

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC – SP

Rosângela Vieira dos Santos

Indústria cultural: a mercantilização da arte e da cultura?

MESTRADO EM ECONOMIA POLÍTICA

SÃO PAULO

2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC – SP

Rosângela Vieira dos Santos

Indústria cultural: a mercantilização da arte e da cultura?

MESTRADO EM ECONOMIA POLÍTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Economia Política sob a orientação do Prof. Doutor Antonio Carlos de Moraes.

SÃO PAULO

2014

Banca Examinadora

Maria, Maria
A grande mulher e grande mãe

“Arte pra mim não é produto de mercado. Podem me chamar de romântico. Arte pra mim é missão, vocação e festa.”

(Ariano Suassuna)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço ao querido Moraes, orientador desta pesquisa, que além das contribuições, paciência e motivação, sempre esteve disposto com um sorriso amigo e acolhedor. Jamais o esquecerei!

À PUC e a todos os professores que fizeram parte desta caminhada, de forma especial aos professores Renaldo Gonsalves e César Roberto, que gentilmente participaram da Banca de Qualificação com contribuições preciosas.

À querida Sônia, pessoa do “bem”, pela ajuda com todas as inevitáveis burocracias, mas muito mais pela sensibilidade e generosidade.

Aos parceiros do mestrado que estiveram presentes em diferentes etapas deste projeto e dividiram cafés, angústias e referências. Dentre eles, um especial agradecimento ao amigo Euzébio Jorge que não me deixou esmorecer.

Ao Centro Universitário Fundação Santo André, especialmente, aos professores Ivan Prado e Vladimir Camillo que germinaram este desejo de continuidade na vida acadêmica.

Ao privilégio de ter a companhia de tantos amigos nesta minha trajetória, porém mencionar Ana Paula de Menezes Sales, amiga fiel e incentivadora, e Pâmella Moura, companheira de aflições e desabafos, que apesar da distância tornou-se ainda mais presente nestes últimos anos, é imprescindível.

Minha gratidão se estende e continuará infinita aos meus familiares. D. Maria, minha mãe, que foi a maior incentivadora de todos os meus passos, meu irmão José Carlos e sua esposa Cida que é cunhada, madrinha, amiga e irmã. Aos pequeninos Nicolas, Júlia e Gustavo, os grandes motivos de alegria para a Tia Rô.

Enfim, sou grata a todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste sonho.

RESUMO

A produção capitalista fundamentada na mercadoria se desenvolve de maneira a encontrar terreno fértil para alcançar seus objetivos de lucro e sucesso financeiro, transformando funções da consciência social humana em elementos puramente mercantis. A indústria cultural é um vigoroso exemplo neste sentido. Adorno e Horkheimer, expoentes da Escola de Frankfurt, percebem esta situação de exploração e inauguram o debate sobre o tema. Contudo a arte e a cultura vão além do caráter limitador da exploração e cooptação capitalista e compreender estas situações torna-se necessário. Assim, uma abordagem que transita entre Economia Política e a Filosofia é um ponto de partida para um estudo à luz da concepção marxista que resultará numa ambiguidade que identifica a mercantilização e também um bem que tem sua origem essencialmente na liberdade, que tem em sua composição orgânica identidade, valores e sentido.

Palavras-chave: indústria cultura, arte, cultura, mercadoria.

ABSTRACT

The capitalist production based on goods finds a breeding ground to achieve its profit goals and economic success, turning elements of human social conscience in mercantile. The culture industry is a vigorous example on this way. Adorno and Horkheimer, exponents of the Frankfurt School, notice this situation of exploration and open the conversation of the subject. However, arts and culture goes beyond the frontiers of capitalist cooptation and exploitation; thus, it is necessary to understand this relationship. Therefore, the theoretical approach moving between Political Economics and Philosophy is a good starting point to studies based on marxist conceptions that will bring an ambiguity able to identify the commodification and also identify goods that have their origin in freedom, and that have in their organic composition identity, values and sense.

Keywords: culture industry, art, culture, goods.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES SOBRE ECONOMIA, CULTURA E ARTE.....	12
1.1. Arte e cultura	12
1.2. O pensamento econômico, a cultura e a arte.	17
1.3. O pensamento marxista.....	25
1.3.1. Alguns aspectos sobre “a mercadoria”	27
1.3.2. Alguns aspectos sobre o “trabalho”	30
CAPÍTULO II – TEORIA CRÍTICA E A INDÚSTRIA CULTURAL	33
2.1. Teoria crítica e a Escola de Frankfurt	33
2.2. Walter Benjamin e a obra de arte na era da reprodutividade técnica.....	39
2.3. A indústria cultural	44
2.3.1. A indústria cultural, capitalismo monopolista e ideologia.	51
CAPÍTULO III – CAPITALISMO, CULTURA E ARTE	57
3.1. Arte e cultura sob aspectos mercadológicos	57
3.2. Arte e cultura sob aspectos não mercadológicos	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75
ANEXOS	79
Anexo A: Exportações de bens culturais centrais por tipo de bem e país de origem, 2002, em US\$ milhares.....	79
Anexo B: Importações de bens culturais centrais por tipo de bem e país de origem, 2002, em US\$ milhares.....	82

INTRODUÇÃO

A Economia Política, escrita assim em sua forma original, enquanto que constitutiva do núcleo das ciências sociais pressupõe relações que vão além das formalizações matemáticas tão comumente encontradas na ortodoxia econômica. E, assim, aproximações com outras disciplinas do campo social, como História, Sociologia, Filosofia e Psicologia, são cada vez mais comuns para um olhar mais crítico sobre o atual processo de acumulação de capital.

A arte e a cultura, por sua vez, como elementos fincados dentro das relações sociais, tornam-se também alvos para a compreensão deste mesmo processo de produção capitalista. No entanto, o ponto de interseção entre economia política, arte e cultura, não é algo claro que possa ser encontrado através de modelos econométricos, e seu estudo até hoje é algo bastante restrito e apenas passa a ganhar mais corpo e reconhecimento no campo da economia com o advento do termo “indústria cultural”, cunhado pelos filósofos Adorno e Horkheimer em fins da década de 1940.

A análise elaborada pelos filósofos invoca, no entanto, uma abordagem distinta da teoria tradicional cartesiana comumente utilizada até aquele momento. Para os filósofos a necessidade de uma teoria crítica voltada para emancipação do homem e para um conhecimento mais plural através da união de vários campos das ciências humanas era latente. E esta será a base que fundamentará a evolução do pensamento de Adorno e Horkheimer à luz das reflexões marxistas.

A saber, a indústria cultural emerge de novos padrões tecnológicos e se estabelece em decorrência do fetichismo da mercadoria.

O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. E assim que o carácter mercantil da arte se desfaz ao se realizar completamente. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 131).

De fato a indústria cultural corresponde às expectativas arroladas à economia política que transitam também no desenvolvimento da arte e cultura. Neste sentido, esta pesquisa prima em compreender esta situação de cooptação exercida pelo modo de produção capitalista aos bens e serviços que vão além de reproduções mercadológicas, uma vez que exprimem condições distintas ao apresentarem valores sociais que distintos de valores monetários

quaisquer. Por conseguinte, o intuito principal é evidenciar nesta articulação a problemática da mercantilização. Se um por lado, para Marx não era evidente que a produção capitalista encontrasse interesse em produções artísticas (MARX, ENGELS, 1971, p.64), por outro, porém, ele compreendia tais produções como mercadorias firmadas através de trabalho produtivo (MARX, 2004b, p. 115). É difícil saber se tais objeções fizeram parte da análise de Adorno e Horkheimer, contudo, estes filósofos tiveram a percepção dos bens culturais artísticos utilizados para fins capitalistas e, inclusive, utilizaram de conceitos do próprio Marx para corroborar com esta empreitada.

A indústria cultural, portanto, será ponto crucial para o entendimento da cultura e da arte através de um prisma econômico calcado na teoria marxista. Ora, o bem cultural, através da lógica capitalista, acaba por tornar-se mercadoria, que possui valor e que foi concebida através do duplo caráter do trabalho, que para Marx era ponto crucial para o entendimento da Economia Política.

Para tanto esta pesquisa partirá de um primeiro capítulo com intuito de relacionar economia, arte e cultura. Assim sendo, uma primeira abordagem partirá de definições de termos que são alheios a literatura econômica, em seguida, será apresentada uma seção com contribuições a cerca do pensamento econômico no que tange a arte e a cultura, enfatizando, numa seção separada, aspectos da teoria marxista de maneira especial.

Por sua vez, no segundo capítulo serão tecidas considerações acerca da Teoria Crítica e a conhecida Escola de Frankfurt. Inicialmente, será apresentado o contexto em que esta foi firmada, no seio de um centro de tradição marxista. Para em seguida, expor o pioneirismo de Walter Benjamin, que inova ao compreender questões como reprodutividade técnica na obra de arte e tem uma análise que precede o próprio conceito de indústria cultural. Logo após, será apresentada propriamente a “indústria cultural” nos moldes em que seus criadores a conceberam, contendo as críticas fundamentais para o entendimento da mercantilização da cultura. Adicionalmente, seguindo tal relação crítica, serão expostas questões referentes ao Capitalismo Monopolista e sua influência na problemática da arte e cultura, bem como o aparato ideológico e seus reflexos.

Nesta trajetória, o primeiro e o segundo capítulo perfazem caminhos sinuosos que vão desde uma influência econômica até uma influência mais filosófica. O terceiro capítulo prosseguirá com os mesmos passos, porém norteado por uma questão que é inerente dentro desta pesquisa: os bens e serviços da cultura e da arte são meras mercadorias, como propõe a concepção da indústria cultural? E, assim, uma seção corroborando com esta perspectiva, com

dados e situações puramente comerciais, será exposta e outra seção apontando aspectos que a contrapõem também será incluída.

Finalmente, após as abordagens referidas, partindo de um prisma diferenciado que inclui elementos comuns à Economia Política e também elementos que constituem outras ciências sociais, serão tecidas as conclusões obtidas.

CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES SOBRE ECONOMIA, CULTURA E ARTE.

Nos últimos tempos reflexões mais heterogêneas têm ganhado destaque no pensamento econômico e questões como arte e cultura tem sido cada vez mais incorporadas aos debates. Neste sentido, faz-se necessário uma tentativa de compreensão das várias vertentes econômicas acerca deste objeto de pesquisa e, é claro, uma abordagem predominante que será elemento base deste estudo. Para tanto, este capítulo terá como ponto de partida uma inicial discussão sobre o conceito de arte e cultura, em seguida uma reflexão da literatura econômica no que tange tais conceitos para, por último, emergir nas considerações da teoria marxista relacionando-a aos aspectos culturais e artísticos, enfatizando, sobretudo, questões a respeito mercadoria e do trabalho.

1.1. Arte e cultura

A própria condição da necessidade de uma definição pressupõe um caráter limitador e pessoal, contudo uma postura com o intuito de firmar uma posição para traçar um caminho faz-se necessário.

O que é arte? Há tempos tal questionamento é existente no campo da Filosofia, sem, contudo, apresentar uma resposta unânime e tampouco satisfatória. Platão (427/428 a. C. – 348/347 a.C.) acreditava que a arte é imitação, porém não deu centralidade ao tema e, neste sentido, surge um dilema que Dickie (2005) fundamentou em definição parcial, uma vez que toda arte seria imitação, porém não seria uma proposição verdadeira considerar que toda a imitação significasse arte. Santoro (2010) acrescenta que a visão platônica em relação às artes precisamente estava ligada à poesia, para Platão o que diz respeito às outras artes miméticas não literárias como as esculturas, por exemplo, eram consideradas ofícios de artesanato, atividades hostilizadas. No entanto, conforme Muniz (2010), o filósofo negava a possibilidade da poesia em responder questões relacionadas à própria vida, ou seja, em direcionar o homem para o bem e a verdade, para ele seria injustificável a arte disputar com a filosofia o campo da ética, política e metafísica. Além disso, considerava a arte uma ameaça, uma vez que os prazeres que ela proporcionava poderiam destruir as condições de acesso ao conhecimento. As críticas à visão platônica em relação a sua abordagem da arte baseiam-se ainda na exclusão de qualquer aspecto autônomo que a arte poderia ter, ao alegar que o valor da arte estava distante de valores ético-sociais. A análise de Platão que subjugava a arte, especialmente, pelo

fato de uma preocupação com a própria filosofia, não limitava, porém, que o filósofo reconhecesse importâncias para a arte.

Uma posição que faça mais justiça a Platão e sua visão da arte deve reconhecer que ele não deixou de perceber o fenômeno estético, as emoções que ela desencadeia, o prazer imenso que ela fornece. Platão entendeu perfeitamente que esse prazer disputa com a razão a função de medida para a vida, que a alma humana é atraída, por objetos belos: palavras, formas, sons, etc. (Ibid, p. 37).

Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) , discípulo de Platão, também parte do mesmo pressuposto de seu mestre: a arte como mimese. Porém a mimese aristotélica diverge da mimese platônica, “se para Platão a imitação era o distanciamento da verdade e o lugar da falsidade e da ilusão, para Aristóteles, a imitação é o lugar da semelhança da verossimilhança, o lugar do reconhecimento e da representação” (SANTORO, 2010, p. 45).

Desta forma, Aristóteles denota um valor arcaico tradicional de sabedoria e verdade para arte, tal diagnóstico é tratado em seu livro, a *Poética*. Este abrange uma perspectiva mais ampla para arte, um caráter pedagógico que propunha o estímulo à contemplação. Além disso, mais uma vez diferentemente de Platão, credita ao poeta uma capacidade de ter uma visão sobre o real que tem proximidade com a perspectiva universal, comum à filosofia. O poeta, assim, é maior que o próprio historiador, que apenas narra os acontecimentos, este poderia narrar o próprio futuro. “Por isso é que a poesia é mais elevada e filosófica que a história; a poesia tende mais a representar o universal, a história, o particular” (PLATÃO apud SANTORO, p. 50). Por fim, Aristóteles admite que a finalidade primeira da arte é a beleza e não a utilidade, portanto a autonomia lhe é necessária.

Outros filósofos também debruçaram esforços na tentativa de definir arte, Pinho destaca que por muito tempo “a arte foi considerada a concretização do belo pela estética, que trata das formas de manifestação da beleza natural e da beleza artística” (PINHO, 1989, p. 21) e denota a importância de Kant como criador de uma teoria sistemática de beleza apresentando uma dimensão estética para arte que considerava que “o belo, o verdadeiro e o bom compunham a trindade de valores de espírito: sentir, conhecer e querer” (Ibid, p. 21). Porém, a própria história da arte vai admitir o feio e que a dicotomia entre o feio e belo já não pode ser mais concebida. Ora, neste sentido, a arte está além da representação estética do belo e Pinho frisa também a dimensão social:

Então, a Arte – como sublimação dos pendores inatos de uma raça, modificados pelo clima social e momento histórico – tem a função de externar as qualidades étnicas e

psíquicas dos povos, condensando os aspectos significativos da evolução da humanidade. (TAINÉ *apud* PINHO, 1988, p. 22).

Dentre as contribuições mais notórias de Kant, é sua concepção sobre a crítica de faculdade de juízo estético. Nesta há a perspectiva de que o conhecimento surge de uma dada experiência e nossa capacidade de julgar, considera não apenas a razão, mas também a memória e os sentimentos que as experiências proporcionam. O juízo estético, parte do ponto de vista do espectador e não do criador, ou seja, do artista, trata-se, assim, de uma teoria do gosto. Figueiredo (2010) ressalta que para analisar Kant é necessário partir da proposição que o belo é a natureza, belo natural em detrimento do belo artístico, artificial “o belo que é digno de toda atenção é aquele que a natureza produz involuntariamente e espontaneamente, sem qualquer intenção ou finalidade” (Ibid. p. 59). De qualquer forma, o estudo sistemático da arte pela filosofia é ainda mais evidente através dos estudos de Hegel, ainda no século XVIII, e também o surgimento definitivo da “estética”¹, compreendida como filosofia da arte. Dentre as contribuições de Hegel vale salientar que para o filósofo a arte compunha juntamente com a filosofia e a religião uma das três esferas do chamado “espírito absoluto”, que de forma sucinta é a maneira pela qual é possível atingir o momento máximo da consciência plena, de modo mais amplo o espírito absoluto é universal e cultural. (GONÇALVES, 2010). Todavia o conceito hegeliano de arte, não é objetivamente estrito, como sugere Gonçalves:

Se fosse possível descrever em poucas palavras o aspecto mais importante do processo de desenvolvimento do conceito hegeliano de arte, essas diriam que a arte tem como principal função ser um espelho do espírito da totalidade. Mas tais palavras não são capazes, obviamente, de descrever todo o processo. E o importante é saber que o conceito hegeliano de arte, assim como o próprio conceito hegeliano de “conceito” só se deixa aprender enquanto processo. O ponto de partida da descrição do processo de desenvolvimento do conceito de arte se encontra na tese de origem claramente schellinguiana de que a arte consiste no aparecer do absoluto por meio de uma intuição infinita, enquanto possibilidade concreta de reconciliação entre o infinito e o finito. (Ibid. p. 85).

Por conseguinte, o sentido de totalidade que a concepção hegeliana propõe vai além das proposições platônica e kantiana, o papel do espírito é exacerbado e há também o reconhecimento das artes não literárias, apesar de denotar a poesia como arte mais elevada. Contudo, o mais importante ensinamento de Hegel, ainda de acordo com Gonçalves, é atual: “a liberdade da arte se encontra em sua possibilidade de ultrapassar sua antiga pretensão de

¹ O termo estética tem origem no grego – *aisthesis* - e significa percepção, sensação, é considerada uma subdisciplina da filosofia que objetiva o estudo da arte e do belo, seus principais estudos lidam com o conceito e com os fundamentos da arte. (EDGAR, SEDGWICK, 2003)

ser bela ou sua clássica exigência de materializar sensivelmente a ideia, ou de concretizar-se em obras capazes de durar ao longo da História.” (Ibid.96) e a arte contemporânea usufrui desta perspectiva apontada pelo filósofo, a de ser liberta das amarras dos limites.

Ademais, o fato é que há inúmeros estudos filosóficos que empreenderam esforços com a mesma tentativa de definir arte e não cabe aqui esmiunçar este processo ou mesmo seguir com a história da arte. Não obstante, Ramme (2009) salienta a reflexão do filósofo Weitz, contemporâneo em filosofia das artes, que considera que as próprias definições de arte são excludentes e não satisfatórias, uma vez que por vezes a definição exclui uma obra de arte por considerar atributos nela não encontrados, ou seja, para toda definição há um contraexemplo. Ramme complementa a visão de Weitz:

E mesmo que pudéssemos agora definir o que é arte, nada garante que a arte futura vai se conformar com esses limites. O mais provável é que suas transformações não parem de acontecer. Desse modo, diz Weitz, o caráter extremamente expansivo e instável da arte torna sua definição logicamente impossível (Ibid, p. 199).

E nesta perspectiva Weitz propõe a rejeição completa da tentativa de definir arte e que o reconhecimento desta pode ser realizado através do que ele atribui de “critérios de reconhecimento” que tem como fundamento nossa experiência passada. A dificuldade em definir arte não é encontrada, porém, em reconhecer uma obra de arte. O que será efetivamente importante para tal reconhecimento é o “mundo da arte”², a atmosfera é necessária para legitimidade da obra.

Contudo, além de compreender o que é arte, existe outra questão relacionada: Qual a necessidade da arte? Sobre tal perspectiva Fischer, com inspiração marxista, denota que a arte é tão antiga quanto o próprio homem e que a magia nela constante é responsável por manter o homem em equilíbrio, porém, o papel mágico da arte transforma-se de maneira paulatina numa espécie de iluminação humana com suas relações com o mundo, ou seja, “esse papel mágico da arte foi progressivamente cedendo lugar ao papel de clarificação das relações sociais, ao papel de iluminação dos homens em sociedades que se tornavam opacas, ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social” (FISCHER, 1987, p. 19). Neste sentido, o autor concebe dois elementos constantes na arte que são a sua capacidade mágica, que transgride a racionalidade humana, e também um contraponto social e, então,

² O artigo “É possível definir arte?” (Ibid), de Noeli Ramme, apresenta, além das concepções de Weitz, considerações do também filósofo Arthur Danto, criador do termo “mundo da arte”.

conclui que a “arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente” (Ibid, p. 20).

Pois bem, faz-se também necessária a definição, tentativa, de outro termo que será bastante empregado no decorrer deste trabalho: cultura.

