "On Popular Music". *Studies in Philosophy and Social Science* (Revista do Instituto), n.o 1, 1941.

_____. "American Jazz Music" e "Jazz Hot and Hybrid" (resenhas). *Studies in Philosophy and Social Science*, IX, n.o I, 1941a.

_____. "Spengler after the decline". *Studies in Philosophy and Social Science*, vol. IX, n.º 2, 1941b. (Tradução inglesa e espanhola em *Prismas* Barcelona, Ariel, 1969.)

_____. "Veblen's Attack on Culture". *Studies in Philosophy and Social Science*, no 3, 1941c.

_____. "The Radio Symphony". In: Lazarfeld, Paul & Stanton, Frank (orgs.) *Radio Research*, New York, Duell Sloan and Pearce, 1942.

_____. "A Social Critique of Radio Music". *Kennyon Review*, Spring, 1945.

_____. "Democratic Leadership and Mass Manipulation". In: Gouldner (org.). *Studies in Leadership*, New York, 1950.

_____. "Television and Patterns of Mass Culture". In: Rosenberg & White (orgs.). *Mass Culture*, New York, Free Press, 1964.

_____. "La Television como Ideologia". In: *Intervenciones: nueve modelos de critica*, Caracas, Monte Avila, 1969.

_____. "Scientific Experiences of a European Scholar". In: Fleming, Donald & Bailyn, Bernar (orgs.). *The Intellectual Migration*, Cambridge, Massachusetts, 1969a. (Tradução espanhola em "Experiencias científicas e Estados Unidos", *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973).

_____. "Musica y Tecnica hoy". In: *El Arte en la Sociedad Industrial*, Buenos Aires, Rodolfo Afonso, 1973.

_____. "Progreso", "Tiempo Libre" e "Notas marginales sobre la teoria y praxis". In: *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973a.

_____. *Theorie Esthetique*, Paris, Klincksieck, 1974.

_____. "The Stars to Earth: Ihe Los Angeles Times Astrology Column, a Study of secondary superstition". *Telos*, n.º 19, Spring, 1974a.

_____. "Theses against Occultism". *Telos*, n.o 19, Spring, 1974b. (Tradução francesa em *Minima Moralia*, Paris, Payot, 1980).

_____. "A Indústria Cultural" e "Televisão, Consciência e Indústria Cultural". In: Cohn, Gabriel (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*, São Paulo, Ed. Nacional, 1975.

_____. "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição". In: *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*, São Paulo, Ed. Abril, 1975a. (Col. Os Pensadores).

_____. *Introduction to Sociology of Music*, New York, The Seabury Press, 1976.

_____. "Cultural Criticism". In: Connerton, Paul (org.) *Critical Sociology*, London, Penguin Books, 1978. (Tradução espanhola "La Critica de la Cultura y la Sociedad", em *Critica Cultural y Sociedad*, Barcelona, Ed. Ariel, 1962).

____. "Culture and Administration". *Telos*, n.º 37, Winter, 1979.

____. "Commitment" (on Brecht), "Reconciliation under duress" (on Lukacs), "Letters to Walter Benjamin". In: *Aesthetic and Politics*, London, NLB, 1979a.

ADORNO, T. *In search of Wagner*, London, NLB, 1981.

____. "Transparencies on Film". *New German Critique*, n.o 24-25, Fall-Winter, 1981-82.

____. "Perennial Fashion - Jazz". In: *Prisms*, Cambridge, MIT Press, 1982. (Tradução espanhola "Mo sin tiempo (sobre el jazz) ", em *Prismas*, Barcelona, Ariel, 1969.)

____. "Aldous Huxley and Utopia". In: *Priscos*, Cambridge, MIT Press, 1982.

____. *A Filosofia da Nova Música*, São Paulo Perspectiva, 197.

____. "Teoria de la Seudocultura". In: *Filosofía y Superstición*, Madri, Alianza/Taurus.

ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. *Dialectica del Iluminismo*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1970. (Alguns capítulos foram parcialmente traduzidos para o português: "O Iluminismo como Mistificação das Massas", in: Lima, Luís Costa (org.), *Teoria da Cultura de Massas*, Rio de Janeiro, Ed. Saga, 1969; "O Conceito de Iluminismo", in: *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*, São Paulo, Ed. Abril, 1975a (Col. Os Pensadores); tradução brasileira: *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.)