O conceito de cultura cunhado pelo antropólogo britânico Tylor, em sua obra *Primitive culture* de 1871, abrangia elementos como conhecimento, crenças, arte, moral, lei, costumes e outras capacidades e habilidades adquiridas pelo homem como membro de uma sociedade. Ou seja, o termo é amplo e ambivalente, como evidenciou o filósofo Bauman:

O conceito de cultura foi cunhado para distinguir e colocar em foco uma área crescente da condição humana destinada a ser “subdeterminada”, ou algo que não podia ser plenamente determinado sem a mediação das escolhas humanas: uma área que, por essa razão, abriu espaço para a liberdade e a autoafirmação. Mas o conceito devia significar, a um só tempo, o mecanismo que permitia o emprego dessa mesma liberdade para limitar o escopo, cercar escolhas potencialmente infinitas num padrão finito, compreensível e administrável. A ideia de “cultura” serviu para reconciliar toda uma série de oposições enervantes pela sua incompatibilidade ostensiva: entre liberdade e necessidade, entre voluntário e imposto, teleológico e causal, escolhido e determinado, aleatório e padronizado, contingente e obediente à lei, criativo e rotineiro, inovador e repetitivo – em suma, entre a autoafirmação e a regulação normativa. O conceito de cultura foi planejado para responder às preocupações e ansiedades da “era da passagem na montanha” – e a resposta se mostrou tão ambígua quanto eram ambivalentes as aflições nascidas dessas ansiedades. (BAUMAN, 2012, p.12).

Bauman preconiza uma análise sob três aspectos: conceito, estrutura e práxis. Neste sentido, mais uma vez, torna-se bastante árduo o trabalho de uma definição filosófica, antropológica ou sociológica para firmar em seguida uma relação econômica. Por sua vez, a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) utiliza uma definição amplamente difundida para caracterizar cultura, como segue:

Reafirmando que a cultura deve ser considerada como o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças. (UNESCO, 2002, p. 2).

A UNESCO assume ainda, uma atribuição bastante importante relacionada à caracterização e conceitua, através de uma metodologia própria com base em estudos de diversos países, o que são bens, ocupações e equipamentos culturais. Os trabalhos de padronização e formalização da UNESCO servem como base para diversos estudos no campo da arte e cultura.

Em tempo, obviamente, a relação com arte e cultura para cada indivíduo possui um caráter bastante singular o que é, por muitas vezes, alheio a qualquer tipo de conceitualização. Esta pesquisa, desta maneira, reconhece o desafio em definir conceitos que estão alheios ao campo da Economia Política e, assim, dada esta ressalva, serão utilizadas ambas as terminologias. Semelhante situação é igualmente comum em incursões realizadas por pensadores da economia, estes não foram imunes à situação subjetiva e pessoal da definição tanto da arte como da cultura, o que não foi entrave para contribuições significativas, como será exposto adiante.

1.2. O pensamento econômico, a cultura e a arte.

Apresentada a primeira seção, é possível prosseguir relacionando a relevância da cultura e arte dentro da literatura econômica.

Na celebre obra *A riqueza das nações* de 1776, considerada um marco na história do pensamento econômico, Smith, ao discutir o papel do Estado para remediar situações onde a moral fosse ameaçada³, enaltece a importância das artes para dissipar a melancolia e a tristeza das pessoas:

O segundo dos citados remédios é a frequência e a alegria das diversões públicas. O Estado, ao estimulá-las, isto é, ao dar inteira liberdade de ação a todos aqueles que, movidos pelo próprio interesse, procurassem, sem escândalo ou indecência, divertir e distrair o povo com a pintura, a poesia, a música, a dança, com todos os tipos de representações e exhibições, facilmente dissiparia, na maior parte da população, a melancolia e a tristeza que quase sempre alimentam a superstição e o fanatismo populares. (SMITH, 1983, p. 256).

Não há indícios, porém, como Smith acreditava qual deveria ser o papel do Estado na tal liberdade de ação aos artistas. Em relação ao trabalho destes há duas proposições citadas. A primeira delas explicita a necessidade de maiores remunerações aos profissionais da área, como pode ser observado na seguinte passagem:

A formação para as artes inventivas e para as profissões liberais é ainda mais cansativa e dispendiosa. Em consequência disso, a remuneração de pintores e escultores, de advogados e médicos deve ser muito superior, e realmente o é. (Ibid, p.150).

³ No livro quinto de *A riqueza das nações*, Smith discorre sobre os gastos do Estado e em uma das seções aponta gastos com as instituições destinadas à instrução das pessoas. Nesta seção salienta que há dois remédios eficazes contra o que fosse antissocial ou desagradavelmente rigoroso (ao mencionar o legado de pequenas seitas religiosas). O primeiro remédio seria o estudo da ciência e filosofia e o segundo a alegria das diversões públicas.

A segunda delas refere-se à caracterização de que o trabalho exercido em função das artes, assim como em algumas outras categorias sociais, não apresenta nenhum valor produtivo e assim o considera como trabalho não-produtivo profissões como as dos atores, palhaços, músicos, cantores de ópera na qual “o trabalho de todos eles morre no instante de sua produção” (Ibid, p.334). Neste sentido, o profissional da arte e cultura por mais que não exerça trabalho produtivo⁴, utilizando a concepção smithiana, é merecedor de melhores salários motivado pela sua formação.

Prosseguindo na tradição clássica, Ricardo (1982) ao explicar sobre a teoria do valor, na qual defende que o valor das mercadorias seja determinado pela quantidade de trabalho nelas contido, sugere que apenas para alguns bens raros, e inclui os bens de arte, a escassez deveria ser adotada como critério de valor. A partir destas citações, é possível verificar que alguns aspectos pertinentes à cultura foram tratados pela literatura econômica clássica, mas nenhum destes autores elaborou análises mais densas sobre o tema.

Marshall, por sua vez, notório expoente da economia neoclássica, em *Os princípios da economia* de 1881, faz observações mais específicas que vão ao encontro ao que tange à arte e a cultura. Ao contrário do que será visto adiante, Marshall não considera que a música ou literatura pudessem se assemelhar a mercadorias comercializadas:

[...] embora a literatura e a música contribuam tanto, ou mais, para aumentar a plenitude da vida, o seu desenvolvimento não afeta, no entanto, diretamente os métodos dos negócios, os processos de manufatura e a habilidade dos artesãos, nem depende, tampouco, deles. (MARSHALL, 1982, p. 268).

Por outro lado, considera a educação artística importante quando está relacionada à eficiência industrial e cita a arte contida em tapetes, desenhos artísticos, como exemplo de diferenciação e criatividade de produto e a possível genialidade (qualificação) do trabalhador envolvido como alvo de concorrência “mas se entre dez mil indivíduos acontecesse surgir um dotado de gênio, este abria caminho em seu trabalho e a concorrência entre as corporações servir-lhe-ia de estímulo” (Ibid, p. 269). Contudo, sua contribuição que tem maior repercussão dentro desta abordagem, economia cultura e arte, tem aspectos mais

⁴ Adam Smith partiu da definição dos fisiocratas que acreditavam que somente a agricultura era produtiva, uma vez que apenas esta seria capaz de gerar excedente, e defini o que é pago via rendimento como improdutivo (não-produtivo). Via de regra, ele assume que o trabalho que produz bens materiais, resulte lucro e aumente o capital é produtivo. “Existe um tipo de trabalho que acrescenta algo ao valor do objeto sobre o qual é aplicado; e existe outro tipo, que não tem tal efeito. O primeiro, pelo fato de produzir um valor, pode ser denominado produtivo; o segundo, trabalho improdutivo” (Ibid, p. 333). Veremos adiante que a teoria marxista entende trabalho produtivo e improdutivo de maneira diferente.

microeconômicos. Ao explanar sobre a lei da utilidade marginal decrescente que em suma afirma que quanto maior for a quantidade de consumo de um determinado bem, menor será a sua utilidade, ou seja, menor será a satisfação em consumi-lo, Marshall apresenta uma exceção para esta regra reconhecendo que quanto mais se ouve música, mais forte se tornará o gosto por ela. Tal afirmação corrobora, implicitamente, que os bens culturais representam, num aspecto microeconômico, uma utilidade marginal crescente, ou seja, a satisfação em usufruir das artes tende a ser cada vez maior. Além disso, ao discorrer sobre preço de equilíbrio, no segundo capítulo do quinto livro de *Os princípios da economia*, Marshall ressalta que o preço de quadros de mestres antigos e moedas raras, por exemplo, são mais subjetivos e que, inclusive, a compra destes tipos de artigos pode servir para especulação com intuito do lucro. Neste sentido, embora tácito, é possível designar um aspecto mercantil à arte.

Keynes, reconhecido economista britânico que foge da tradição clássica, é comumente lembrado pela sua admiração às artes, contudo suas contribuições são raramente mencionadas e muitas vezes não percebidas.

Homem culto e incentivador das artes, era casado com Lydia Lopokova, célebre dançarina da Companhia Ballets Russes, o que explica sua atividade nessa área, tanto na direção de uma companhia de ballet durante quatro anos, quanto como criador de um teatro em Cambridge. E apesar de suas importantes posições em uma economia pública que se revelava moderna, e de sua própria formação, não se dedicou a reflexões na área da cultura. (PINHO, 2007, p.16).

Todavia Upchurch (2004) fundamenta um aspecto bastante relevante do economista: a experiência de Keynes em financiamento para as artes⁵. Em 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, foi criado no Reino Unido um conselho para promover e manter a cultura britânica denominado CEMA (*Council for the Encouragement of Music and the Arts*) e teve como primeiro presidente Keynes.

Longe de ser o chefe de uma organização de artes, Keynes manteve contato quase diário com sua equipe sobre questões de política e minúcias de projetos específicos. Os arquivos e suas cartas mostram que Keynes estava conscientemente moldando uma nova organização que poderia atender com consciência e flexibilidade as necessidades da comunidade artística profissional do país. Enquanto alguns historiadores e intelectuais mencionaram a influência de seus amigos de Bloomsbury, eu explorarei os escritos deles sobre questões de política cultural e seus

⁵ De acordo com muitos autores, os interesses de Keynes pela arte foram motivados pelos seus relacionamentos íntimos e pelas suas amizades. Keynes era respeitado atuante do Grupo *Bloomsbury* que constituía um círculo de artistas e intelectuais britânicos, dentre eles os romancistas e ensaístas Virginia Woolf, E. M. Forster e Mary (Molly) MacCarthy, o biógrafo e ensaísta Lytton Strachey, os pintores Duncan Grant, Vanessa Bell e Roger Fry, o crítico literário Desmond MacCarthy, o crítico de arte Clive Bell e o jornalista Leonard Woolf. O grupo tinha valores que incluíam o pacifismo, feminismo, amizade, criatividade, a liberdade de expressão e, sobretudo, a razão e teve seu apogeu do grupo se deu entre 1910 e 1930. Para maiores detalhes ver “O grupo de *Bloomsbury*” de Paul Levy em Ensaio sobre John Maynard Keynes (1977).

impactos no pensamento de Keynes. Eu argumentarei que uma vida de íntimas relações com artistas deu a Keynes a sensibilidade das necessidades (dos artistas) por liberdade de criação e um entendimento dos efeitos de eventos políticos e sociais sobre a demanda do mercado de arte. Ele aproveitou a oportunidade que a CEMA providenciou, fundou um modelo de financiamento público que assegurou um certo grau de liberdade criativa aos seus beneficiários, e estruturou o novo conselho de artes para maximizar sua flexibilidade e independência perante a burocracia governamental. Suas ações tiveram raízes em seu pano de fundo Bloomsbury. (Ibid, p. 204).⁶

O CEMA foi embrião para a criação de um organismo pós-guerra. O novo conselho primária por um padrão mais independente de forças políticas e da burocracia do governo, ao passo que teria cooperação entre os setores públicos e privados. Keynes acreditava no papel do Estado como preservador da arte e cultura, ao defender a necessidade de obras para museus, e que o investimento público era essencial para garantir o passado e propiciar o futuro e que os artistas não deveriam ficar a mercê do capitalismo.

Nossa experiência demonstrou claramente que essas coisas não podem ser realizadas com êxito se elas dependerem do lucro e do sucesso financeiro. A exploração e a incidental destruição da dádiva do animador público, prostituindo-o para propósitos de ganho financeiro é um dos piores crimes do capitalismo de hoje. Como o Estado pode fazer melhor sua parte é difícil de dizer. Nós devemos aprender por tentativa e erro. Mas qualquer coisa seria melhor do que o sistema de hoje. A posição dos mais variados tipos de artista hoje é desastrosa. (KEYNES, 1982, p. 344 *apud* UPCHURCH, 2004, p.209).⁷

Havia, além da preocupação com a liberdade artística desprovida de interesses privados e também públicos, a necessidade de sintetizar o escopo de uma organização que faria cumprir a segurança econômica e gerar renda suficiente para a concretização desta arte. Estas preocupações cruciais fundamentaram uma estrutura administrativa com um certo nível burocrático, mas onde os próprios artistas fossem inclusos dentro da organização.

Tal estrutura, segundo Upchurch (Ibid), foi fundamental para o *Arts Council*, estabelecido após o final da guerra no Reino Unido. O modelo que preconizava uma independência de forças políticas e da burocracia do governo para fornecer artistas e organizações de artes aconselhamento e financiamento, este foi adotado por inúmeros outros conselhos de arte. Keynes faleceu antes da ratificação do *Arts Council*, contudo as influências governamentais, o seu prestígio e experiência administrativa foram categóricas para tal organização.

⁶ Tradução livre do texto originalmente em língua inglesa

⁷ Tradução livre do texto originalmente em língua inglesa

De modo geral, a contribuição destes renomados economistas que perfaz a base de muitos estudos econômicos⁸ é bastante rasa e a dimensão mais específica relacionando cultura e economia aparece apenas em 1966 com a publicação de *Performing arts – the economic dilemma* dos americanos Baumol e Bowen, como destacam Benhamou (2007), Bertini (2008) e Pinho (1989). Neste estudo sobre o espetáculo ao vivo, encomendado pela Fundação Ford, os autores abordam os problemas financeiros e suas implicações futuras dos grupos de teatro dos Estados Unidos. Greffe (2013) destaca que os autores acreditavam que a inexistência de ganhos de produtividade nas atividades do ramo artístico, provocada pela impossibilidade de incorporação de progresso técnico, pressionava a queda das remunerações destes trabalhadores. Tal colocação conhecida como “doença dos custos de Baumol” ou “mal de Baumol” explicita ainda que o custo do fator trabalho tem maior peso dentre a relação de custos totais destas atividades e como os valores de salários tendem a um aumento linear à economia, os custos da cultura seriam insustentáveis. Asuaga (2013) comenta a visão destes autores:

O aumento sistemático dos custos será traduzido em aumento de preços, em uma espiral que levará à extinção das artes cênicas se não conseguirem financiamento adicional para a arrecadação, como subvenções públicas, mecenatos ou patrocínios (Ibid, p. 53).

Greffe (2013), no entanto, identifica que a conclusão contida em *Performing arts* é alvo de muitos questionamentos. Quanto à inexistência da aplicação de tecnologia pondera que:

A música de Bach já era conhecida, em seu tempo, por milhares de interessados. Telemann e Mozart impulsionavam a difusão de sua música em meios não aristocráticos graças às composições escritas, e com elas conseguiam rendimentos substanciais. Nas artes visuais, a pintura a óleo constituíram outras tantas inovações técnicas de importância. Hoje a informática oferece novos sistemas para a transcrição musical bem como para o tratamento de imagens. Tudo isso, sem nem ao menos, considerar os progressos técnicos indiretos. É evidente que se pode ter saudades de uma espécie de perfeição artística, mas seria um erro confundir perfeição e criação. (Ibid, p. 120).

As inovações⁹, portanto, são possíveis dentro do meio cultural e questões relacionadas à qualidade são extremamente subjetivas e pessoais. Além destas contradições,

⁸ A próxima seção deste capítulo tratará da visão marxista

⁹ No segundo capítulo deste trabalho, uma seção tratará sobre a questão da reprodutividade técnica e avanços tecnológicos nas obras de arte percebidos pelo filósofo Walter Benjamin.

Grefe critica a subvenção generalizada, sendo esta admissível para algumas práticas culturais onde o rendimento deixasse de ser suficiente pela queda da demanda, afirmando:

Se as pessoas preferem ser fotografadas em vez de pintadas, por que isso iria causar desolação? A atividade e o desenvolvimento econômico são feitos de substituições e de idas e vindas desse tipo. Essa mudança na preferência dos consumidores deve ser aceita, pois ela pode vir tanto dos consumidores existentes quanto dos novos consumidores que chegam. (Ibid, 2013, p. 121).

De qualquer maneira, a dimensão pioneira deste estudo é sempre referenciada e utilizada como ponto de partida para críticas e outras abordagens com enfoque econômico da arte e cultura. Ademais, a fundação do *Journal of Cultural Economics* em 1973 e a criação da *Association for Cultural Economics* (ACE) em 1982 (posteriormente, em 1993, denominada *Association for Cultural Economics International* com uso da sigla ACEI), foram notórios marcos para a substancial dimensão econômica nas abordagens culturais. Throsby (apud BENHAMOU, 2007) ponderou três elementos para o reconhecimento e desenvolvimento da economia da cultura: “o surgimento de uma propensão a gerar fluxos de rendas ou de empregos, a necessidade de avaliação das decisões culturais e, no plano teórico, a evolução da economia política para campos novos”. (Ibid, p. 18).

No Brasil, indubitavelmente, é importante reconhecer o legado de Celso Furtado. Na quinta edição da série arquivos Celso Furtado, *Ensaios sobre a cultura e o Ministério da Cultura* (2012), Rosa Freire d’Aguiar Furtado¹⁰ destaca que são quatro significativos momentos na trajetória da vida de Furtado em que há reflexões profundas sobre a cultura.

O primeiro deles em fins da década de 1970, quando centra suas leituras em filosofia, psicanálise, história, mitologia, ciências, artes e cultura, o que acaba por culminar na publicação de *Criatividade e dependência na civilização industrial em 1978*, considerado o livro menos econômico e mais cultural das mais de suas trinta publicações. Furtado o definiu em prefácio:

As páginas que seguem pretendem ser um antilivro acadêmico. Os problemas aí abordados são demasiado amplos para caber em tubos de ensaio das ciências sociais. Os problemas aí abordados são demasiado amplos para caber nos tubos de ensaio das ciências sociais. O que não os impede de aparecerem nos trabalhos mais sisudos, com disfarces ao gosto de cada um. O fio condutor é a perplexidade do autor em face do mundo de sombras que contorna as minúsculas clareiras em que se arrincoam as ditas ciências. (FURTADO, 2008, p. 33).

¹⁰ Jornalista e tradutora foi casada com Celso Furtado de 1979 até a morte do economista em 2004. Foi uma das primeiras presidentes do Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento fundado em 2010. Atualmente ocupa o cargo de presidente do Conselho Deliberativo e é responsável pela organização de várias obras de Celso Furtado.

Esta obra tem a finalidade específica de vincular desenvolvimento e cultura¹¹: “Estudar o desenvolvimento a partir de sua dimensão cultural, como ele o fez, era um enfoque inovador, e hoje é visto por pesquisadores no Brasil e no exterior como um de seus aportes teóricos mais originais” (FURTADO, 2012, p. 9).

Um segundo momento, ainda de acordo com Rosa Maria Freire d’Aguiar Furtado, que teve grande importância para cultura brasileira, foi entre 1986 e 1988, período que Furtado assumiu o recém-criado Ministério da Cultura, durante o governo de José Sarney. Após muitos anos em exílio, retorna de Paris incumbido de estruturar sistematicamente o ministério. Apesar do apoio de diversos intelectuais e artistas, a pasta era alvo de várias críticas fundamentadas, especialmente, na ideia de que era desnecessária tamanha a pobreza do país, mesmo com o conhecimento do insignificante orçamento correspondente a 0,4% do orçamento federal total. Neste clima adverso, implementa a primeira legislação brasileira de incentivos fiscais à cultura¹² que dispunha sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. “A lei apelava para a parceria com o empresariado no financiamento de projetos culturais, em troca o governo abria mão de parcelas do imposto de renda devido. Isso hoje é moeda corrente há 25 anos era uma novidade” (Ibid, p. 13)

O legado diferencial da lei era o apelo ao contribuinte individual que poderia, inclusive, escolher projetos a serem financiados através de uma carteira de possibilidades elaborada pelo Instituto de Promoção Cultural, ou seja, a sociedade civil seria corresponsável pelos recursos e, assim, seria possível prevalecerem as propostas da comunidade nas iniciativas culturais. Em dois anos de vigência a Lei Sarney, através dos incentivos, patrocínios e doações, foi responsável pela execução de cerca de 5 mil projetos e em menos de um ano o orçamento do ministério havia dobrado.

Apesar do êxito inicial, em 1990, durante o governo do presidente Collor o Ministério da Cultura foi transformado em Secretária da Cultura e apenas volta à situação de ministério em fins de 1992, já no governo de Itamar Franco. Desta maneira, fica evidente a importância de Celso Furtado no desenvolvimento da cultura brasileira, especialmente, pelo pressuposto de democratização do financiamento cultural.

¹¹ Oscar Burgueño e Octavio Rodriguez em “Desenvolvimento e cultura: notas sobre o enfoque de Celso Furtado” admitem que Furtado utilizava um conceito mais amplo para cultura que “alude a múltiplos aspectos dos modos de vida e de pensamento de uma comunidade” (BURGUEÑO, RODRÍGUEZ, 2012, p. 84).

¹² Lei nº. 7.505, de 2 de julho de 1986 também conhecida como Lei Sarney

Já o terceiro momento significativo na carreira de Celso Furtado quanto à dimensão cultural, tem um caráter mais internacional e refere-se à sua integração na Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, iniciativa da UNESCO e ONU entre 1992 e 1995. Desta comissão surge o relatório “*Our creative diversity*” no qual a cultura é celebrada como fator essencial também na dimensão do desenvolvimento econômico. O quarto e último momento, por fim, tem destaque no ingresso de Celso Furtado na Academia Brasileira de Letras em 1997, ocupando a mesma cadeira outrora pertencente ao antropólogo e amigo Darcy Ribeiro e proferindo diversas conferências guiadas pelo seu instinto de cientista social.

Como exposto, há evidências que aproximam Celso Furtado da cultura e suas contribuições são geralmente lembradas pelos seus esforços em relacioná-la com o desenvolvimento. Além disso, utiliza de suas concepções entre centro e periferia para expressar que também a cultura é alvo dos padrões de imitação de consumo na qual há uma certa predileção pelo estrangeiro “entende-se que essa apreciação especial pelo estrangeiro é acompanhada por uma ampla penetração de ideias e valores trasladados de outras culturas, e que, em grande medida, tal apreciação expressa e reflete tais ideias e valores.” (BURGUEÑO, RODRÍGUEZ, 2012, p. 84). Quanto a este processo de mimetização, Furtado será claro ao defender a necessidade do reconhecimento dos bens culturais e da preservação da identidade cultural, possibilitada por políticas culturais que deveriam ter como objetivo principal, restituir a liberdade das forças criativas da sociedade. Como relata:

Necessitamos de instrumentos para remover obstáculos à atividade criativa, venham eles de instituições venerandas que se dizem guardiãs da herança cultural, de comerciantes travestidos de mecenas ou do poder burocrático. Trata-se, em síntese, de defender a liberdade de criar, certamente a mais vigiada e cotada de todas as formas de liberdade. Portanto, essa terá que ser uma conquista do esforço e vigilância daqueles que crêm no gênio criativo do nosso povo. A política de desenvolvimento deve ser posta a serviço do processo de enriquecimento cultural. (FURTADO, 1984, p. 32).

De fato, Furtado acredita que o ponto de partida para o debate para o desenvolvimento brasileiro é uma reflexão sobre a cultura brasileira¹³, obviamente, um aspecto que aborda seu caráter historicista e que remete à sua ampla visão das ciências sociais. Silva (2012), que aborda a questão entre desenvolvimento e cultura e parte de pressupostos furtadianos, admite, porém, que Furtado “(...) não traz em seus trabalhos uma

¹³ O próprio Celso Furtado não define a concepção de cultura brasileira, o que evidentemente não seria algo unânime e alvo de muitas controvérsias. Porém, nota-se a preocupação do autor com a valorização das potencialidades brasileiras, condizente com a abordagem de seus estudos, inclusive, em relação à economia do Brasil.

reflexão específica e precisa a respeito da cultura em suas relações com as políticas públicas e com o desenvolvimento; as conexões que o autor propõe são genéricas” (Ibid, p.86). Entretanto, é claro, que o pioneirismo de Celso Furtado foi primordial para o amadurecimento de pesquisas, sobretudo, brasileiras neste campo.

Por fim, a teoria econômica direta ou indiretamente trata de temas relacionados à cultura e à arte. Porém, além das teorias ortodoxas e o engajamento estruturalista, há de se considerar o aporte teórico crítico da teoria marxista, alvo da próxima seção.

1.3. O pensamento marxista

De fato, questões como arte e cultura não constituíram corpo orgânico nas obras de Marx e a árdua tarefa de estabelecer relação entre arte e cultura e a concepção marxista tem sido apoiada, sobretudo, na concepção do materialismo histórico via compreensão das novas dinâmicas sociais, onde estas, é claro, estão cada vez mais inseridas.

Vazquez (1978) destaca o interesse de Marx por questões estéticas, especialmente, pela arte e literatura. Afirma que é possível encontrar relação das ideias marxistas com problemas fundamentalmente artísticos e estéticos, como: “a arte e o trabalho, a essência do estético, a natureza social e criadora da arte, o caráter social dos sentidos estéticos, a arte como forma de superestrutura ideológica, (...), etc.” (Ibid, p. 10). Evidentemente, a arte como manifestação criadora do homem tem um caráter libertador que aos olhos de Marx está relacionada ao mundo da percepção, ou seja, aos sentimentos que é uma conquista do próprio curso do desenvolvimento humano. A arte, porém, seria uma manifestação da consciência social, assim como outras formas políticas, jurídicas ou filosóficas, inserida no que denominou de superestrutura. É importante salientar, que Marx identifica que a sociedade está firmada em duas estruturas: base ou infraestrutura, que está intimamente ligada com a relação das forças produtivas de bens materiais: a economia; e a superestrutura que só pode ser explicada, tautologicamente, através da própria infraestrutura, está acima desta, erguida sob ela, porém condicionada à existência da mesma, no terreno ideológico. Se por um lado, as relações do homem com a infraestrutura, ou seja, com as relações produtivas, são necessárias e muitas vezes alheias à sua vontade, por outro, as relações do homem com a superestrutura já não possuem esta mesma condição. E, neste sentido, Marx vai ressaltar que:

O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência. Em uma certa etapa de seu desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes, ou, o que não é mais que sua

expressão jurídica, com as relações de propriedade no seio das quais elas se haviam desenvolvido até então. De formas evolutivas das forças produtivas que eram, essas relações convertem-se em entraves.

Abre-se, então, uma época de revolução social. A transformação que se produziu na base econômica transforma mais ou menos lenta ou rapidamente toda a colossal superestrutura. Quando se consideram tais transformações, convém distinguir sempre a transformação material das condições econômicas de produção - que podem ser verificadas fielmente com ajuda das ciências físicas e naturais - e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas sob as quais os homens adquirem consciência desse conflito e o levam até o fim. (MARX, 2008, p.47-8).

As artes, nesta ótica, surgem também como elemento ideológico conscientizador, fundamental para percepção da realidade social. Tal caráter facultado às artes foi possível através do processo de desenvolvimento do humano. Neste processo, o homem adquire inteligência e sensibilidade. Dotado dos sentidos, que são próprios e apenas comuns ao ser humano, o homem, numa espécie de acordo velado, se torna artista criador ao passo que também se torna admirador da arte. Marx em *Manuscritos econômico-filosóficos*¹⁴ de 1844 esclarece: “Ele só pode existir para mim na medida em que minha faculdade existe por si mesma como capacidade subjetiva, porquanto o significado de um objeto para mim só se estende até onde o sentido se estende” (MARX, 2004a, p. 110) e dará como exemplo a esta preposição a música que apenas será objeto de percepção quando há um ouvido musical que a desperte e, neste sentido, dizer que a arte é alvo de percepção, mesmo com a obscuridade do seu significado, é sem dúvida correto. Ademais, Marx vai ressaltar que o processo de desenvolvimento dos cinco sentidos humanos somente é possível via saciedade das necessidades grosseiras do homem, ou seja, o homem faminto seria incapaz de o ser também homem apreciador de um belo espetáculo, como evidenciou.

Adicionalmente, Konder (2003) acredita que nesta percepção sensorial há dois elementos comuns da teoria marxista: o materialismo e o historicismo e destaca que embora a práxis humana não seja concebida sem a atividade dos sentidos, Marx não vai creditar qualquer tendência ao endeusamento do sensível ou mesmo a fetichização da percepção sensorial.

O processo de humanização, desenvolvimento do homem, por sua vez, está relacionado às formas de relação do homem com o mundo, tais relações são múltiplas e vão além das necessidades imediatas. Vazquez (1978) afirma que a subjetividade é evidenciada na relação estética entre o homem com a realidade e quanto à objetivação desta subjetividade,

¹⁴ A obra *Manuscritos econômico-filosóficos* de 1844, publicada de maneira póstuma é mencionada geralmente como escritos do jovem Marx que escrevera apenas com 26 anos de idade.

acrescenta que a obra de arte permite a exteriorização do homem e que nesta expressão o ser humano é capaz de reconhecê-lo como ser social. A arte, portanto, aparece como componente da objetivação homem. “A esta concepção da arte, somente se pode chegar quando se viu na objetivação do ser humano uma necessidade que arte, diferentemente do trabalho alienado satisfaz positivamente” (Ibid, p. 56). Por conseguinte, vale salientar que Marx faz a distinção entre objetivação e alienação¹⁵. Em suma, objetivação é o processo pelo qual o homem tem a capacidade de externar sua capacidade produtiva através da natureza, como resultante há a transformação do natural em objeto, a transformação da realidade; já alienação é a ação pela qual o homem, como ser individual ou institucionalizado, se torna alheio ao resultado de sua própria atividade¹⁶, de seu processo de objetivação. Desta maneira, é possível concluir que toda alienação decorre do processo de objetivação, mas nem todo o processo de objetivação é alienante.

Para Vasquez (Ibid), no sistema capitalista há redução dos sentidos e, por consequência, a riqueza da condição humana e suas relações com o mundo são ameaçadas, “o homem torna-se um ser carente de necessidades, um ser que reduz sua vida à necessidade de se sustentar, que renuncia às suas necessidades humanas em favor de apenas uma: a necessidade de dinheiro” (Ibid., p. 54) ou nas palavras próprias de Marx: “o lugar de todos os sentidos físicos e espirituais passou a ser ocupado, portanto, pelo simples estranhamento de todos esses sentidos, pelo sentido do ter” (MARX, 2004a, p. 108). Sob o capitalismo, então, o valor estético é ofuscado pelo valor de troca. Para melhor compreender tal condição, faz-se necessário compreender elementos fundamentais na ótica marxista: mercadoria e trabalho.

1.3.1. Alguns aspectos sobre “a mercadoria”

O livro primeiro de *O Capital* de Karl Marx tem em seu primeiro capítulo a mercadoria como centro de análise:

A riqueza das sociedades em que domina o modo de produção capitalista aparece como uma “imensa coleção de mercadorias” e a mercadoria individual como sua forma elementar. Nossa investigação começa, portanto, com a análise da mercadoria. A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa, a qual pelas suas propriedades satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie. A

¹⁵ Vazquez (1978) faz uma análise bastante precisa sobre a relação de Marx com a estética e aborda que a definição de objetivação e alienação foi um dos pontos cruciais na crítica de Marx às questões estéticas de Hegel.

¹⁶ A definição de alienação surge com a definição de divisão social do trabalho, que terá seu conceito explicitado logo adiante, entre os que aplicam e os que executam o processo de trabalho. O trabalhador ao confrontar-se com o fruto de seu trabalho enxerga algo que lhe é hostil.

natureza dessas necessidades, se elas se originam do estômago ou da fantasia, não altera nada na coisa. (MARX; 1988; p. 45).

Marx fundamenta que a representação básica da economia e seu funcionamento lógico está centrado e organiza-se na produção de mercadorias, isto é, o modo de produção capitalista nela é fundamentado. Obviamente a mercadoria já era existente antes do capitalismo, porém este a generalizou, toda produção capitalista toma forma de mercadoria.

De fato a mercadoria, em sua própria concepção de conceito, é algo que produzido que pode se ser vendido e trocado, e tal fato somente é possível porque nela há utilidade. “A utilidade de uma coisa faz dela um valor de uso” (Ibid, p. 45). Se por um lado a mercadoria é tida como um objeto que satisfaz a necessidades do homem ela, portanto, possui propriedade de valor de uso. Por outro lado, ela também assume a propriedade de poder ser trocada por outras mercadorias, ou mesmo, comprar outras mercadorias, assim assumindo o chamado valor de troca. Ademais é importante salientar que dentre esses dois elementos contidos na mercadoria, o valor de uso possui uma propriedade da riqueza independente de sua forma histórica e é condição primeira para a realização de uma troca.

Após discutir o valor como regulador da troca, Marx passa a indagar sobre a substância do valor, sobre o seu real fundamento. Em primeira hipótese afasta que a grandeza de valor da mercadoria seja determinada pelo seu valor de uso e afirma que tal característica comum deve ser homogênea e, assim, afirma que “resta apenas a elas uma propriedade, que é a de serem produtos do trabalho” (Ibid, p. 47). E parte para uma relação ainda mais concreta, ora, a mercadoria é determinada pelo trabalho, por sua quantidade empregada, pelo tempo de trabalho necessário para sua produção. Marx explicita:

Tempo de trabalho socialmente necessário é aquele requerido para produzir um valor de uso qualquer, nas condições dadas de produção socialmente normais, e com o grau social médio de habilidade e de intensidade de trabalho. (...) É, portanto, apenas o quantum de trabalho socialmente necessário ou o tempo de trabalho socialmente necessário para produção de um valor de uso o que determina a grandeza de seu valor. (Ibid, p. 48).

Em síntese, quanto maior a força de trabalho empregada, maior o tempo de trabalho socialmente necessário para o fim, maior também será o seu valor de troca e, assim, também o valor será menor quando o inverso for verdadeiro. Porém, só há valor de troca quando existe valor de uso e causaria estranheza acreditar que um objeto sem utilidade teria um valor atribuído.

No que tange os bens culturais, Greffe (2013) afirma que a arte, embora não seja uma mercadoria como outra qualquer, tem cada vez mais se aproximado desta situação. Neste

cenário atual de mercantilização generalizada, a arte passa a ser considerada uma mercadoria que serve ao capital. Tanto Marx, quanto Smith e Ricardo acreditavam, porém, que uma obra de arte não poderia ter seu valor atribuído pela teoria do valor-trabalho, constituía em uma exceção a tal teoria. Pois bem, o valor de troca sobrepõe o valor estético, ou seja, seu valor de uso, “o comerciante de minerais vê apenas o valor mercantil, mas não a beleza e a natureza peculiar do mineral” (MARX, 2004a, p.110). Os sentidos que são próprios ao homem são desprezados e, em consequência, nesta sociedade onde o ter é necessário e onde o indivíduo torna-se alheio à sua produção, mais uma vez, esbarramos no processo de desenvolvimento da humanização.

Outro aspecto bastante relevante quanto à mercadoria está ligado à teoria do fetichismo. Rubin (1987) destaca que tanto os adeptos a teoria marxista, quanto os seus adversários, elogiaram considerações sobre o fetichismo, afirmando o caráter audaz e engenhoso desta proposta:

Consiste em Marx ter visto relações humanas por trás das relações entre as coisas, revelando a ilusão da consciência humana que se origina da economia mercantil e atribui às coisas características que têm sua origem nas relações sociais entre as pessoas no processo de produção. (Ibid; p. 19).

O fetichismo de maneira mais clara, nada mais é que a capacidade de encantamento, misticismo que as mercadorias incorporam dentro do sistema capitalista e, por conseguinte, ocultam as relações sociais de exploração do trabalho. A mercadoria, neste sentido, ganha autonomia e acaba por se tornar sujeito e não simplesmente objeto. O caráter místico incorporado na mercadoria, no entanto, não provém do seu valor de uso ou mesmo de determinações de valor, uma vez que, primeiro, por mais que haja diferenciação entre os tipos de atividades produtivas, todas elas são dispêndios de algum tipo de atividade humana. Segundo, pois mesmo a magnitude do trabalho sendo medida pela quantidade de trabalho empregado, isso ainda propiciaria uma diferenciação entre a qualidade e a quantidade de trabalho. Enfim, sempre que houver troca de um trabalho humano com outro, ele se configurará em forma social. E, então:

O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. (MARX, 1988, p.71).

O aspecto fetichista da mercadoria, nada mais é que o processo de ocultamento das relações sociais de trabalho. O termo cunhado por Marx se desdobra no universo da cultura, em especial das artes. No próximo capítulo, serão tecidas considerações referentes à indústria cultural e o conceito de fetichismo da mercadoria será retomado.

1.3.2. Alguns aspectos sobre o “trabalho”

Marx ao iniciar sua trajetória em *O capital*, inicia abordando a problemática da mercadoria, indicando o seu duplo caráter através do valor de uso e valor de troca. Na sequência abordará que o trabalho humano, tempo de trabalho socialmente necessário, será a chave para mensuração do valor. Ora, o duplo caráter da mercadoria sugere, evidentemente, o duplo caráter do trabalho e afirmará que esta será a questão central para a compreensão da Economia Política.

Em sequência, Marx faz distinção entre o trabalho concreto¹⁷ e o trabalho abstrato materializado na mercadoria. Primeiramente, deve ser ressaltado que todo ato de trabalho, seja empregando a atividade intelectual ou física, é uma atividade produtiva que visa um objetivo determinado. Assim sendo, em linhas gerais, todo o trabalho cujo resultante é o valor de uso, é considerado concreto. “O trabalho cuja utilidade representa-se, assim, no valor de uso de seu produto ou no fato de que seu produto é um valor de uso chamamos, em resumo, trabalho útil. Sob esse ponto de vista é considerado sempre em relação a seu efeito útil” (Ibid, p. 50). O trabalho abstrato é um trabalho não auto-determinante no qual toda distinção qualitativa se reduz a quantidade que, por sua vez, é representado pelo valor de troca. Ou seja, o primeiro mais ligado às características naturais e técnicas e o segundo ao caráter social específico. No entanto, trabalho concreto e trabalho abstrato não são atividades distintas e sim a mesma atividade sob aspectos diferentes:

Todo trabalho é, por um lado, dispêndio de força de trabalho do homem no sentido fisiológico, e nessa qualidade de trabalho humano igual ou trabalho humano abstrato gera o valor da mercadoria. Todo trabalho é, por outro lado, dispêndio de força de trabalho do homem sob forma especificamente adequada a um fim e nessa qualidade de trabalho concreto útil produz valor de uso. (Ibid, p. 53).

Marx parte do caráter duplo da mercadoria que se desdobra no caráter duplo do trabalho e percorre a partir daí a dualidade geral das categorias econômicas (valor de uso e

¹⁷ Popularizado também como trabalho útil

valor, riqueza material e riqueza imaterial, processo de produção material e processo de produção de valor).

Dando sequência a esta seção é fundamental fazer referência ao que Marx convencionou chamar de trabalho produtivo e trabalho improdutivo. Estas definições foram apresentadas pelo autor no início do segundo livro de *O capital*, em *Teorias da mais valia* e no *Capítulo VI Inédito de O capital*. Para introduzir tais conceitos, Marx ressalta que a produção capitalista não é somente produção de mercadorias, mas, sobretudo, é a produção que resulta em mais-valia e que o trabalhador é, portanto, agente da valorização do capital. “Apenas é produtivo o trabalhador que produz mais-valia para o capitalista ou serve à autovalorização do capital” (Ibid., p. 138). Esta afirmação, constante no segundo livro de *O Capital*, é bastante categórica e aparece também no *Capítulo VI Inédito*: “É produtivo o trabalhador que executa um trabalho produtivo e é produtivo o trabalho que gera diretamente mais-valia, isto é, valoriza o capital” (MARX, 2004b, p. 109). A definição de trabalho improdutivo, por outro lado, é de maneira simplificada, a oposição do trabalho produtivo, aquele que não é trocado por capital, porém, pela renda diretamente, isto é, pelo salário e não pelo lucro. No entanto, a distinção entre trabalho produtivo e trabalho improdutivo não está fundamentada na natureza do trabalho realizado, o seu conteúdo pouco importa para esta caracterização, o fundamental para esta análise são as relações sob as quais os trabalhadores são organizados e a participação destes no processo de criação de mais-valia. Sendo assim, um mesmo trabalho que gere uma mesma mercadoria pode ser decorrente do trabalho produtivo ou do trabalho improdutivo. Para elucidar esta situação, Marx utiliza de dois tipos de trabalhadores comuns às artes: o escritor e a cantora, conforme segue:

Milton, por exemplo, que fez o paraíso perdido (*Who did the paradise lost*. Ing) era um trabalhador improdutivo, ao passo que o escritor que fornece um trabalho industrial (*Fabrik arbeit*. Al.) ao seu editor é um trabalhador produtivo. Milton produziu seu *Paradise Lost* tal como o bicho-da-seda produz a seda, como uma manifestação da natureza. Mais tarde vendeu o produto por 5 £ e desta sorte converteu-se em comerciante. Porém, o literato proletário de Leipzig, que produz livros – por exemplo, compêndios de economia política - por encargo do seu editor, está próximo do trabalhador produtivo, pois que a sua produção está subordinada ao capital e só é levada ao cabo para valorizar este último. Uma cantora que canta como um pássaro é uma trabalhadora improdutiva. Na medida em que vende seu canto é uma assalariada ou uma comerciante. Porém, a mesma cantora contratada por um empresário (*entrepeneur*. Fr.) que a põe para cantar para ganhar dinheiro, é uma trabalhadora produtiva, pois produz diretamente capital. (Ibid., p. 115).

Nota-se que no exemplo mencionado, além de apresentar com clareza a distinção entre trabalho produtivo e trabalho improdutivo, é possível enxergar que Marx compreende

um bem cultural artístico como mercadoria e, obviamente, há o reconhecimento do artista como trabalhador. A classe trabalhadora, tão fortemente aclamada por Marx, não é somente formada por proletariados da indústria, por conseguinte, os trabalhadores inseridos no mundo da cultura e arte, os artistas, também devem ser inseridos nesta massa tão significativa.

Tradicionalmente, o trabalho sempre fora visto dentro do pensamento econômico como uma atividade desagradável, que se justifica apenas pelo que produz. Em *Teorias da mais valia*, Marx ignora a visão do trabalho como “maldição”, vista por Smith, admitindo que o trabalho por mais que não seja uma atividade necessariamente divertida, pode ser objeto de libertação e superação e, novamente, resquícios de humanização se tornam aparentes na obra marxista.