____&____. "Exertos". In: *Humanismo e Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.

____&____. *Temas Básicos de Sociologia*, São Paulo, Cultrix, 1973.

ADORNO, T. & EISLER, Hans. *El Cine y Ia Musica*, Madri, Ed. Fundamentos, 1976.

BENJAMIM, W. "What is Epic Theater". In: *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969. (Tradução espanhola, in *Tentativas sobre Brecht*, Madri, Taurus, 1975.)

____. "El autor como produtor. In: *Tentativas sobre Brecht*, Madri, Taurus, 1975.

____. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" e "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*, São Paulo, Ed. Abril, 1975a, (Col. Os Pensadores).

____. *Tre Drammi Radiofonici*, Torino, Einaudi, 1978.

____. "El Paris del Segundo Imperio en Baudelaire". In: *Poesia y Capitalismo - Iluminaciones 2*, Madri, Taurus, 1980.

____. "Paris, capital del siglo XIX." In: *Poesia y Capitalismo - Iluminaciones 2*, Madri, Taurus 1980. (Tradução francesa in *Poésie et Revolution*, Paris, Denoel, tomo II, 1971.)

____. "Pequeña Historia de la Fotografía". In: *Discursos Interrompidos I*, Madri, Taurus Ed., 1982. (Tradução francesa in *Poésie et Revolution*, Paris, Denoel, 1971.)

____. "Reply to Adorno". In: *Aesthetics and Politics*.

HABERMAS, J. "Sistematically Distorted Communications". In: *Critical Sociology*, Barcelona, Ariel, 1962.

____. "The Scientification of Politics and Public Opinion". In: *Toward a Rational Society*, Boston, Beacon Press, 1971.

____. "The Public Sphere". *New German Critique*, 1(3) , Fall, 1974.

____. "Comunicação, Opinião Pública e Poder". In: Cohn, Gabriel (org.) *Comunicação e Indústria Cultural*, São Paulo, Ed. Nacional, 1975.

HABERMAS, J. "Técnica e Ciência como Ideologia". In: *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*, São Paulo, Ed. Abril, 1975a, (Col. Os Pensadores).

____. *L'espace public*, Paris, Payot, 1978.

____. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.

HORKHEIMER, M. "Art and Mass Culture". *Studies in Philosophy and Social Sciences*, (Revista do Instituto), 1941.

____. "The End of the Reason". *Studies in Philosophy and Social Sciences*, 1941a.

____. "Ideologia y Accion". In: *La Function de las Ideologias*, Madri, Ed. Taurus, 1966.

____. "Un nuevo concepto de ideologia?" In: Lenk, Kurt (org) *El concepto de Ideologia*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.

____. "Arte Nuevo y Cultura de Massas". In: *Teoria Critica*, Barcelona, Ariel, 1973.

____. *Apuntes: 1950-1969*, Caracas, Monte Avila, 1976.

LOWENTHAL, L. "The Triumph of Mass Idol". In: Lazarfeld, Paul. *Radio Research 1942-1943*. New York, Duell, Sloan and Pearce, 1944.

____. "Historical Perspectives of Popular Culture". *American Journal of Sociology*, vol. 55, jan. 1950.

____. "The Debate over Art and Popular Culture in Eighteenth Century England". In: Komarowsky, Mirra (org) *Common Frontiers of Social Sciences*, Free Presa, 1957.

____. "The Debate on Cultural Standards in Nineteenth Century England". *Social Research*, vol. 30, 1963.

____. *Literature and Mass Culture*, New Jersey, Transaction Books, 1984.

MARCUSE, H. "Some Implications of modern Technology". *Studies in Philosophy and Social Sciences* (Revista do Instituto), New York, 1941.

____. *A Ideologia da Sociedade Industrial*, Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

____. *O Fim da Utopia*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.

____. "A arte na sociedade unidimensional". In: Lima, Luís Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*, Rio de Janeiro, Ed. Saga, 1969.

____. "Remarques à propos d'une définition de la culture". In: *Culture et Société*, Paris, Ed. Minuit, 1970. (Tradução espanhola, in *Politica y Cultura*, Barcelona, Ariel, 1969).