Enfim, a sucinta abordagem de alguns elementos da teoria marxista, aqui tratados, será primordial para a compreensão de continuidade deste trabalho. Numa sociedade caracterizada pelo avanço e generalização do intercâmbio de mercadorias, as obras culturais passaram a assumir cada vez mais um escopo de mercadoria comum em busca do lucro indiscriminado, em prol de um projeto da própria expansão do sistema capitalista, da lógica aceleracionista de produção e consumo e ganha *status* de indústria. E sobre esta, a indústria cultural, é que se centrará o próximo capítulo.

CAPÍTULO II – TEORIA CRÍTICA E A INDÚSTRIA CULTURAL

Karl Marx e Friedrich Engels em *Sobre literatura e arte* (MARX, ENGELS, 1971, p.64), admitiam que “que a produção capitalista seja hostil a certas produções de tipo artístico, tais como arte e poesia”, contudo esta hostilidade não está no fato do sistema capitalista ignorar ou desprezar o potencial mercadológico para estas produções, como veremos neste capítulo, que apresenta o bem artístico cultural integrado e subordinado às leis de produção capitalista. Neste sentido, para corroborar tal afirmação, a primeira seção tratará inicialmente sobre Teoria Crítica, para em seguida abordar elementos sobre a reprodutividade técnica de Walter Benjamin e, por fim, apresentar propriamente a indústria cultural nos moldes propostos pelos seus criadores, apresentando questões em que ela se relaciona com o capitalismo monopolista e a ideologia.

2.1. Teoria crítica e a Escola de Frankfurt

Antes de tudo, é importante ressaltar que o ideal da Teoria Crítica é primeiramente uma contraposição à dita Teoria Tradicional. Em *Teoria tradicional e teoria crítica* de Max Horkheimer, publicado originalmente em 1937, o filósofo e sociólogo alemão parte da concepção epistemológica da palavra teoria para posteriormente estabelecer a distinção proposta no artigo. Via de regra, a teoria está ligada à teoria tradicional, e a crítica, por sua vez, seria uma oposição às características desta primeira. Tal proposição simplória exige, no entanto, um maior detalhamento. O surgimento da Teoria Tradicional, conforme aponta Horkheimer (1975), tem sua origem no pensamento cartesiano, nos primórdios da filosofia moderna com René Descartes e como consequência, para análise da realidade, há a separação entre o indivíduo e a realidade e uma inclinação para a matemática que deveria ser estendida à totalidade das ciências. Nas palavras do próprio autor:

Na medida em que se manifesta uma tendência nesse conceito (Begriff) tradicional de teoria, ela visa a um sistema de sinais puramente matemáticos. Cada vez menor é o número de nomes que aparecem como elementos da teoria e partes das conclusões e proposições, sendo substituídos por símbolos matemáticos na designação de objetos observados. Também as próprias operações lógicas já estão racionalizadas a tal ponto que, pelo menos em grande parte da ciência natural a formação de teorias tornou-se construção matemática. (Ibid, p. 126).

Para Horkheimer, a concepção tradicional apresenta limitações. Não seria necessariamente uma teoria errada, porém parcial, uma vez que tal teoria apresenta

neutralidade no propósito de descrever a sociedade, esta acaba por adaptar o pensamento a realidade, isto é, ela justifica o que é existente. Nobre, comentando a publicação de Horkheimer, esclarece que “não cabe ao cientista qualquer valoração do objeto estudo, mas tão somente a sua classificação e explicação segundo os parâmetros neutros do método” (NOBRE, 2011, p. 37). Neste sentido, numa sociedade marcada pela divisão de classes, a teoria tradicional justifica a divisão de classes como natural, não como processo histórico comum ao modo de produção capitalista. E está é uma questão bastante fundamental criticada por Horkheimer, como segue:

Nem a estruturada produção industrial e agrária nem a separação entre funções diretoras e funções executivas, entre serviços e trabalhos, entre atividade intelectual e atividade manual, constituem relações eternas ou naturais, pelo contrário, estas relações emergem do modo de produção em formas determinadas de sociedade. A aparente autonomia nos processos de trabalho, cujo decorrer se pensa provir de uma essência interior ao seu objeto, corresponde à ilusão de liberdade dos sujeitos econômicos na sociedade burguesa. Mesmo nos cálculos mais complicados, eles são expoentes do mecanismo social invisível, embora creiam agir segundo suas decisões individuais. (HORKHEIMER, 1975, p.131).

Ademais a concepção tradicional de teoria está fincada nos interesses da sociedade capitalista e apresenta uma autonomia e objetividade que são ilusórias, “ela expressa a parcialidade própria de uma sociedade dividida por classes” (NOBRE, 2011, p.40). Adicionalmente, Olgária Matos (1995) acrescenta que “por teoria crítica, Horkheimer entende todo o pensamento da identidade, da não-contradição, que se esforça em reconstruir a alteridade, a diversidade, a pluralidade, tudo o que é outro em relação a ela, à dimensão do mesmo, como faz a ciência cartesiana” (MATOS, 1995, p. 20).

Ainda que Horkheimer conteste a dita teoria tradicional, reconhece sua importância. “Não é o significado da teoria em geral que é questionado aqui, mas a teoria esboçada ‘de cima para baixo’ por outros, elaborada sem o contato direto com os problemas de uma ciência empírica particular” (HORKHEIMER, 1975, p. 127).

O fato é que a compreensão de Horkheimer a respeito de teoria e prática teve papel fundamental para orientação da crítica que estaria por vir. Ora, tradicionalmente a teoria era responsável por mostrar o mundo como ele era, deixando de mostrar como ele poderia ser, ou seja, deixando de mostrar suas potencialidades de melhoria. A crítica, neste sentido, aparece como categoria de ação de questionar, apresentando a perspectiva que a teoria não se encarregava, ou seja, de mostrar o mundo como ele poderia ser, porém sem abdicar do entendimento da realidade atual (o mundo como ele é). Neste sentido, só seria possível entender o mundo a partir do que ele poderia ser, através de uma teoria crítica que seria capaz

de apontar para uma prática de realização de melhorias potenciais. “A tarefa primeira da Teoria Crítica é, portanto, a de apresentar “as coisas como são” sob a forma de tendências presentes no desenvolvimento histórico”. (NOBRE, 2011, p. 10,11). A partir dessas reflexões que surge o termo Teoria Crítica.

Conforme observa Nobre (Ibid), a publicação de Horkheimer de 1937 foi responsável por estabelecer pela primeira vez a expressão Teoria Crítica. *Teoria tradicional e teoria crítica* foi publicado numa revista do Instituto de Pesquisa Social, que o próprio Horkheimer presidiu entre 1930 e 1958¹⁸. Nota-se, assim que a Teoria Crítica está ligada diretamente a um Instituto e, é claro, a um estudioso e um determinado período histórico que é fundamental ser salientado: um período marcado por grandes tumultos na Europa que compreende além do nazismo e stalinismo, a própria Segunda Grande Guerra (1939-1945). O objetivo central dos estudos do Instituto, no entanto, era promover no meio acadêmico, investigações da obra de Karl Marx¹⁹. “Vê-se já que a Teoria Crítica, desde o início, tem por referência o marxismo e seu método — o modelo da "crítica da economia política" (é justamente esse o subtítulo da obra máxima de Marx, O Capital)” (Ibid, p. 13). Se por um lado havia uma preocupação central com o pensamento de Marx, por outro lado, tal orientação tem sentido de continuidade e atualização da obra marxista, não está relacionada à repetição ou pura descrição das categorias marxistas.

A Teoria Crítica é regida basicamente por dois princípios herdados de Marx: a orientação para emancipação do homem na sociedade, o que pode ser entendido como a conquista da liberdade e igualdade tão defendida pelo sistema capitalista (ilusão socialmente necessária), porém negligenciada pelo mesmo sistema que, inclusive, aprofunda e sujeita o ser humano à falta dessas primazias; e a necessidade vigente de manter um pensamento crítico perante a realidade existente. Nas palavras de Horkheimer:

Um comportamento que esteja orientado para essa emancipação, que tenha por meta a transformação do todo, pode servir-se sem dúvida do trabalho teórico, tal como ocorre dentro dessa realidade existente. Contudo ele dispensa o caráter pragmático que advém do pensamento tradicional como um trabalho profissional socialmente útil. (HORKHEIMER, 1975, p. 139).

¹⁸ O Instituto de Pesquisa Social foi fundado em 1923 na cidade de Frankfurt na Alemanha ligado à Universidade de Frankfurt e constituía um centro de pesquisas formado por filósofos, sociólogos, psicólogos e economistas.

¹⁹ Olgária Matos (1995) esclarece que se cogitou para o instituto o nome Instituto para o Marxismo, porém entre 1920-1939 era bastante comum o anticomunismo nos centros acadêmicos alemães.

Vale ressaltar que o tempo é uma variável salutar no que diz respeito à produção científica de Marx (1818-1883) e Horkheimer. Em 1937, ano de publicação de *Teoria tradicional e teoria crítica*, já era possível contar com um número bastante ampliado de disciplinas científicas e Horkheimer “tem de lidar com um elemento novo em relação ao quadro teórico formulado por Marx. Mas isso não é um obstáculo” (NOBRE, 2011, p. 42). Tendo base esta proposição e levando em conta que a Teoria Crítica preconiza a permanente renovação, Horkheimer reflete em termos de materialismo interdisciplinar.

Economistas, cientista sociais, psicólogos, teóricos do direito e da política, filósofos e críticos de arte colaboram para, em cada disciplina particular, interpretar os resultados da Teoria Tradicional em vista de uma imagem da sociedade capitalista em seu conjunto, simultaneamente organizada em torno da valorização do capital e revelando potenciais de superação em relação à dominação do mesmo. (Ibid. p. 43).

Ainda sobre o diagnóstico do tempo presente, Nobre (Ibid) indica que são três os elementos que Horkheimer compartilha em seu texto que, de certa maneira, divergem do diagnóstico originalmente apresentado por Marx: o primeiro deles refere-se à intervenção do Estado na economia visando a estabilização das relações de mercado, se para Marx a intervenção permanente no mercado levaria ao colapso do capitalismo, para Horkheimer as relações de capital e Estado deveriam ser repensadas. “No fim deste processo perdura uma sociedade não mais dominada por proprietários independentes, mas por camarilhas de dirigentes industriais e políticos” (HORKHEIMER, 1975, p. 158); já o segundo elemento remete à classe trabalhadora, diferentemente do que Marx supunha sobre o crescente empobrecimento do proletariado, o autor observou o surgimento de uma aristocracia operária e diferentes níveis e camadas sociais, ou seja, o empobrecimento não necessariamente ocorria; por fim, o terceiro elemento possui relação com a ascensão do nazismo e do fascismo, se por um lado a capacidade de organização da classe operária foi superestimada houve grande reflexo sobre o desenvolvimento dos meios de comunicação que serviram para controle das massas e para a propaganda nazista. Pois bem, através de tais elementos particulares de seu tempo, ano de 1937, Nobre (2011, p. 46) apontava que “é possível entender por que Horkheimer considerava que os potenciais de emancipação da dominação capitalista encontravam-se bloqueados naquele momento”. De certo, a compreensão da sociedade em seu tempo sugere o ato de repensar como uma constante dentro da teoria crítica.

Com efeito, Horkheimer não apenas inaugura uma prática teórica social, mas passa a nortear o trabalho de outros pesquisadores do então Instituto de Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt. Freitag (1986) aponta que o grupo de pesquisadores do Instituto,

convencionalmente, passou a ser designado pelo termo “Escola de Frankfurt” e seus expoentes mais celebres, além do próprio Horkheimer, foram Theodor Adorno (filósofo, sociólogo e musicólogo), Herbert Marcuse (filósofo), Walter Benjamin (filósofo, ensaísta e crítico de arte) e Jürgen Habermas (filósofo e sociólogo). Freitag (Ibid) ressalta ainda que a uma semana de estudos marxistas em 1922 (*Marxistische Arbeitswoche*), realizada na cidade alemã de Turíngia, suscitou a ideia de institucionalizar um grupo permanente de trabalho para a documentação e teorização dos movimentos operários europeus ligados à academia. O evento fora organizado pelo economista e cientista social Felix Weil e teve a participação de figuras como Georg Lukács, Karl Korsch, Richard Sorge, Friedrich Pollock²⁰, e Karl August Wittfogel. O sucesso deste evento levou à criação do Instituto de Pesquisa Social em 1924, que apenas foi possível através das generosas contribuições financeiras de Felix Weil²¹.

Adicionalmente, Freitag (Ibid) aponta três momentos distintos do Instituto de Pesquisa Social: a criação do Instituto (1922-1932); o período de emigração para os Estados Unidos (1933-1950) motivado pela ascensão nazista que fez com que o instituto, confiscando o prédio e o acervo de sua biblioteca; e o regresso do instituto para Frankfurt (1950-1970), sob o comando de Horkheimer e Adorno.

Neste sentido, Nobre (2011) acrescenta dois modelos que seguirão dentro da Teoria Crítica: o modelo focado no livro *Dialética do esclarecimento*, escrito por Horkheimer e Adorno em 1947, e o modelo comunicativo de Jürgen Habermas. No primeiro deles, produzido durante o exílio nos Estados Unidos, os filósofos rompem com o materialismo interdisciplinar, como esclarece Nobre:

(...) o que significa, sob muitos aspectos, abandonar também alguns elementos decisivos da Teoria Crítica tal como apresentada em 1937 por Horkheimer. Ainda que a colaboração entre as diferentes especialidades teóricas tenha sido mantida de alguma forma, a economia política deixou de ocupar o centro do arranjo interdisciplinar. Isso se coaduna com o novo diagnóstico que fizeram, segundo o qual o capitalismo não produzia a possibilidade concreta da realização da igualdade e liberdade. (Ibid., p.49).

Para Adorno e Horkheimer havia um bloqueio estrutural da prática transformadora que impedia a emancipação do homem, tal diagnóstico foi pautado na análise de Pollock,

²⁰ Marcos Nobre (2011) acredita que a ideia “Escola de Frankfurt” é um termo bastante reducionista. Para o autor utilizar a especificação “Teoria Crítica” parece mais razoável, uma vez que ela se modifica, se reinventa, afinal, é o tempo e a história que a determinam. A própria designação “Escola de Frankfurt” é posterior aos trabalhos mais significativos dos intelectuais do grupo.

²¹ Felix Weil era filho de um produtor de trigo alemão emigrado para a Argentina. A exportação do trigo financiou além dos estudos do próprio Weil, a constituição e manutenção do Instituto de Pesquisa Social dando a este autonomia e independência num período tão turbulento.

ainda conforme Nobre, que apontava “para uma mudança estrutural do funcionamento do capitalismo, na qual a intervenção do Estado na organização da produção, distribuição e consumo tinha adquirido o caráter de um verdadeiro planejamento” (Ibid., p. 50). Os autores creditavam essa nova fase de capitalismo como “capitalismo administrado” ou “mundo administrado” que sumariamente é “um sistema que se fecha sobre si mesmo, que bloqueia estruturalmente qualquer possibilidade de superação virtuosa da injustiça vigente e paralisa, portanto, a ação genuinamente transformadora” (Ibid., p. 50). E na tentativa de compreender a razão humana e a possibilidade de uma transformação emancipatória, Adorno e Horkheimer assumem uma posição mais pessimista e introduzem o tema da cultura em suas análises.

Já o segundo modelo, personificado por Habermas, Nobre (Ibid) compreende como modelo comunicativo que parte de uma visão crítica a respeito *Dialética do esclarecimento* e retoma aos elementos primordiais da Teoria Crítica, apesar de também acreditar num capitalismo regulado pelo Estado. A partir deste prognóstico Habermas “concluiu que as duas tendências fundamentais para emancipação presentes na teoria marxista – a do colapso interno, em razão da queda tendencial da taxa de lucro, e aquela organização do proletariado contra a dominação do capital – tinham sido neutralizadas” (Ibid., p. 54). Sendo assim, passa a acreditar que um novo sentido da emancipação deve ser repensado para que a essência da Teoria Crítica prevaleça e parte para uma teoria de racionalidade dupla: instrumental e comunicativa. A instrumental é um tipo de ação que está voltada ao trabalho, ações que “possibilitam a reprodução material da sociedade” (Ibid., p. 56). Já a comunicativa, é relacionada ao entendimento, à reprodução simbólica da sociedade. Para Habermas, esta encontra-se “efetivamente inscrita na realidade das relações sociais contemporâneas”, ou seja, participam de três mundos: o objetivo, o social e o subjetivo onde a verdade, liberdade e justiça são aspectos comuns. A comunicação, desta forma, seria o mecanismo necessário para coordenar as ações sociais. Em suma, Nobre salienta que Habermas em suas reformulações da teoria crítica, passa a considerar que “a “emancipação” deixa de ser sinônimo de “revolução”, de abolição das relações sociais capitalistas pela ação consciente do proletariado como classe” (Ibid., 58). Há, portanto, um abandono às próprias formulações de Marx.

Esta abordagem inicial sobre a Teoria Crítica e a maneira como é comumente conhecida “Escola de Frankfurt” é importante como ponto de partida para o entendimento da indústria cultural, tema central deste estudo. Porém, antes faz-se necessária a menção ao trabalho de Walter Benjamin que é reconhecidamente pioneiro e será crucial para o desenvolvimento do termo referido.

2.2. Walter Benjamin e a obra de arte na era da reprodutividade técnica

O texto “A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica” foi publicado originalmente em 1936, ou seja, antes mesmo dos principais escritos de Adorno sobre a cultura. Duarte (2011) enfatiza o caráter pioneiro dos escritos de Benjamin e acrescenta que em “O fetichismo na música e a regressão da audição” há certa interlocução entre os textos. Kothe (1978) é ainda mais enfático ao afirmar que Benjamin tem responsabilidade na formação do pensamento adorniano.

Walter Benjamin, assim como seus colegas da dita Escola de Frankfurt, era alemão de origem judaica e teve uma formação ampla que envolvia além da filosofia, a psicologia e a literatura o que lhe permitia, inclusive, transitar entre a arte, como ensaísta e crítico, e estudos filosóficos, através de publicações e mesmo com sua participação no Instituto de Pesquisa Social. Ao contrário de Horkheimer e Adorno, em tempos de ascensão nazista, não chegou a residir nos Estados Unidos²², tendo maior parte do seu exílio na França. Contudo, em fuga em setembro de 1940, após invasão alemã ao território francês, é preso na fronteira espanhola e comete suicídio. Sua morte prematura, aos 48 anos, encerra sua trajetória crítica em relação à arte em tempos modernos. (KOTHE, 1978, p. 23-5). Dito isto, é possível prosseguir com evidências da obra que discute um tema de grande importância para questões da arte na era da industrialização.

De maneira inicial, Benjamin faz referência à Marx e utiliza o conceito de superestrutura para indicar o campo da cultura, partilhando da visão marxista, e que neste campo as mudanças são mais lentas. E num tom mais otimista, procura apontar teses sobre o desenvolvimento da arte sob as condições de produção vigentes, em suas palavras: “Os conceitos introduzidos a seguir, novos na teoria da arte, diferenciam-se dos mais correntes pelo fato de serem completamente inutilizáveis para os objetivos do fascismo. Pelo contrário, podem ser utilizados para a formulação das exigências revolucionárias da arte.” (BENJAMIN, 2012, p. 11). A questão da reprodutividade surge a seguir e por mais que a situação de reprodução da arte tenha sempre tido caráter comum, Benjamin chama atenção para um processo que ganhou agilidade com o advento de técnicas industriais. Para tanto, compreende estágios de avanço e de maneira clara expõe padrões de reprodução iniciados a partir da xilogravura, técnica primeira que permitia a ampliação do número de cópias de escritos; que desemboca na litografia, método que permitia uma tiragem ainda maior e também a arte

²² Max Horkheimer havia providenciado visto norte-americano para Benjamin, porém, a invasão alemã impediu que sua ida para os EUA fosse consumada.

gráfica; avança para a fotografia, surgida poucas décadas depois tornando possível uma reprodução real de uma imagem capturada, um olhar único poderia ser reproduzido; e, finalmente, ganha ação, depois som e, então, surge o filme sonoro²³. Como o próprio Benjamin esclarece:

Com a fotografia, a mão foi descarregada, no processo de reprodução de imagens, pela primeira vez, das mais importantes incumbências artísticas, que a partir de então cabiam unicamente ao olho. Como o olho aprende mais rápido do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagem foi acelerado tão gigantesicamente que pôde manter o passo com a fala. Se na litografia estava virtualmente oculto o jornal ilustrado, na fotografia estava o filme sonoro. (Ibid., p. 15).

Desta sequência lógica, Benjamin estabelece que a reprodução técnica seja uma contraposição de autenticidade. Para o autor, toda a obra de arte é uma experiência única realizada de acordo com a história que foi submetida e a cópia, por outro lado, é meramente um objeto de busca da tradição da original. “O aqui e agora do original constitui o conceito da sua autenticidade e sobre o fundamento desta encontra-se a representação de uma tradição que conduziu esse objeto até os dias de hoje como sendo o mesmo e idêntico objeto” (Ibid., p. 19). A questão sobre a autenticidade é crucial para o autor, ele alega que a “a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo aquilo que nela é transmissível desde a origem, de sua duração material até seu testemunho histórico” (Ibid. p. 21). Destes atributos, surge a concepção da definição de aura da arte.

Rodrigo Duarte (2011), ao tecer comentários sobre o Instituto de Pesquisa Social, enaltece que a contribuição mais relevante de Benjamin é a elaboração do conceito de “aura”. Benjamin descreve a definição de aura de uma maneira bastante subjetiva e poética:

O que é aura? Um estranho tecido fino de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Em uma tarde de verão, repousando, seguir os contornos de uma cordilheira no horizonte ou um ramo, que lança sua sombra sobre aquele que descansa – isso significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. (BENJAMIN, 2012, p. 27 - 8).

Por conseguinte, é possível compreender que a aura tem um aspecto intocável, sua existência é singular e se perde na reprodução, isto é, a era da reprodutividade é fundamentalmente marcada pelo desaparecimento da aura na obra de arte. De acordo com Kothe (1978), a destruição da aura é um processo comum que surge das inovações

²³ As primeiras reproduções cinematográficas eram desprovidas de som, hoje conhecido como “cinema mudo”.

tecnológicas, ou seja, com as mudanças no processo de produção que marcaram o início do século XX, e culmina com reflexo também nas obras de arte. Ele acrescenta:

Cabe, porém, destacar a assertiva de Benjamin: “Em principio, a obra de arte sempre foi reprodutível”. Com isso ele não nega sua tese básica. Ocorre que, com o desenvolvimento tecnológico, o aumento *quantitativo* da (possibilidade de) reprodução técnica acarretou, hegelianamente, um salto *qualitativo*. (Ibid., p. 36).

Kothe menciona ainda, que Adorno apresenta um caráter pessimista no artigo *Fetichismo na música e a regressão de audição* (1996) em relação às consequências tecnológicas o que caracteriza um salto qualitativo para trás. De forma distinta, Benjamin exerce uma visão mais positiva, embora reconheça o processo de destruição da aura, ou seja, o filósofo percebe um salto qualitativo para frente com o advento das técnicas modernas (Ibid. p. 37). Segundo Benjamin (2012, p. 39):

Com os diversos métodos de reprodução técnica da obra de arte, sua exponibilidade cresceu em escala tão poderosa que, de modo parecido ao ocorrido no tempo primevo, o deslocamento quantitativo entre seus dois polos reverteu-se em uma mudança qualitativa de sua natureza. Assim como no tempo primevo, a obra de arte, por meio do peso absoluto depositado sobre seu valor de culto, tornou-se, em primeira linha um instrumento de magia, que, de certa forma, somente mais tarde foi reconhecido como obra de arte. Do mesmo modo, hoje, por meio do peso absoluto depositado sobre o seu valor de exposição, a obra de arte torna-se uma figuração com funções totalmente novas, entre as quais se destaca aquele de que temos consciência, a função artística, que no futuro possivelmente será reconhecida como secundária. Certo é que atualmente o cinema oferece os elementos mais úteis para esse conhecimento. É certo ainda que o alcance histórico dessa mudança de função da arte, que no cinema se manifesta do modo mais avançado, permite seu confronto com o tempo primevo da arte, não só do ponto de vista metodológico, mas do material também.

No trecho supracitado, além da questão que revela um aspecto positivo em referência à reprodução da obra de arte, existem evidências para o que Benjamin trata como uma práxis política para a arte, ou seja, uma nova função social que ela poderia exercer: a arte com finalidade emancipatória e revolucionária, como salienta Duarte (2011, p. 24), contanto, é claro, que não possua fins fascistas. Outro elemento importante no trecho é a distinção entre valor de culto e valor de exposição. O primeiro tem seu fundamento no valor de autenticidade, originalidade e unicidade próprio de um ritual, no qual é baseado o valor de uso originário. Com a invenção da fotografia e a reprodução, concebe-se que a função social da arte foi subvertida e, então, há o confronto de dois polos: o valor de culto da obra de arte e seu valor de exposição. (Ibid. p. 23)

O cinema, neste sentido, ganha notoriedade na análise benjaminiana, “um ponto estratégico para examinar o desenvolvimento da arte” (KOTHE, 1978, p. 37). De maneira distinta da ocorrida no teatro, no cinema as técnicas são muito mais utilizadas, o ator de cinema não interpreta diante de um público, mas diante de um aparato de meios técnicos. O ator, porém, tem a ciência que todo o aparato está em última instância ligado à massa de espectadores. Benjamin estabelece características ao cinema comuns a uma linha de produção, na qual o resultado final é a montagem de várias partes, em suas palavras:

O filme acabado não tem nada em comum com a criação em um lance; é montado a partir de muitas imagens e sequências de imagens, entre as quais o montador pode fazer sua escolha – imagens, de resto, que, desde o início da sequência da filmagem até o resultado final, poderiam ser melhoradas à vontade. (BENJAMIN, 2012, p. 51).

Tal como ocorre na vida moderna, ocorre o dinamismo no cinema, a experiência de espaço e tempo é quebrada, a continuidade é produto da técnica e a obra somente surge com a montagem. À medida que Benjamin compreende todos os pontos técnicos encontrados nos filmes cinematográficos, exalta a produção teatral. Kothe pondera que o cinema tem uma tendência mais materialista, enquanto que o teatro uma mais idealista capaz de promover a consciência do espectador através de uma visão mais crítica. (KOTHE, 1978, p. 44). No entanto, o alcance massificado proporcionado pelo filme é imensamente maior, sua difusão se torna obrigatória para compensar os custos de sua produção. E, então, a questão não é a reprodutividade, mas a necessidade de produção para a reprodutividade, ou seja, o filme necessita sucesso financeiro para lograr seus altos custos (BENJAMIN, 2012, p. 61-5). Rodrigo Duarte, por sua vez, acrescenta que o interesse de Benjamin pelo cinema não era fruto do acaso, o filósofo sabia que a indústria cinematográfica estava nas mãos do grande capital e, por isso, uma possível função emancipatória e revolucionária, que poderia ser papel da sétima arte, era algo bastante improvável (DUARTE, 2011, p. 24). O ator, que passa a obter status de astro e é cultuado, interpreta para um aparato técnico que inclui engenheiros de som, iluminação e câmeras de filmagem, porém, tem a ciência que em uma instância final está ligado à massa e é para ela que há a representação.

É esta quem irá controlá-lo. E precisamente ela não é visível, não está ainda presente enquanto ele cumpre o desempenho artístico que ela controlará. A autoridade desse controle se intensifica por meio daquela invisibilidade. Certamente, não se deve esquecer que a utilização política desse controle deve esperar até que o cinema se liberte dos grilhões de sua exploração capitalista. (BENJAMIN, 2012, p. 75).

O cinema é, pois, uma experiência de recepção coletiva e de simultaneidade, ou seja, atinge diretamente as massas com alto grau de amplitude. Dirigida para as massas, pode ter a função de disseminar e ampliar o culto à arte, assim, através da reprodutividade técnica a relação entre a arte e massa foi alterada, ganhou uma nova dinâmica, as inovações possibilitam toda essa transformação de recepção da arte. Leandro Konder, no entanto, pondera que o “poder da arte sobre as massas cresce, mas o poder de as massas controlarem a produção artística não cresce, automaticamente, numa proporção paralela, dado o baixo nível de consciência a que elas foram relegadas pela exploração nas sociedades divididas em classes” (KONDER, 2013, p. 114). Em consequência, é possível compreender que sob condições em que poucos detêm os meios de produção o perigo às massas é eminente, seja ele de caráter fascista ou de caráter mercadológico e ideológico.

Benjamin ao introduzir elementos sobre inovação e tecnologia é visionário e, para muitos autores, profético. Ao indicar as mudanças técnicas como favoráveis para a disseminação das obras de arte, apesar de não citar questões relacionadas aos custos, vai de encontro às postulações de Marx sobre inovações, uma vez que este reconhece que o emprego de novas técnicas poderia representar ganhos de produtividade o que provocaria redução nos custos de produção e o barateamento dos bens de consumo (MARX, 1980, p. 270-1). Vasquez (1978) vai além, ao afirmar que o desenvolvimento artístico progrediu através do progresso técnico realizado precisamente sob o sistema capitalista.

Marx assinala a hostilidade do capitalismo à arte em dois sentidos: como hostilidade que decorre da própria natureza do sistema econômico capitalista e como hostilidade que afeta essencialmente à arte, ao que esta possui de trabalho qualitativo e criador. Mas, por sua vez, Marx não podia deixar de reconhecer que sob o sistema capitalista, o desenvolvimento artístico não se deteve, mas inclusive alcançou estes altos cumes representados, no século XIX, pela obra de um Dickens ou Balzac, para não falarmos das criações de anteriores de Cervantes, Shakespeare ou Goethe. (Ibid. p. 243).

Deveras Marx não experimentou o florescimento do cinema e de tantas outras técnicas que impactaram diretamente às artes, assim, não poderia supor como se estenderia o grau da hostilidade capitalista sobre estas. Benjamin, todavia, dá início à problemática que será tratada de forma ainda mais substancial por Adorno e Horkheimer, uma forma de sujeição e cooptação da arte pela produção capitalista.

2.3. A indústria cultural

Conforme mencionado anteriormente, a *Dialética do esclarecimento*²⁴ escrita por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, publicada originalmente em 1947, objetivava entender o porquê a humanidade ao invés de entrar em um estado verdadeiramente humano, cada vez mais se afundava em uma nova espécie de barbárie. Para tanto, parte da conceituação de esclarecimento, abordando a negação do mito pela razão acaba também por tornar-se mito, no sentido de que cada pensamento filosófico devora outra filosofia, na medida em que acusa a anterior de ainda estar presa às formas mitológicas. “O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber” (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 47). Os filósofos apontam que o processo de esclarecimento, no entanto, tinha cada vez mais um caráter autodestrutivo e regressivo, como denotam:

A naturalização dos homens hoje em dia não é dissociável do progresso social. O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo vê-se completamente anulado em face dos poderes econômicos. (Ibid, p. 14).

Baseado num paradoxo que estabelece o esclarecimento como o saber, a razão como o esclarecimento que permite a emancipação do homem, mas que não esclarece a si própria e a questão do mito como um pseudo esclarecimento, “o feitiço faz com que um boneco de pano, ou ainda um fio de cabelo ou um pedaço de roupa da pessoa-alvo, equivalha à própria” (DUARTE, 2011, p. 30), Adorno e Horkheimer traçam um caminho de crítica à razão iluminista. A racionalidade instrumental que perde a capacidade reflexiva, na medida em que a razão exprime o saber absoluto, passa a negar seu potencial emancipatório renunciando sua capacidade de racionalidade crítica:

A insossa sabedoria para a qual não há nada de novo sob o sol, porque todas as cartas do jogo sem-sentido já teriam sido jogadas, porque todos os grandes pensamentos já teriam sido pensados, porque as descobertas possíveis poderiam ser projetadas de antemão, e os homens estariam forçados a assegurar a autoconservação pela adaptação – essa insossa sabedoria reproduz tão – somente a sabedoria fantástica que ela rejeita: a ratificação do destino que, pela retribuição, reproduz sem cessar o que já era. O que seria diferente é igualado. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 23).

²⁴ Esclarecimento do alemão “*Aufklärung*”, também aparece em algumas traduções como Iluminismo, assim, o título em questão pode também ser conhecido como *A dialética do iluminismo*.

Adicionalmente, Barbara Freitag (1986) sintetiza o que chamou de “Da teoria crítica à teoria estética” que teve como marco a dialética do esclarecimento que, para a autora, “havia afirmado a autodestruição da razão: a razão que saíra para combater o mito se transformara, no decorrer do percurso, ela própria o mito. Em vez de promover a emancipação, ela assume o controle técnico da natureza e dos homens.” (Ibid, 79). Em seguida, destaca que o pessimismo diagnosticado na coletânea de ensaios de Adorno e Horkheimer, provavelmente tinha sua motivação no período histórico vigente: “o holocausto provocado pelo nazismo na velha Europa, o macarthismo e a experiência americana dos anos 1940, bem como o surgimento do socialismo stalinista na União Soviética e posteriormente na Europa do leste, ocupada pelo exército vermelho” (Ibid., 79). Neste sentido, Freitag apresenta um esquema analítico que considerava basicamente que a salvação da humanidade, que pode ser entendido por emancipação, não seria possível através da massa dos oprimidos, estes que já não eram somente os trabalhadores, mas também produtores oprimidos por regimes totalitários, ou seja, tanto no capitalismo quanto no socialismo stalinista a massa oprimida não teria “condições de reconhecer o desespero de sua situação material, contentando-se com as melhorias salariais em detrimento da perda de autonomia e da consciência de sua exploração e alienação objetiva”. (Ibid., 80). Em virtude desta proposição, “Horkheimer e Adorno vão deslocando a ênfase da classe operária para as camadas oprimidas em geral e dessas para a esfera superestrutural” (Ibid., 80) e daí surgem temas como a cultura e a indústria cultural.

Antes de qualquer coisa, cabe ressaltar que Adorno já havia trilhado por caminhos ligados à cultura, em 1938 publicou “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Neste artigo, o filósofo exprime sua preocupação em torno do processo de transformação da música como arte para a música como mercadoria. Sumariamente, o artigo apresenta três reflexões principais: situação contemporânea da música, o fetichismo da mercadoria música e a regressão da audição.

Na primeira reflexão do artigo, Adorno faz uma divisão entre as formas de música, considerando música séria, que seria a música clássica, e a música ligeira, destinada ao consumo²⁵. E vai creditar a decadência do gosto musical por conta da massificação da própria música, em suas palavras:

Se perguntarmos a alguém se "gosta" de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furta-los à suspeita de que o gostar e o não gostar já

²⁵ No artigo referido é possível observar que Adorno não compreendia a música clássica como comercializada, porém, tal paradigma é passível de questionamento, sobretudo, na atualidade.

não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. (ADORNO, 1996, p. 66).

Quanto ao caráter fetichista da música, nota-se, obviamente, um reflexo do pensamento marxista. Adorno, além de fazer considerações a respeito de valor de uso e valor de troca, utilizando a concepção de Marx (Ibid. p. 77-8), chega a fazer citação direta de *O capital* para melhor descrever o fetichismo da mercadoria. Também aparece no texto de Adorno o conceito de superestrutura, que apesar de não ser explicado, talvez por ser comum entre seus leitores, tem o mesmo significado utilizado por Marx e já mencionado neste trabalho. De fato a música, como bem cultural, apresenta-se como mercadoria que, ainda segundo o autor, seu valor de troca é peculiar aos demais produtos. “Com efeito, tal setor se apresenta no mundo das mercadorias precisamente como excluído do poder da troca, como um setor de imediatidade em relação aos bens, e é exclusivamente a esta aparência que os bens da cultura devem o seu valor de troca.” (Ibid., p. 78) e finaliza:

Se a mercadoria se compõe sempre do valor de troca e do valor de uso, o mero valor de uso — aparência ilusória, que os bens da cultura devem conservar, na sociedade capitalista — é substituído pelo mero valor de troca, o qual, precisamente enquanto valor de troca, assume ficticiamente a função de valor de uso. É neste quiproquó específico que consiste o específico caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência do imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência. Esta carência de relação baseia-se no caráter abstrato do valor de troca. De tal processo de substituição social depende toda a satisfação substitutiva, toda a posterior substituição "psicológica" (Ibid. p. 78-9).

De certo, o fetiche dentro da música terá relação com a mística do sucesso. Este é atributo oriundo de uma produção padronizada, comprada por um consumidor que já não possui *status* de mero ouvinte e que é responsável pela fabricação do próprio sucesso, isto é, “o caráter fetichista da mercadoria como a veneração do que é autofabricado” (Ibid., p. 77)

Por sua vez, ainda sobre as reflexões diagnosticadas, a regressão da audição pode ser caracterizada pelo processo de infantilização do ouvinte consumidor que tem numa música previsível sua aceitação, ele já não pode distinguir a qualidade do que ouve, aceita sumariamente o que lhe é ofertado²⁶. Esta situação também é comum aos próprios artistas que tem suas obras manipuladas com a finalidade de corresponderem às expectativas da engrenagem comercial. Neste sentido, Adorno destaca o papel do embelezamento artificial

²⁶ Ofertado no sentido econômico da palavra oferta, uma vez que a música já está inserida como produto.

das composições e o papel dos arranjos, “pode-se presumir que o segredo ou a razão mais obscura da técnica do ‘arranjo’ reside na tendência ou instinto de não deixar nada tal como é, e manipular tudo com que topa pela frente.” (Ibid., p. 85).

Complementarmente, por mais que não tenha citado de maneira clara, é possível identificar que em *O fetichismo na música e a regressão da audição*, há indícios que Adorno já compreendia a prática de um conglomerado de bens culturais com uma posição estruturada no mercado e, provavelmente, tais análises foram decisivas para a construção do que ele, juntamente, com Horkheimer denominou como: “indústria cultural”. O termo propriamente foi inaugurado em *A dialética do esclarecimento* através de um artigo intitulado “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. Nobre comenta que neste texto, os filósofos partem da constatação que “... o declínio da religião não levou ao caos cultural, como se temia, pois o cinema o rádio e as revistas constituíram num sucedâneo para ela. O conjunto desses meios inexistentes antes da virada do século XIX para o XX, forma o que nossos autores batizaram de indústria cultural”. (NOBRE, 2011, p. 38).

Ora, se por um lado existia uma dualidade entre dois tipos de produção: material e imaterial (espiritual), onde a primeira atendia os anseios de uma sociedade civilizada via bens e produtos e a segunda, por sua vez, simbolizava uma maneira mais humanística, proporcionando liberdade e felicidade, a mercantilização da cultura passa a romper com essas estruturas. Para Freitag (1986), “tornou-se imperioso mudar os padrões de organização da produção cultural que foi sendo gradativamente cooptada pela esfera da civilização, isto é, sendo absorvida pelo sistema de produção de bens materiais que reestruturou inteiramente as formas de circulação e consumo de cultura” (Ibid., p. 70). Assim, a inerência em transformar tudo em mercadoria, comum ao sistema capitalista, encontrou dentro dos bens culturais o arcabouço necessário para manutenção e crescimento de uma lógica mercantilizada e o texto faz referências que apontam para a manutenção de uma estultificação das massas, através da dita indústria cultural. Adorno e Horkheimer “denunciam que, a despeito da sua postura aparentemente democrática e liberal, a cultura massificada realiza impiedosamente os ditames de um sistema de dominação econômica que necessita, entretanto, de uma concordância – pelo menos tácita, das pessoas para a legitimação de sua existência”. (NOBRE, 2011, p. 9).

Apesar de não existir propriamente uma síntese precisa sobre a definição de indústria cultural²⁷ é possível caracterizá-la como a totalidade da produção de bens culturais (televisão,

²⁷ Freitag (1986) declara que a conceituação de “indústria cultural” é parte integrante do conceitual dentro das ciências sociais e da comunicação, cujo termo tem bastante aplicação.

rádio, cinema, revista, jornal, etc.), uma espécie de conglomerado que possui a mesma finalidade de outra indústria qualquer: produzir para o consumo e para obtenção de lucro. “Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos.” (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 100). Neste sentido, os bens culturais são moldados para que assumam padrões comerciais, são meras mercadorias, há um processo de reificação²⁸ comum para comercialização massificada. E, neste contexto, os autores são enfáticos em estabelecer uma distinção da já conhecida cultura de massas que caracterizava uma cultura espontaneamente surgida das massas, ou seja, a atual cultura popular. Em oposição, abandonam este conceito e o substituem por indústria cultural que remete para um caráter mais ligado à oferta de bens culturais. Os consumidores destes bens, a massa, são elementos secundários para a indústria cultural, não são sujeitos desta indústria, mas apenas objeto, massa de manobra. Freitag (1986) adiciona que o termo melhor caracteriza o fenômeno “cultura produzida para o consumo de massa, atendendo as necessidades de valor de troca (do seu produtor) e valor de uso (do seu consumidor). A cultura, transformada em mercadoria, perde sua característica de cultura, para ser meramente um valor de troca” (Ibid., p. 71)

Partindo da lógica capitalista de acumulação de capital, a arte e a cultura passam por um processo de padronização e para exemplificar tal condição, Adorno e Horkheimer fazem uma alusão entre o cinema, ou melhor, indústria cinematográfica e a indústria automobilística, notavelmente reconhecida pelo seu significado dentro da lógica de produção material, como segue:

O esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa. A diferença entre a série Chrysler e a série General Motors é no fundo uma distinção ilusória, como já sabe toda criança interessada em modelos de automóveis. As vantagens e desvantagens que os conhecedores discutem servem apenas para perpetuar a ilusão da concorrência e da liberdade de escolha. O mesmo se passa com as produções da Warner Brothers e da Metro Goldwyn Mayer. Até mesmo a diferença entre os modelos mais caros e mais baratos da mesma firma se reduzem cada vez mais: nos automóveis, eles se reduzem ao número de cilindros, capacidade e novidades dos *gadgets*, nos filmes ao número de estrelas, à exuberância da técnica, do trabalho e do equipamento, e ao emprego de fórmulas psicológicas mais recentes. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 102).