____. "Reflexions sur le caractère affirmatif de la culture". In: *Culture et Société*, Paris, Ed. Minuit, 1970. (Tradução espanhola, in *Cultura y*

Sociedad, Buenos Aires, Ed. Sur, 1970)

_____. "Acerca del problema de la ideología en la sociedad industrial altamente desarrollada". In: Lenk, Kurt. *El Concepto de Ideología*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.

_____. "Art and Revolution". In: *Counter-Revolution and Revolt*, Boston, Beacon Press, 1972.

_____. *The Aesthetic Dimension: toward a Critique of Marxist Aesthetic*, Boston, Beacon Press, 1978. (Tradução portuguesa, *A Dimensão Estética*, Lisboa, Martins Fontes, 1977.)

_____. "Entrevista com Habermas". *Telos*, n.º 38, Winter, 1979.

Sobre a Escola de Frankfurt

DELLA VOLPE, G. "Crítica de um paradoxo tardo-romântico". In: Pereira, Wilson (org). *Della Volpe*, São Paulo, Ática, 1979.

GAGNEBIB, Jeanne Marie. *Benjamin*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

JAY, Martin. *The Dialectical Imagination*, Boston, Little Brown, 1973.

_____. *Adorno*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

JIMENEZ, Marc. *Para Ler Adorno*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

"L'ECOLE de Francfort". *Esprit*, número especial, Paris, maio, 1978.

ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o Anjo*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1981.

SLATER, Phil. *A Origem e o Significado da Escola de Frankfurt*, Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

TAR, Zoltan. *A Escola de Francoforte*, Porto, Edições 70.

WOLIN, Richard. *Walter Benjamin: an aesthetic of redemption*, New York, Columbia University Press, 1982.

Outras obras consultadas

BRECHT, B. "Radio as a means of communication: a talk on the function of radio". In: Mattelart, A. & Sieglau, S. (.orgs.). *Communications and Class Struggle*, vol. 2, New York, International General, 1983.

COHN, G. (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*, São Paulo, Ed. Nacional, 1975.

DIETERLE, W. "Hollywood and the European Crisis". *Studies in Philosophy and Social Sciences* (Revista do Instituto), 1941.

GAY, Peter. *The Enlightenment*, New York, Knop, 1969.

HANSEN, Miriam. "Introduction to Adorno's Transparencies". *New German Critique*, n.º 24-25, FallWinter, 1981-82.

LASSWELL, Harold. "The Radio as instrument of reducing personal insecurity". *Studies in Philosophy and Social Sciences* (Revista do Instituto), 1941.

LAZARFELD, P. "Remarks on Administrative and Critical Communications Research". *Studies in Philosophy and Social Sciences* (Revista do Instituto), 1941.

_____. "An episode In the History of Social Sciences". In: Fleming, D. (org.) *The Intellectual Migration*, Cambridge, Harvard University Press,

1969.

LE BON, Gustave. *La Psychologie des Foules*, Paris, Felix Alcan, 1913.

LIMA, Luís Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*, Rio de Janeiro, Ed. Saga, 1969.

MACDOUGALD, Duncan. "The Popular Music Industry". In: Lazarfeld, P. & Stanton, F. (orgs.) *Radio Research*, New York, Duell Sloan and Pearce, 1942.

MAUSS, M. & HUBERT, H. "Esquisse d'une théorie générale de la magie". In: *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1968.

MORRISON, David. "Kultur on Culture: the case of T. W. Adorno and Paul Lazarfeld". *Social Research*, vol. 45, 2, 1978.

ORTEGA Y GASSET, J. "La Rebelion de las Masas". In: *Obras Completas*, Madri, Revista do Occidente, tomo IV, 1966.

POLLAK, Michael. "P. Lazarfeld fondateur d'une multinationale scientifique". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.o 25, jan. 1979.

SCHUCKING, Levin. *The Sociology of Literary Taste*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966.

SUCHMAN, E. "Invitation to music". In: Lazarfeld, P. & Stanton, F. (orgs.) *Radio Research*, New York, Duell Sloan and Pearce, 1942.

THOMPSON, E. P. *The making of the English Working Class*, New York, Vintage Books, 1966.