²⁸ Reificação é o ato de transformar propriedades, relações, ações humanas em simples coisas, algo material, objeto de consumo.

Se por um lado há uma oferta de bens padronizados, um esquematismo²⁹ que exclui a possibilidade de escolha que já não pode ser caracterizada simplesmente como apreciação, mas como consumo, por outro lado, há também a ideia de um público alvo, tal qual como é conhecido perante as situações comuns de mercantilização. E para este fato, Adorno e Horkheimer chamam atenção para “uma hierarquização dos diversos produtos, quanto à qualidade, no sentido de servir uma quantificação completa dos seus procedimentos” (DUARTE, 2011, p.39). Esta espécie de efetivação de categorias pode ser entendida como nichos de mercado onde os consumidores são “reduzidos a um simples material estatístico, os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa (que não se distinguem mais dos de propaganda) em grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis.” (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 102). De fato, o aumento do consumo destes bens será influenciado pela manipulação do imaginário, as técnicas utilizadas para “criar a ilusão de um mundo que não é o que a nossa consciência espontaneamente pode perceber, mas ao que interessa ao sistema econômico e político no qual se insere a indústria cultural” (DUARTE, 2011, p. 39), ou como, os próprios filósofos alemães destacaram:

A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 104).

Neste sentido, destaca-se um papel comum à indústria cultural: a sua tendência à alienação, papel de puro entretenimento e diversão. Não há mais um caráter criador e crítico nas obras de arte, são apenas bens de consumo e na ausência da possibilidade de reflexão, seu consumidor / espectador é passivo e alienado. O trabalhador que já sofre com a alienação em seu trabalho passa a sofrer também por este processo em seu momento de descanso:

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretensso conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele

²⁹ Esquematismo, conforme Duarte (2011), tem alusão ao termo cunhado por Kant para designar o procedimento mental ao qual são referidas quaisquer condições em categorias, ou seja, a forma pela qual são catalogadas as percepções sensíveis.

durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática — que desmorona na medida em que exige o pensamento — mas através de sinais. (Ibid., p. 113).

Freitag (1986), ao identificar que além de mecanismo para lucratividade a indústria cultural também atendente as funções sociais específicas que convergem com a alienação, tendo a “função de ocupar o espaço de lazer que resta ao operário e ao trabalhador assalariado depois de um longo dia de trabalho, a fim de recompor suas forças para voltar a trabalhar no dia seguinte, sem lhe dar trégua pensar sobre a realidade miserável em que vive” (Ibid., p. 72)

Como resultado deste processo de alienação que ultrapassa as fronteiras do trabalho e se estende ao momento de ócio do trabalhador, há, sem dúvida, uma situação de retirada dos aspectos críticos que a cultura poderia oferecer. E tal fato, ocorre em todos os âmbitos de arte, no que Adorno e Horkheimer chamaram de arte leve, arte mais popular, e também na arte séria, uma arte erudita, “o que ocorre é uma espécie de absorção, cuidadosamente estudada e executada, da arte leve na arte séria ou, eventualmente, o contrário, sempre no sentido de cumprir os objetivos de lucratividade e manutenção da ordem vigente”. (NOBRE, 2011, p. 40). Além da alienação do espectador, existe a situação de banalização da expressão artística o que pode ser encarado como a alienação do trabalhador cultural, que é alheio à sua própria produção que é voltada para a comercialização.

Outro elemento importante no capítulo intitulado “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, é a relação íntima da indústria cultural e a publicidade e propaganda. Para tratar sobre tal relação, Adorno e Horkheimer reforçam a falsa ideia de individualidade e de liberdade que a indústria cultural propiciaria. Estes elementos, por sua vez, estariam ligados a uma instância de prestígio social, a necessidade do consumo de mercadorias culturais como objeto de valoração social e, assim, o valor de uso da arte torna-se de uma compreensão bastante complexa. “O valor de uso da arte, o seu ser, é considerado como fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – toma-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam.” (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 131). Da mesma maneira, há uma complexidade que envolve o valor de troca em algumas das mercadorias da arte, há a falsa ideia de gratuidade, “mas a arte como um gênero de mercadorias, que vivia de ser vendida e, no entanto, de ser invendável, torna-se algo hipocritamente invendável, tão logo o negócio deixa de ser meramente sua intenção e passa a ser seu único princípio” (Ibid., p. 131). Sob

estes aspectos, os autores, mencionam a importância da publicidade dentro da indústria cultural.

De certo, há uma ilusão da gratuidade ao ouvir uma música em uma rádio ou assistir qualquer programa em televisão aberta, no entanto a inundação de propagandas comerciais nutre este sistema. “A ilusão realiza-se indiretamente através do lucro de todos os fabricantes de automóveis e sabão reunidos, que financiam as estações, e naturalmente através do aumento de vendas da indústria elétrica que produz os aparelhos de recepção.” (Ibid., p. 131). Não há a cobrança de taxas e os anúncios atuam sob um mesmo propósito de prestígio social. “Chesterfield é apenas o cigarro da nação, mas o rádio é seu porta-voz.” (Ibid., p. 131). O resultado deste encontro, indústria cultural e publicidade, é a incorporação total dos bens culturais no mundo da mercantilização, o vínculo entre os consumidores das artes e as grandes empresas é reforçado através deste encontro. Para os autores:

A cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la. É por isso que ela se confunde com a publicidade. Quanto mais destruída de sentido esta parece ser no regime do monopólio, mais todo-poderosa ela se torna. Os motivos são marcadamente econômicos. Quanto maior é a certeza de que poderia viver sem toda essa indústria cultural, maior a saturação e a apatia que ela não pode deixar de produzir entre os consumidores. Por si só ela não consegue fazer muito contra essa tendência. A publicidade é seu elixir da vida. (Ibid., p. 134).

E se há publicidade, obviamente, há despesas que são pagas por anunciantes e, assim, se engenha um monopólio de domínio de sistema, no qual a publicidade ganha status da própria arte. No rádio as músicas confundem-se com os *jingles*³⁰, nas revistas o editorial confunde-se com a ilustração propagandística e, desta forma, a dimensão libertadora da arte vai se dissipando. Cabe ainda salientar duas considerações sobre o tema: sua ligação com o capitalismo monopolista e com os propósitos de ideologia.

2.3.1. A indústria cultural, capitalismo monopolista e ideologia.

Para Bolaño (2000), as indústrias culturais devem ser analisadas de acordo com dois prismas, um que remete às suas funções econômicas inseridas em um contexto de capitalismo monopolista e outro prisma que remete às funções de aparato ideológico.

³⁰ Ou seja, música própria da propaganda.

Primeiramente, é importante destacar o papel do capitalismo monopolista³¹, onde a dinâmica da acumulação de capital é alterada acentuando o grau de concentração de capital e monopolização das empresas, através, sobretudo, da financeirização do capital. Nas palavras de Bolaño (2000, p. 72):

Se isso aponta, à primeira vista, para um aumento de mobilidade do capital, o que ocorre, na verdade, é algo distinto, posto que, em cada setor específico, as magnitudes do investimento exigido e do capital imobilizado, concentrado num pequeno número de grandes empresas, tornam as decisões de investimento, uma vez tomadas, irreversíveis, o que aliado às barreiras à entrada que, dependendo do grau de concentração e do poder monopolístico das empresas, tendem a cristalizar um espectro de taxas de lucro, limita o movimento intersetorial do capital.

Esta nova configuração capitalista gera necessariamente impactos no modo de vida e consumo. Para Granou (1972), que defende que a própria imposição do capitalismo depende e remete às questões voltadas para o modo de produzir, modo de viver e o modo da própria reprodução da vida, a revolução do modo de vida teve suas bases consolidadas, sobretudo, a partir do pós-segunda grande guerra, quando houve no sistema capitalista terreno fértil para a constituição crescente de forças produtivas e o aparecimento do que se convencionou chamar de sociedade de consumo. Pois bem, a ampliação de produção torna possível a criação de novas necessidades, a própria produção cria mecanismos que permitem a constante busca destas novas necessidades de consumo, e, uma vez que a produção é ilimitada o consumo passa a ser ilimitado também³². Bolaño (2000) ao comentar Granou, acrescenta que “para uma expansão sustentada do capitalismo é preciso que o modo de vida e o modo de consumo sofram uma reorganização, para criar novas condições sociais sem as quais um novo padrão de desenvolvimento não poderá ser adotado” (Ibid. p. 99). E, neste arcabouço existe além da mercantilização da vida, a expansão do capital e o desenvolvimento da indústria cultural.

Neste sentido, Granou (1972) fundamenta que “a esse modo de vida capitalista não basta produzir-se materialmente, é necessário também produzi-lo como ideia enquanto novo ritual e nova moral, enquanto ordem social” (Ibid, p. 57). Ora, o consumo para fortalecer esta proposição é fator elementar, a variável-chave que intercepta o capitalismo dentro da relação entre economia e a cultura. Bolaño (2000), por sua vez, acredita que a urbanização e a introdução das artes na concepção de bens de consumo, a partir da segunda metade do século

³¹ Este fato é assim engenhado dentro de uma dominação capitalista, porém Adorno e Horkheimer chamam atenção para uma situação comum dentro do regime fascista. O rádio foi forte aliado da propaganda nazista, tornou-se a voz universal do Führer.

³² Granou defende que a cada estágio do desenvolvimento da lógica capitalista há também a necessidade de ampliação de mercados e criação de novas necessidades e sem tais artifícios o capitalismo entra em crise.

XX, foram fundamentais para a constituição deste novo padrão de modo de vida. A indústria cultural,

[...] cuja a gênese é contemporânea do surgimento do capitalismo monopolista e que se constituiu uma peça fundamental para a reprodução do modo de vida em ideia. É ela o meio pela qual a propaganda e a publicidade se desenvolvem e se generalizam, articulando ideologicamente, sobretudo a segunda, a sociedade de consumo. (Ibid, p. 101).

O capitalismo monopolista, ainda segundo o autor, propicia o desenvolvimento da indústria cultural, a reprodutividade técnica observada por Benjamin é equiparada à reprodução em massa, o que permitirá a equivalência da arte em mercadoria, agora apropriada não pelo artista, mas pelo capitalista. Thompson (1995) analisa que esta situação que é recorrente a qualquer mercadoria dentro do sistema capitalista, gera uma ideia de falsa inclusão de consumo. Adverte sobre a integração dos consumidores que a indústria cultural arquiteta parte de cima para baixo, utilizando as massas como manobra de objeto de cálculo e vai além ao constatar que “o golpe de misericórdia dado pela indústria cultural é ter mercantilizado totalmente a arte enquanto, ao mesmo tempo, a apresenta ao consumidor como impossível de ser vendida” (Ibid, p. 132), partilhando da mesma visão de Adorno e Horkheimer em relação à propaganda e publicidade contida nos intervalos das transmissões de rádio e televisão.

Já em respeito às funções de aparato ideológico e a indústria cultural, cabe ressaltar que Gramsci concebe a ideologia como “uma concepção de mundo que se manifesta implicitamente na arte, no direito, na atividade econômica, em todas as manifestações de vida intelectual e coletiva” (GRAMSCI, 1978, p. 16). Desta forma, para Gramsci, a ideologia estaria presente em todas as esferas das atividades humanas, não estando limitada somente à formação de ideias. Portanto, o que define a ideologia é um caráter histórico, relacionado à dinâmica da sociedade vigente em sua época, como num processo de renovação do desenvolvimento histórico real. As ideologias “organizam as massas humanas, formam o terreno sobre o qual os homens se movimentam, adquirem consciência de sua posição, lutam, etc” (Ibid p. 62). Neste sentido, as questões em torno de ideologia farão parte de um discurso em vias de interesses de dominação e coerção social.

Thompson (1995) analisa o caráter ideológico da indústria cultural, como segue:

Diferentemente das formas anteriores de ideologia, cujo caráter ideológico consistia em sua pretensa, mas ilusória, independência da realidade social, essa nova ideologia da indústria cultural reside na própria ausência dessa independência. Os produtos da indústria cultural são criados com a finalidade de ajustarem-se e de refletirem a realidade social, que é reproduzida sem a necessidade de uma

justificação ou defesa explícita e quase independente, pois o próprio processo de consumir os produtos da indústria cultural induz as pessoas a identificarem-se com as normas sociais e a continuarem a ser o que já são. (Ibid. p 135-6).

O autor alerta ainda que embora o termo ideologia apareça com frequência dentre os escritos de Adorno e Horkheimer, especialmente em tom crítico, os filósofos não o conceituam. Na passagem a seguir é possível identificar esta situação crítica a qual Thompson sugeriu: “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem” (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 100). Mais adiante, ainda em *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, mais uma vez surgem considerações sobre ideologia:

Em toda obra de arte, o estilo é uma promessa. Ao ser acolhido nas formas dominantes da universalidade: a linguagem musical, pictórica, verbal, aquilo que é expresso pelo estilo deve se reconciliar com a Ideia da verdadeira universalidade. Essa promessa da obra de arte de instituir a verdade imprimindo a figura nas formas transmitidas pela sociedade é tão necessária quanto hipócrita. Ela coloca as formas reais do existente como algo de absoluto, pretextando antecipar a satisfação nos derivados estéticos delas. Nessa medida, a pretensão da arte é sempre ao mesmo tempo **ideologia**. (Ibid. p. 107-8, negrito do autor).

De fato, em outras tantas oportunidades Adorno e Horkheimer mencionaram ideologia, sempre denotando um parecer crítico, uma vez que para os autores o desenvolvimento da indústria cultural e a celebração dos mitos nele contido, provocariam alterações na realidade social, uma forçada adaptação dos indivíduos a uma realidade celebrada pelo culto dos produtos oferecidos por esta mesma indústria. “Em qualquer nível da sociedade e no próprio ato do consumo prazeroso, os produtos da indústria cultural prendem os indivíduos à ordem social que os oprime, fornecendo o cimento social que torna as sociedades modernas cada vez mais rígidas, uniformes e imóveis.” (THOMPSON, 1995, p. 138). No entanto, apesar de concordar com análise elaborada por Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultura, Thompson a considera imperfeita e apresenta duas limitações à teoria dos filósofos em relação à ideologia. A primeira diz respeito à recepção dos produtos culturais pelos seus espectadores, ponderando que as consequências desta recepção não são necessariamente negativas como propunha o esquema dos filósofos. “Ou seja, não é totalmente evidente que, ao receber e consumir esses produtos, os indivíduos sejam levados a aderir à ordem social, a identificar-se com as imagens projetadas e aceitar, acriticamente, a sabedoria proverbial que é veiculada” (Ibid. p. 138).

Desta maneira, por mais que exista uma situação de hostilidade e padronização em relação aos produtos culturais e suas inerentes artes, seria no mínimo negligente acreditar que ao consumir tais produtos os indivíduos reajam da mesma maneira ou mesmo atuem de maneira conformista e sem crítica. “A recepção e apropriação de produtos culturais é um processo social complexo, que envolve uma atividade contínua de interpretação e a assimilação do conteúdo significativo pelas características de um passado socialmente estruturado de indivíduos e grupos particulares” (Ibid. p. 139). Em suma, há elementos particulares e próprios de cada indivíduo, adquiridos através de suas experiências passadas, que o orientam na recepção das ideologias propostas pela indústria cultural. Já a segunda crítica de Thompson, revela que a visão dos filósofos é restritiva na maneira como encaram a ideologia e suas interferências nas sociedades modernas. Para Thompson (1995), não existe uma situação imutável e rígida capaz de prender os indivíduos numa dada realidade social.

A ideologia não é o único fator implicado na reprodução das relações de dominação, e unificação e reificação não são os únicos modos presentes na operação da ideologia. Ao retratar a nova forma de ideologia como um tipo de cimento social, Horkheimer e Adorno, oferecem uma visão abertamente restrita das maneiras como a ideologia opera, uma visão que está ligada à sua concepção totalizante e muitas vezes pessimista das sociedades modernas e ao destino dos indivíduos dentro delas. (Ibid. 140).

Assim, dentro desta nova perspectiva, as especulações de Adorno e Horkheimer recebem um novo escopo crítico e no que concerne às objeções em respeito à ideologia, é importante destacar que os autores negligenciaram o aspecto individual de cada ser. Pressupor um esmagamento da individualidade é simplista e limitado, segundo Thompson (Ibid).

Ademais, cabe ressaltar a ideologia com fins fascistas, lembrando que esta era uma preocupação latente para os filósofos da Escola de Frankfurt, qual seja, o desenvolvimento da indústria cultural como ascensão de demagogos e ditadores, através de uma ideologia voltada para massas via propaganda. “A propaganda fascista necessitou apenas ativar e reproduzir a mentalidade existente das massas; ela simplesmente tomou as pessoas pelo que eram e empregou técnicas dessa indústria para mobilizá-las por trás dos objetivos agressivos e reacionários do fascismo.” (Ibid. 134-5).

Por fim, é comum entre diversos autores considerar o pioneirismo de Adorno e Horkheimer em abordar a problemática da indústria cultural. De fato foi marco fundamental para críticas, adaptações e novos estudos, o estopim necessário para uma pesquisa mais efetiva, possibilitando uma interface com diversas áreas do conhecimento, inclusive com a

economia. Ora, de fato a indústria cultural é incisiva ao demonstrar o processo de mercantilização que afeta os bens culturais e artísticos, contudo, este axioma é necessariamente verdadeiro? Será esta a questão que norteará o próximo capítulo.

CAPÍTULO III – CAPITALISMO, CULTURA E ARTE

O destino da arte e cultura sob o sistema capitalista assume necessariamente uma perspectiva mercadológica? A conceitualização e a caracterização da indústria cultural definida pelos filósofos alemães Adorno e Horkheimer indicam um parecer positivo para tal questionamento e para apoiar tal prerrogativa, a primeira seção deste terceiro capítulo apresentará outras considerações relevantes. Todavia contraposições são necessárias para uma investigação mais esclarecedora, o que será trabalhado em uma segunda seção.

3.1. Arte e cultura sob aspectos mercadológicos

Antes de qualquer coisa, vale ressaltar que a própria UNESCO (2005) considera que há escassez de dados sobre o comércio global de bens e serviços culturais, assim como uma complexidade em definir tais produtos. Todavia é indubitável a importância destes bens no comércio internacional e de acordo com dados do Banco Mundial estima-se que no ano de 2003 produtos culturais foram responsáveis por cerca de 7% do PIB³³ mundial. No entanto, o crescimento das indústrias envolvidas está ligado a uma produção bastante diversa o que compreende uma grande dificuldade em determinar o tamanho do comércio cultural.

Considerando as dificuldades metodológicas a UNESCO (2005)³⁴, para elaboração e análise de um relatório sobre o tema, pressupõe que o comércio de produtos culturais é definido como as exportações e importações de tangíveis e intangíveis de conteúdo cultural, tanto em forma de um bem quanto na forma de um serviço. Tal comércio inclui ainda os bens e serviços que são necessários para produção e divulgação de conteúdos artísticos culturais, assim abrange equipamentos culturais, materiais de apoio e serviços auxiliares, mesmo que possuam apenas parte de seu conteúdo com referências culturais. Além disso, considera o surgimento e desenvolvimentos das chamadas tecnologias de informação e comunicação, as TICs, evidenciando que estas possuem grande responsabilidade em mudanças nas formas tradicionais de arte e cultura que permitem novas ferramentas de criação, distribuição e de próprio formato, como ocorrem com os *e-books*³⁵ e nos *download*³⁶ para músicas. Neste sentido, a entidade pioneira na compilação e apresentação de dados estatísticos sobre o tema

³³ Sigla para produto interno bruto

³⁴ Último relatório produzido sobre fluxos internacionais de bens e serviços culturais

³⁵ Abreviação para *eletronic book*, no português: livro eletrônico. Trata-se de uma obra correspondente à versão impressa, porém, em mídia digital.

³⁶ Termo comum em ambientes da tecnologia da informação e refere-se ao ato de descarregar, baixar arquivo digital para obtenção de dados, vídeos, imagens ou sons.

em questão, esclarece uma divisão para melhor categorizar os bens e serviços. Parte informando uma distinção entre indústrias culturais e indústrias criativas, em que as primeiras produzem propriamente produtos culturais centrais, já as segundas são mais amplas no que diz respeito ao processo criativo e incluem *software*, publicidade, arquitetura e outras formas de inteligência de negócios e de serviços, sendo que estas últimas são arroladas nas estatísticas como produtos relacionados. Sumariamente, no quadro a seguir, há a apresentação e a classificação que será fundamental para o entendimento dos fluxos adiante:

Quadro 1: Bens e serviços culturais abrangidos nas estatísticas da UNESCO

Bens e serviços culturais centrais
<ul style="list-style-type: none"> • Bens do Patrimônio <ul style="list-style-type: none"> Coleções e peças de coleção Antiguidades com mais de 100 anos • Livros <ul style="list-style-type: none"> Livros impressos, brochuras, folhetos, etc Livros de imagens infantis, livros para desenhar ou colorir • Jornais e periódicos • Outros impressos <ul style="list-style-type: none"> Música impressa Mapas Cartões postais Fotos e desenhos • Mídias gravadas <ul style="list-style-type: none"> Registros fonográficos Discos para sistemas de leitura a laser, apenas para reproduzir o som Fita magnética (gravação) Outros suportes para gravação de som • Artes visuais <ul style="list-style-type: none"> Pinturas Outras artes visuais (estatuetas, esculturas, litografias, etc) • Mídias audiovisuais <ul style="list-style-type: none"> Jogos de vídeo <i>game</i>, utilizados com um receptor de televisão Filme fotográfico e cinematográfico, expostos e desenvolvidos • Serviços culturais centrais <ul style="list-style-type: none"> Audiovisual e serviços relacionados Direitos Autorais, royalties e taxas de licença
Bens e serviços culturais relacionados
<ul style="list-style-type: none"> • Equipamentos e materiais de apoio <ul style="list-style-type: none"> Instrumentos musicais Gravador de som e leitor de mídia de som gravados Artigos cinematográficos e fotográficos Televisão e receptores de rádio • Plantas de arquitetura desenhos comerciais e material de propaganda • Serviços culturais relacionadas <ul style="list-style-type: none"> Serviços de informação, serviços de agências de notícias Publicidade e serviços arquitetônicos Outros serviços pessoais, culturais e recreativos

Fonte: Adaptado UNESCO (2005)

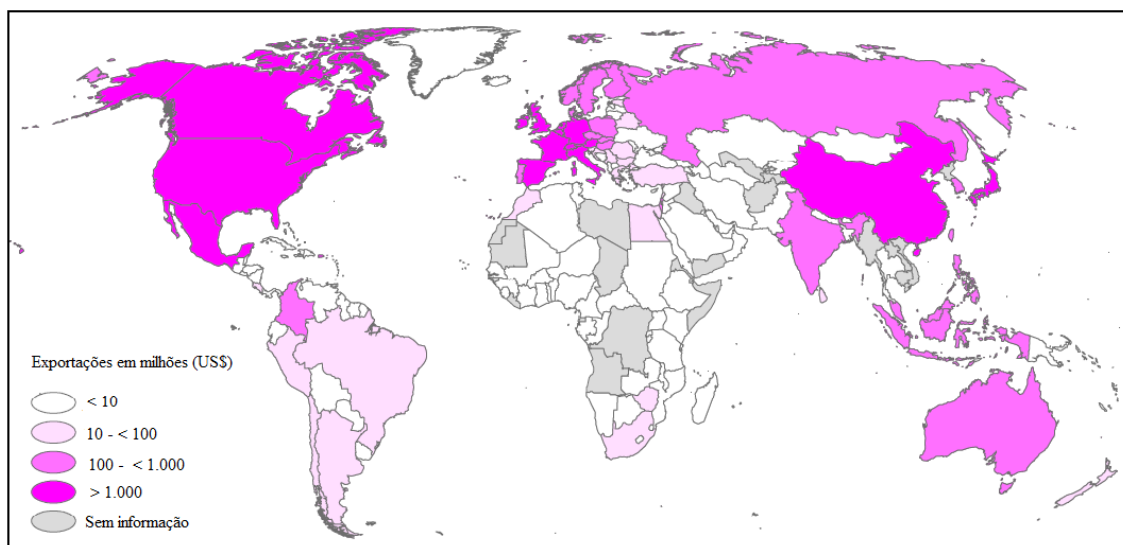
O Quadro 1 estabelece não apenas as caracterizações necessárias para distinção entre bens propriamente culturais e os relacionados, mas também inclui os serviços. Para

melhor esclarecer, vale exemplificar que um registro fonográfico como uma música é caracterizado, nesta conexão, como bem cultural. O registro da música, isto é, o direito autorial, por sua vez, trata-se de um serviço cultural. Já os instrumentos musicais, utilizados no processo de elaboração da música, são bens culturais relacionados, que embora sejam essenciais para construção da arte musical, são somente o fim pelo qual a arte é estabelecida.

Outro fator importante apontado pela UNESCO (2005) que compromete os dados estatísticos é a questão da declaração dos valores, uma vez que o valor real de mercado dos mesmos pode ser subjugado em relação ao valor declarado em processos alfandegários que basicamente constituem os fluxos internacionais.

Evidentemente, as estatísticas são dotadas de um cunho bastante mercantil, neste sentido, a arte contida numa escultura, para estes fins, será representada por cifras e intercâmbio, assim como outras formas artísticas. A Figura 1, a seguir, revela as exportações de bens culturais centrais para o ano de 2003. Nela é possível identificar os países com maiores valores de exportação para o período indicado.

Figura 1 - Exportações de bens culturais centrais, em milhões US\$, 2002



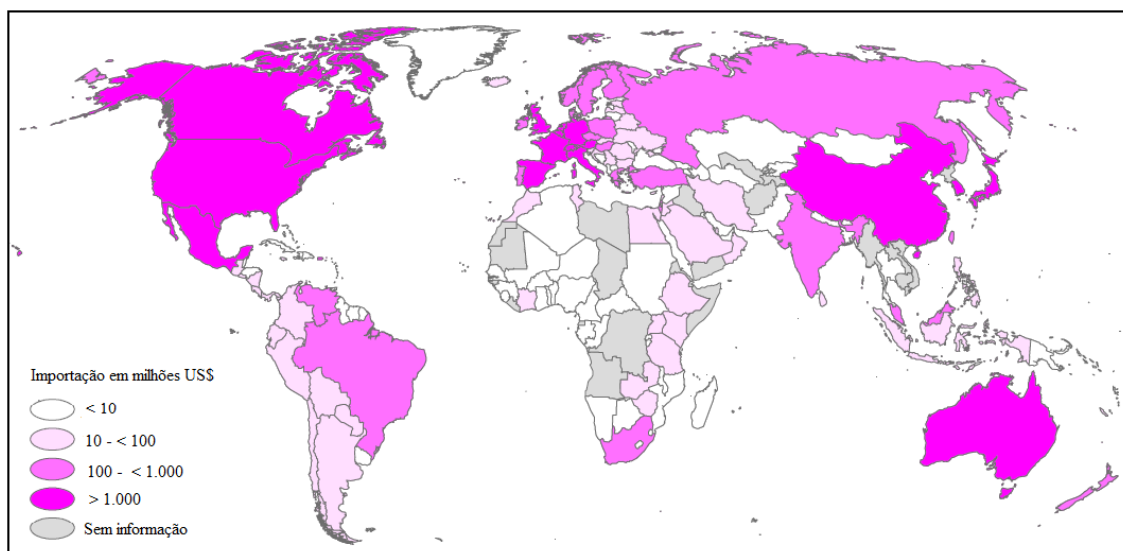
Fonte: Adaptado UNESCO (2005)

De acordo com a Figura 1, é possível verificar, através de uma visão panorâmica, os principais exportadores de bens culturais centrais, ou seja, bens culturais próprios da indústria cultural. O intercâmbio total de bens culturais centrais em exportações no ano de 2002 foi cerca de US\$ 54,7 bilhões e US\$ 63,7 bilhões para importações. Dentre os países com maiores cifras de exportação, destaque para o Reino Unido, principal exportador, com US\$ 8,5 bilhões, seguido pelos Estados Unidos com US\$ 7,6 bilhões, Alemanha com US\$ 5,8

bilhões, China com de US\$ 5,3 bilhões e França com US\$ 2,5 bilhões. Estes cinco países concentram mais de 54% do total das exportações mundiais.

Esta mesma concentração de países exportadores também pode ser visualizada nas importações, como mostra a Figura 2.

Figura 2 - Importações de bens culturais centrais, em milhões US\$ - 2002



Fonte: Adaptado UNESCO (2005)

No que tange às importações, por outro lado, os Estados Unidos apresenta o maior consumo de bens culturais centrais via importações com um montante de US\$ 15,3 bilhões, em segunda posição encontra-se o Reino Unido com US\$ 7,9 bilhões, seguido pela Alemanha com US\$ 4,2 bilhões, Canadá US\$ 3,8 bilhões e França com US\$ 3,4 bilhões, tais países também concentram mais de 54% do total de importações de bens culturais centrais³⁷.

Dentre os bens culturais comercializados internacionalmente as mídias gravadas apresentaram o maior fluxo de exportações e importações. Os Estados Unidos foram os maiores responsáveis pelas vendas desta categoria de bens, ainda analisando dados de 2002, com aproximadamente 17% de toda a exportação mundial. A tabela a seguir mostra as exportações e importações por categorias de bens culturais centrais, nela é possível identificar valores absolutos e percentuais de acordo com o total mensurado:

³⁷ Todas as informações sobre os fluxos comerciais de exportação e importação, por país e tipo de bem cultural comercializado seguem disponíveis nos anexos A e B, desta pesquisa.

Tabela 1- Exportação e importação de bens culturais centrais por tipo - 2002

Tipo de Bem Cultural Central	Exportação		Importação	
	US\$ Bilhões	%	US\$ Bilhões	%
Bens do Patrimônio	1,8	3,3	2,6	4,2
Livros	10,8	19,8	11,7	18,4
Jornais e Periódicos	4,4	8,0	4,7	7,3
Outros Impressos	2,2	3,9	2,6	4,1
Mídias Gravadas	18,5	33,9	19,4	30,5
Artes Visuais	9,7	17,8	12,9	20,3
Mídias Audiovisuais	7,2	13,2	9,7	15,2
Total	54,7	100,0	63,7	100,0

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da UNESCO (2005)

Infelizmente, os dados abrangidos pela pesquisa da UNESCO apenas mostram informações sobre valores, impossibilitando uma análise quantitativa. Contudo de maneira tácita é tradicionalmente sabido que o valor de bens ligados às mídias gravadas não correspondem a valores muito elevados o que pode evidenciar uma escala de produção maior, uma vez que esta categoria, como mostra a Tabela 1, representa grande parcela do total das transações globais. Na outra ponta, encontram-se os bens de patrimônio, apresentando os menores valores dentre as categorias elegidas, porém, como salientado, a falta de informações sobre a quantidade impossibilita esclarecer se tais bens, mais raros e menos reproduzíveis, possuem maior valor agregado.

De fato, a análise dos dados exibidos na Tabela 1 reforça a proposição de uma mercantilização de bens comumente arrolados à indústria cultural como produtora de bens de consumo. Para Benhamou (2007), o reflexo das vendas das indústrias culturais pode ser compreendido pela facilidade de reprodução de seus produtos, ou seja, pela reprodutividade técnica diagnosticada por Walter Benjamin. A autora denota que há pouco estímulo à autenticidade e à inovação, uma vez que as indústrias culturais, como outras quaisquer, são avessas aos inerentes riscos de mercado, em suas próprias palavras (Ibid. p. 110):

As indústrias culturais – edição de livros, gravação de discos, realização de filmes, enfrentam grandes riscos, que administram através da multiplicação dos produtos oferecidos e da tentativa de controlar sua destruição. À mercê de mercados pouco previsíveis, as maiores empresas protegem-se dos fracassos eventuais por meio de políticas de concentração e entregam a alguns apaixonados a tarefa de inovar.

Outra questão apontada por Benhamou (2007) é a concentração do consumo de títulos relacionados às publicações de livros, oferta de filmes e material fonográfico. Diferentemente de bens comuns, a oferta da indústria cultural é tida como as de bens de experiência, cuja qualidade é desconhecida pelo seu consumidor e, assim, há uma tendência à

produção do que é considerado como venda garantida. “Pesquisadores norte-americanos mediram a concentração dos sucessos musicais e cinematográficos em alguns títulos e astros e com base nos resultados elaboraram um modelo” (Ibid. p. 114)³⁸. Além desta concentração em um menor número de títulos possíveis, outra estratégia adotada para minimizar riscos é o investimento em publicidade promocional, considerando que o tempo útil destes bens é relativamente curto para compensar custos de sua produção.

A busca de sucessos fáceis, de um lado, e o nítido abandono de outros produtos a um esquecimento quase programado, de outro, reduzem o tempo de vida dos produtos: em 1956, os filmes realizavam menos de 50% de suas receitas ao fim de três meses de exibição, e 75% num ano. Atualmente, o essencial do resultado é obtido em duas semanas, no caso de um fracasso, e em seis a dez semanas, se for um sucesso. (Ibid, p. 117).

Soma-se a esta situação de concentração outro elemento comum a uma cadeia produtiva: a distribuição. Benhamou (2007), apontando bens mais comuns pertencentes à indústria cultural como o livro, o disco e o cinema, esclarece que o comércio destes no setor varejista é cada vez mais comum aos grandes centros comerciais como hipermercados. O comércio tradicional tem sua sobrevivência ameaçada, as grandes corporações que possuem maior competitividade, especialmente, por apresentarem maiores opções de variedade e menores preços, ofertam utilizando a lógica do consumo por impulso e, assim, sucumbem comércios menores, “(...) estes perdem as vendas dos produtos mais apreciados e são forçados a administrar estoques a longo prazo, acumulando uma série de dificuldades de caixa, alta dos aluguéis no centro, lentidão das vendas por unidade” (Ibid. 135). Pois bem, nota-se, a partir dos indícios apontados pela autora e do próprio fluxo do comércio mundial que há o tratamento por parte dos mercados dos bens culturais artísticos como parte da produção material capitalista ordinária.

As novas tecnologias também serão orientadas no mesmo sentido, porém, com um grau muito superior de alcance e maior agilidade de disseminação, o que pode representar mudanças na forma de consumir bens culturais e alterações nas formas de produção destes mesmos bens. “Sob esse ponto de vista, a desmaterialização da obra (substituída por arquivos numéricos) afeta o *status* legal dos autores, os modos de produção e os modos de utilização e de compra” (Ibid. p. 137). A evolução da dinâmica tecnológica, já apontada por Walter

³⁸ Tal estudo refere-se a um modelo estocástico que considera a preferência do consumidor por determinada música ou filme e a sua relação com fenômeno do surgimento dos *superstars*. (CHUNG e COX, 1994, p. 771-5)

Benjamin em 1936, é crescente e a questão da autenticidade, também vislumbrada pelo filósofo, é atual com o advento da *internet* e com formas ilícitas de reprodução, popularmente conhecida como pirataria. Sobre a edição fonográfica:

No entanto, o futuro é incerto, com a ascensão da pirataria, a possibilidade de baixar gratuitamente horas e horas de música num computador pessoal, que ameaça sobretudo os formatos curtos, cuja venda diminui após anos de euforia. A queda das vendas foi fracamente compensada pelo desenvolvimento de *sites* pagos de música *on-line* e pelo lançamento de grandes campanhas de publicidade com celebridades de novo tipo que surgem nos *reality shows*. (Ibid. 123).

Salientando que tal situação também é cooptada pelo modo de produção capitalista, Smiers (2006) enaltece como os bens culturais tornaram-se mercadorias valiosas, embora de conteúdo original questionável. Para o autor, a predominância de conglomerados culturais dissipados por ondas e cabos, ou seja, pelo avanço de tecnologias, mantem a produção de maneira oligopolizada. “Entretenimento, ou o que gostamos de chamar de cultura, moveu-se da margem da sociedade diretamente para o centro da chamada nova economia” (Ibid. 91), e as fusões entre empresas destes conglomerados é o reflexo deste processo.

Smiers será categórico ao defender o fim do *copyright*, isto é, dos direitos autorais, embora ele reconheça que é através deste que provem a grande parte da remuneração dos artistas, o autor acredita que esta é uma maneira de inibir a diversidade cultural, em suas palavras:

A consequência dessas fusões será que, no futuro próximo apenas alguns poucos conglomerados culturais irão “possuir” a maioria das criações artísticas do passado e do presente. Qualquer um que tenha direitos da propriedade intelectual de material artístico quer ver seu material utilizado, exibido, apresentado, gravado e distribuído o tanto quanto possível, por meio de todos os canais disponíveis e itens relacionados com entretenimento, tais como jogos de computador, brinquedos e *videogames* e mídia interativa de todos os tipos. (Ibid. 92).

À mercê das grandes corporações, o sistema de *copyright* ganha status jurídico e em alguns casos ao invés de proteger o trabalho do artista contra qualquer tipo de violação e garantir uma remuneração adequada, acaba por ter sua obra cooptada pela indústria cultural.

Os conglomerados culturais compram direitos no mundo todo, cercam esses direitos com detalhadas regulamentações de propriedade e contratam advogados especializados para defender seus interesses. Como consequência, todo artista criando ou apresentando alguma coisa precisa cuidar para não ter seu trabalho tomado pela indústria cultural. (Ibid. p. 94).

Outro fato relevante quanto à problemática dos direitos autorais e a própria condição de bem cultural como mercadoria, conforme Goldsmith (2005), relaciona-se com a discussão da adesão de princípios comerciais internacionais de livre comércio em negociações em organismos como o GATT³⁹. Durante as negociações da Rodada do Uruguai em meados da década de 1990, os Estados Unidos pressionaram a inclusão de bens e serviços de conteúdo intelectual cultural protegidos pelos direitos autorais - especificamente os audiovisuais - à condição de aspectos comerciais gerais, em vista aos propósitos liberais de abertura de mercado. Vale ressaltar o descontentamento norte-americano com políticas adotadas, sobretudo, por países da União Europeia que visavam proteger a produção nacional através de cotas audiovisuais em suas programações. “De fato, muitas vezes, as indústrias culturais (cinema e audiovisuais) sobrevivem devido às restrições de importação e outros mecanismos de apoio facilitados por administrações públicas, que consideram isso uma prioridade para preservar as indústrias culturais nacionais.” (UNESCO, 2000)⁴⁰. Inúmeras foram as discussões durante as negociações, encabeçadas, sobretudo, pelos Estados Unidos, defensores de que serviços audiovisuais deveriam ter o mesmo tratamento de uma mercadoria comum, e pela França, contrária a condição mercantil, tratando os mesmos serviços como transmissores de valores e ideias de uma sociedade, instrumento fundamental de identidade cultural que não deveriam estar sujeitos às mesmas regras dos tratados comerciais. Assim, o seu tratamento deveria ter caráter de exceção, ou seja, os bens e serviços culturais perante acordos de comércio internacional deveriam ser tratados dentro de uma condição de exceção cultural (GOLDSMITH, 2005).

Entende-se por “exceção cultural” o princípio segundo o qual bens e serviços culturais (por exprimirem valores e modos de vida) são de natureza irreductível a aspectos unicamente mercantis. Em consequência, devem merecer tratamento à parte na legislação e nos acordos comerciais internacionais. (BENHAMOU, 2007, p. 139).

De fato, as discussões da Rodada do Uruguai foram fundamentais para que bens e serviços culturais recebessem um tratamento distinto. A cláusula da “execução cultural” foi incluída nas regras comerciais do GATT, os princípios meramente mercadológicos foram subjugados e, neste sentido, o tema da diversidade cultural passou a integrar a pauta das

³⁹ Sigla que corresponde *General Agreement on Tariffs and Trade* em português: acordo sobre tarifas e comércio.

⁴⁰ Tradução livre do texto originalmente em língua inglesa

estruturas internacionais, culminando com a *Declaração universal sobre a diversidade cultural* da UNESCO em 2002 (GOLDSMITH, 2005).

Desde 1994 as questões foram ampliadas de tratamento e classificação de bens e serviços culturais em acordos comerciais para modos nos quais a identidade e diversidade cultural são afetadas pela produção cultural global, financeira e fluxos comerciais. Existe uma consequência muito maior desde o episódio da “exceção cultural”, do papel das medidas da assistência doméstica – o que negociadores ou americanos chamariam de “barreiras comerciais”, ou o que canadenses talvez chamassem de “medidas afirmativas” - no desenvolvimento e disseminação do trabalho cultural por meio da capacitação, particularmente nas indústrias audiovisuais e no suporte à exportação e intercâmbio culturais. (Ibid. p. 98).

Ora, se por um lado os números do fluxo internacional do comércio de bens e serviços culturais centrais apontam um desequilíbrio, uma vez que há a predominância e a centralização deste intercâmbio, por outro lado não é possível afirmar outros apontamentos sobre a própria diversidade cultural. Não seria uma prerrogativa acreditar que uma nação com baixas ou nenhuma cifra dentre dados de exportação e importação, teria uma produção cultural irrelevante. Para Goldsmith (2005), muitos países em desenvolvimento e mesmo alguns pequenos países possuem consideráveis ativos culturais que sobrevivem de forma corajosa contrariando qualquer lógica mercado.

Evidentemente, conforme Vásquez (1978) o sistema capitalista tende a integrar a produtividade cultural artística no campo da produção material, sujeitando-a às suas próprias leis. Tal fato, todavia, não significa necessariamente que toda obra de cunho artístico cultural se insira no mesmo contexto, há raras exceções que lutam contra a hostilidade capitalista e a favor do desenvolvimento artístico.

Deve-se também assinalar que nem todos os ramos artísticos se acham sujeitos na mesma proporção, às leis da produção capitalista. Certas artes sofrem em maior grau do que outras a hostilidade do capitalismo, mas isto quer dizer tão-somente que o capitalismo se interessa em sujeitar às leis de sua produção material mais umas artes do que outras; assim, por exemplo, em nossa época, o cinema depende muito mais que a dança ou a poesia do conjunto de fenômenos econômicos do qual faz parte o mercado cinematográfico: quantidade de capital investido, consumo maciço que cria condições mais favoráveis para elevar os lucros, etc. (...) Ademais, do ângulo da produtividade capitalista, sempre será mais vantajoso investir na produção de uma película do que na edição de um volume de poesia. (Ibid. p. 243).

Pois bem, os aspectos mercadológicos citados poderiam creditar à produção artística cultural a *status quo* de mercadoria, contudo seria uma presunção simplista e um tanto leviana e, assim, outras considerações devem ser apontadas.

3.2. Arte e cultura sob aspectos não mercadológicos

Através do artigo nº8 da “Declaração universal sobre a diversidade cultural” da UNESCO intitulado “Os bens e serviços culturais, mercadorias distintas das demais”, é possível admitir um caráter mercadológico para arte e cultura, o que está de maneira implícita no próprio título, porém salienta que estas são distintas.

Frente às mudanças econômicas e tecnológicas atuais, que abrem vastas perspectivas para a criação e a inovação, deve-se prestar uma particular atenção à diversidade da oferta criativa, ao justo reconhecimento dos direitos dos autores e artistas, assim como ao caráter específico dos bens e serviços culturais que, na medida em que são portadores de identidade, de valores e sentido, não devem ser considerados como mercadorias ou bens de consumo como os demais. (UNESCO, 2002).

Neste sentido, a UNESCO não nega a condição mercantil arrolada à estes bens distintos, contudo é categórica ao afirmar que não são ordinários como quaisquer outros bens de consumo, afinal, neles existem valores e sentido. Tolila (2007), parte da concepção neoclássica para caracterizar as propriedades da mercadoria e traçar um paralelo com os bens culturais artísticos. Uma mercadoria comum é tida como um bem privado que é exclusivo e rival, ou seja, o consumo destes bens é individualizado, o princípio da exclusividade designa que uma dada utilidade apenas será usufruída, caso exista uma compensação equivalente, geralmente pagamento de um valor acordado, sendo, desta maneira, excluídos do consumo aqueles não dispostos ou incapazes de fazê-la. Um bem é rival, por conseguinte, quando o seu consumo por um indivíduo reduz a quantidade disponível para outros indivíduos. “Os bens culturais não parecem classificáveis neste modelo. De fato, a maioria dos bens serviços que classificamos sob a rubrica de cultural se comporta, no todo ou em parte, como bens não exclusivos e não rivais no consumo” (Ibid. p. 29)

Para ilustrar esta colocação, Tolila (Ibid) apresenta vários exemplos que incluem situações públicas, como a admiração de um espetáculo de rua, e mesmo experiências mais particulares, como a compra de um ingresso para um cinema ou teatro, onde o consumo não rivaliza com os outros expectadores, o desfrute é coletivo sem que exista qualquer perda de satisfação. “Ora, essas particularidades são próprias dos chamados bens coletivos, facilmente reconhecidos na vida cotidiana quando se pensa em setores tão diversos como saúde, educação, pesquisas, as grandes infraestruturas, etc.” (Ibid. p. 30). O autor utiliza tais argumentos com o intuito de incluir elementos microeconômicos para negar a situação de mercantilização absoluta de bens tidos como culturais. Além disso, adiciona elementos como

a qualidade destes, condicionadas por subjetividade e a originalidade, e o contexto de incerteza em que o consumidor está inserido.

Pois bem, é certo, como apresentado, que um bem ou serviço artístico cultural, pode ser inserido dentro de caracterizações de mercado, dentro das características apontadas por Adorno e Horkheimer para a dita indústria cultural. Porém, sua condição se reduz a um papel puramente de produção material capitalista?

Vasquez (1978) desenvolve um estudo com a finalidade de esclarecer a hostilidade capitalista à produção artística e de certa maneira lança uma luz à questão supracitada. Primeiramente é necessário lembrar que o modo de produção capitalista gira em torno da mercadoria, segundo a concepção marxista, e que o duplo caráter do trabalho nela encontrado é o ponto determinante para o entendimento da Economia Política. Por conseguinte, deste nexos parte também Vasquez ao assemelhar o trabalho e a arte. “Através do trabalho, como atividade consciente e livre, o homem afirmou-se, por sua vez, com sua consciência e liberdade. O trabalho como atividade consciente é fundamento da elevação da consciência humana, bem como fundamento da liberdade do homem” (Ibid. p. 225). Em seguida emerge nos manuscritos⁴¹ de Marx para prosseguir com sua explanação: “Marx tende corretamente a estabelecer analogias entre a arte e o trabalho como atividades livres e criadoras para depois assinalar sua oposição, que se dá quando o trabalho perde seu caráter de arte e quando esta última se assemelha ao trabalho assalariado” (Ibid. p. 226). O trabalho assalariado, por sua vez, pressupõe o trabalho alienado e se a atividade artística torna-se também atividade produtiva inserida no modo de produção capitalista, o trabalho do artista pode, assim, seguir a mesma trajetória e ser alienado.

Quando o trabalho artístico se assemelha ao trabalho assalariado, quando a criação artística se converte em produção para o mercado (produção “produtiva”, produção pela produção ou produção de mais-valia) e quando se valoriza a obra de arte não por seu valor específico, mas por seu valor de troca, econômico, isto é, quando se aplica à produção artística as leis da produção material capitalista, quando tudo isso ocorre, a arte é negada ou limitada em sua estrutura interna própria, como manifestação da capacidade de criação do homem. (Ibid. p. 231-2).

Ao referir-se a uma condição de negação e limitação da arte sob as amarras capitalistas, o autor expõe sua preocupação quanto à alienação do artista como trabalhador, a uma possível repressão da liberdade e do processo criação. “Com efeito, o artista que se vê obrigado a vender seu talento criador, a produzir para o mercado, vê se reduzirem suas

⁴¹ Vasquez menciona a análise dos *Manuscritos de 1844* e do *Grundrisse* para postular suas contribuições.

possibilidades criadoras” (Ibid . 237). O conflito que esta situação proporciona interfere de modo real não apenas na obra artística e na atividade criadora, mas também na recepção dos consumidores, apreciadores da arte e para Vasquez a consciência do artista é fundamental para reverter esta condição.

Mas, uma vez que o artista toma consciência da verdadeira raiz econômica e social deste conflito, como conflito entre a produção artística e a produção material capitalista, convence-se também de que sua solução não pode provir de uma mera mudança de direção da criação artística, mas de uma transformação radical do sistema econômico e social que, por sua própria natureza, tende a estender as leis de produtividade material capitalista à criação artística. (Ibid. p. 240).

E neste aspecto, o artista é elevado a uma situação de trabalhador, não meramente comum, porém, trabalhador artista provido da capacidade de criação, para que possa compreender os aspectos estruturais inerentes à produção capitalista e que somente com o rompimento desta estrutura, a liberdade deixaria de ser ameaçada.

Contribuindo com esta prerrogativa, Duarte (2007) apresenta uma alternativa à afirmativa que relaciona bens culturais a mercadorias o que chamou de constructo estético-social. Primeiramente, ele defende Adorno e Horkheimer de uma crítica muito usual a sua obra *Dialética do Esclarecimento*: um suposto elitismo dos filósofos para designar obras de arte. Para o autor as críticas são baseadas em uma má interpretação entre a diferenciação entre indústria cultural e cultura popular e, então, é categórico em fazê-la, partindo pelo significado de cultura popular:

Aquela se constitui num âmbito de criações majoritariamente simples, porém não raro dotadas de grande poder expressivo e autenticidade, já que elas não são como mercadorias culturais – encomendadas com o objetivo de satisfazer certa demanda, embora preencham espontaneamente uma função orgânica no seio de uma sociedade. A indústria cultural é um domínio característico da fase tardia do capitalismo, no qual a pré-existência de meios tecnológicos de reprodução e difusão de mensagens audiovisuais permitiu o surgimento e o desenvolvimento de um modelo *sui generis* de ideologia, em que o discurso dá progressivamente lugar às imagens e aos sons (sozinhos ou articulados) e a adesão às representações da classe dominante se traduz na compra de produtos culturais que fortalecem não só esse âmbito industrial como também todo o sistema econômico que lhe dá guarda. (Ibid. p. 256).

Para Duarte (Ibid) a confusão estabelecida pelos críticos da obra foi estabelecida, especialmente, por conta da falta de utilização da terminologia “popular” pelos filósofos para evidenciar a cultura exercida por um povo. A terminologia original em alemão *völkisch* havia sido incorporada pelos nazistas com o propósito de indicar manifestações culturais que

deveriam ser admitidas pelo regime e, assim, a recusa em utilizar tal expressão tem vias do distanciamento do significado nazista. Comumente Adorno e Horkheimer utilizaram a expressão arte leve em contraposição à seriedade da arte erudita.

É importante lembrar que, para Adorno (sozinho ou na companhia intelectual de Horkheimer) a autêntica cultura popular nada tem de condenável, tendo, ao contrário, se transformado junto com a cultura erudita, em vítima da exploração econômica e ideológica da indústria cultural. No entanto, sua frequente maior simplicidade formal foi um fator de fragilidade da cultura popular diante da industrialização, de modo que, onde ela ainda não desapareceu por inteiro, talvez – infelizmente – esteja com os dias contados. (Ibid. p. 258).

Embora Duarte (Ibid) preze em desmistificar o caráter elitista dos filósofos alemães ao conotar importância das consideradas artes populares para os mesmos, reconhece que em alguns escritos de Adorno⁴² há uma abordagem taxativa em prol da exigência da sofisticação formal para as obras de arte e pondera que os dois modelos culturais propostos na *Dialética do esclarecimento*, arte erudita e arte leve, talvez sejam insuficientes num contexto histórico contemporâneo e para isso sugere uma nova abordagem o que nomeou de constructo estético-social. Tal esquema parte de uma constatação real, o surgimento de novas formas de cultura, com caráter mais ideológico e político, que surgem à margem do capitalismo. Para elucidar este novo esquema exemplifica o surgimento do movimento *Hip Hop*, “que vive à margem da – e, às vezes, até em oposição à – cultura de massas, postula uma totalidade com forte caráter estético (já que, se divide nos âmbitos sonoro – o rap -, plástico – o *grafitti* – e o corpóreo expressivo – o break) e apresenta um discurso em profunda oposição ao existente.” (Ibid. p. 260). A cultura estética do *Hip Hop*, mesmo surgida nos guetos negros da cidade norte-americana de Nova York pode ser encontrada em quaisquer outras periferias do mundo, “(...) quem poderia negar que a incorporação de jovens talentos artísticos, vítimas – ou seriamente ameaçados – de exclusão e violência, poderia trazer para a sociedade tardo-capitalista uma energia inédita, capaz de transformá-la por inteiro?” (Ibid. p. 261)

O desenho do constructo estético-social emerge da observação de realidades presentes no cotidiano contemporâneo, situações que para Duarte não eram previstas por Adorno e Horkheimer. A arte pode, neste sentido, servir interesses alheios aos interesses capitalistas, um posicionamento mais crítico, social e político. O artista britânico Banksy⁴³ aborda no documentário *Exit through the gift shop* (2010) uma narrativa sobre a *street art*⁴⁴,

⁴² Duarte (2007) salienta o texto “Crítica aos musicantes” de 1954.

⁴³ Banksy é o nome fictício do artista britânico, cuja identidade real é desconhecida.

⁴⁴ Em português: arte de rua.

centrada numa história real, cuja personagem principal ao ser inserida dentro do movimento artístico de rua (especificamente para registrar a criação das obras em filmagens) assume uma trajetória que passa de admirador para condição própria de um artista, que mesmo sem talento ou qualquer tipo de estudo formal, inaugura uma exposição com vendas milionárias. Este pano de fundo serviu para Banksy tratar de questões como valor da própria arte e o mito do estrelato, ou seja, Banksy acende o debate sobre a arte contemporânea e dá luz para uma crítica do seu próprio trabalho (Banksy, *Ibid*).

Em outra oportunidade, Banksy pôs à venda, em uma banca instalada no Central Park em Nova York, quadros originais feitos por ele por a um preço muito inferior ao comumente ofertado pelas suas obras. Esta iniciativa revela uma crítica do artista sobre a percepção de valor e da natureza da arte num contexto de crescente mercantilização (CARVALHO, 2013). Especificamente no Brasil, Duarte (2007) lembra o caso do movimento tropicalista da década de 1960, período de ditadura militar, como expressão fortemente estética calcada num movimento oposicionista político social que chegou a incomodar militares brasileiros e forçar, inclusive, o exílio de alguns de seus expoentes. Estes exemplos enunciados são apenas alguns entre tantos outros casos em que os artistas superam a condição mercantil que a produção capitalista tende a dar aos seus trabalhos.

Em consonância com o recém-exposto, Vazquez (1978) ao explicar sobre a hostilidade da produção capitalista à arte conclui que a oposição entre o capitalismo e a arte é inerente e que está apoiada na própria oposição entre o homem e o capitalismo. Porém adverte que a hostilidade do capitalismo à arte “não consegue se impor plenamente, graças à impossibilidade de reduzir o trabalho artístico à condição de trabalho alienado, mediante sua transformação numa atividade puramente formal, mecânica.” (VAZQUEZ, 1978, p. 248). Em outro trecho sintetiza (*Ibid*. p. 247): “em suma, a hostilidade à arte aparece como uma tendência que se inocula nas próprias entranhas da produção material capitalista, mas que seja jamais tão absoluta que possa deter o desenvolvimento artístico e, portanto, tornar impossível a existência da arte”.

Vazquez (*Ibid*) não é claro em conotar um sentido social político para arte, assim como feito por Duarte (2007), não obstante enfatiza a luta do homem para exercer sua função criadora de liberdade artística, que por muitas vezes ocorre à custa de privações com a negativa de sua produção para o mercado.

Por fim, em conformidade com o apresentado, a liberdade surge como elemento fundamental como contraponto ao sistema capitalista vigente. Marx (2004) fala sobre a transição do homem do reino da necessidade para o reino da liberdade, analogicamente, é

possível creditar a situação de um bem artístico cultural à condição de mercadoria ao reino da necessidade, onde o sistema capitalista triunfa de acordo com os resultados financeiros de lucro, por outro lado, um bem artístico cultural no reino da liberdade seria um bem artístico cultural sem qualquer tipo de negatividade que o sistema capitalista pudesse impor. Esta função estética humanista é percebida por Vazquez (1978) e para ele o maior legado da contribuição marxista no que tange a arte, cultura e a própria sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte e a cultura estão situadas no âmbito da superestrutura e ao assim concebê-las, Marx as equipara com outras manifestações próprias da consciência social como a ideologia política e jurídica, a moral, a ciência, a filosofia e a religião. E são estas, forças ideológicas, capazes de estabelecer ao homem uma percepção da realidade social, ou seja, a percepção das contradições e conflitos decorrentes entre as relações sociais e as forças produtivas do sistema capitalista. Digo arte e cultura, todavia, sem a necessidade de uma distinção. Estão intimamente ligadas e é comum tanto em escritos econômicos quanto em escritos filosóficos aparecerem ambos os termos, que se confundem e se entrelaçam sem o prejuízo do entendimento do leitor, afinal, conceitos que as definam não são objetos de unanimidade e consonância.

Como manifestação desta consciência social a arte e a cultura poderiam ser intimadas a um papel de transformação social política, seriam capazes de incitar o homem a mudar o mundo. Seria este o propósito artístico cultural? Fischer (1987) além de destacar a necessidade de um contraponto social próprio de uma ação transformadora, dará um aspecto mais metafísico em relação à necessidade da arte, uma magia que lhe é inerente, a luz capaz de manter o homem em equilíbrio. E, então, como já propunha Aristóteles, a autonomia para a arte é fundamental ou como Hegel sugere, arte tem por exigência ser livre das amarras limitadoras.

Em consonância com esta abordagem mais filosófica e até mesmo espiritual está a abordagem do jovem Marx ao explicar sobre o processo de humanização e desenvolvimento do homem ao compreender a sua sensibilidade e sua capacidade conscientizadora, o homem como “ser” e não o homem como “ter”. Na contramão deste entendimento surge a indústria cultural, não meramente como um novo termo emergido das bases filosóficas, porém, como a constatação de que os fins da lógica de mercado comum ao modo de produção capitalista atingiram o resultado do trabalho artístico cultural.

Adorno juntamente com Horkheimer identifica a cooptação capitalista aos bens que, outrora, perfaziam outras necessidades com vistas muito mais subjetivas, e, ao introduzirem a problemática da indústria cultural lançam luz sobre a mercantilização da arte e da cultura. Condicionando bens artísticos culturais às mercadorias ordinárias, sujeitas às leis de mercado com fim pautado no lucro, os filósofos enxergavam a barbárie em detrimento do desenvolvimento da condição humana. A trajetória trilhada por Adorno e Horkheimer tem ponto de partida na teoria crítica que nortearia, além da evidente precisão da crítica nas

abordagens teóricas, a finalidade da emancipação do homem, e, com base no entendimento marxista, partem do processo de humanização do homem e esbarram na barbárie de um consumo para obtenção de lucro. O tom pessimista dos filósofos é compreensível. A padronização dos bens, a criação de mitos e astros de sucesso que coincidem com fetichização, a crescente publicidade que se confunde, por vezes, com a própria arte, são suficientes para entendê-los. Soma-se também a amplitude do alcance destas “mercadorias” que igualmente as demais são diretamente impactadas pelas inovações tecnológicas. Se por um lado a escala industrial permite uma maior difusão e dá um aspecto de universalidade, como se todos pudessem usufruir e desfrutar do prazer que os bens artísticos culturais podem proporcionar; por outro lado apresenta uma pseudo situação de escolha, uma vez que a lógica de oferta dos bens e serviços produzidos pela indústria cultural é uma lógica de oferta comum, onde a produção não, necessariamente, respeita a demanda e, neste caso, a situação de oligopólios com a concentração de grandes corporações no poder sugere uma oferta condicionada, onde a possibilidade de escolha é limitada.

Há ainda a considerar que nesta relação mercadológica existem os consumidores e também os trabalhadores, produtores de arte e a cultura. O trabalho do artista pode se assemelhar ao trabalho operário alienante, um trabalho produtivo, gerador de mais-valia, à mercê do capitalista, no qual a criação e a liberdade são subjugadas para satisfazer desejos financeiros. E, então, há a perda da aura da arte? A arte deixa de cumprir seu papel social e mágico? Neste sentido, retomar a discussão sobre o conceito de arte faz-se necessário. Se há toda uma subjetividade e singularidade envolvida nesta conceitualização, isto é, se cada indivíduo tem pra si a responsabilidade de identificar a arte, se o reconhecimento é alcançado através de uma atmosfera que a legitima, seria, no mínimo, leviano afirmar as indagações referidas. A arte não deixaria de ser mágica mesmo enlatada nos moldes da produção capitalista, desde que está magia seja encontrada pelo indivíduo que a consume, que a admira.

Numa outra perspectiva, todavia, seria igualmente leviano admitir que Adorno e Horkheimer estivessem incorretos em creditar aspectos mercadológicos aos bens culturais, pois as cifras e outras situações comuns de mercado corroboram com os filósofos. Há, portanto, uma ambiguidade formada, uma vez que a arte por mais que transcenda a posição de mercadoria, assim, pode ser tratada. Toda obra de arte será definitivamente obra de arte a partir da ótica de quem a concebe e a cooptação desta pelo mercado capitalista a tornará uma mercadoria, porém, não uma mercadoria comum, uma mercadoria distinta como a UNESCO recomenda, afinal, esta mercadoria tem em sua composição orgânica identidade, valores e sentido.

Como alternativa para a hostilidade capitalista à arte e à cultura o esquema constructo-social, apresentado por Duarte (2007), mostra um novo caminho ao introduzir um modelo de cultura semi-autônoma, considerando que os modelos dos expoentes da Escola de Frankfurt – arte erudita e arte popular – sofrem da mesma maneira com a exploração capitalista. O constructo estético-social preconiza a luta pela afirmação da natureza criadora do homem, baseada em elementos fortemente estéticos com um adicional distinto: o discurso com um posicionamento claro que diverge da política e ideologia da produção capitalista, um movimento oposicionista que nega o mercado. Obviamente os fenômenos que surgem desta abordagem ainda podem ser explorados pela indústria cultural, pouco ou quase nada escapa desta lógica exploratória, porém, a luta mesmo que aparentemente vencida é árdua e contínua, como se sempre novos movimentos e fenômenos contrários às regras do capital surgissem de tempos em tempos.

Neste sentido, a incursão de Adorno e Horkheimer sobre o tema da indústria cultural tem um *status* muito mais econômico que filosófico, já que subestimam elementos que não sejam econômicos mercadológicos. Do lado da Economia Política, contudo, avanços no estudo da indústria cultural, ou melhor, da arte e da cultura, são obrigatórios. Limitar o campo de estudo às questões puramente microeconômicas é condicionar a arte e a cultura a uma mercadoria qualquer. Portanto, caminhos que preconizem driblar o problema estrutural inserido no seio da produção capitalista que culmina com a mercantilização das funções da vida, enquanto o reino da liberdade não é alcançado, são de suma relevância.

Finalmente, traçar um ponto de interseção entre Economia Política, arte e cultura ou mesmo entre esta ciência e a Filosofia, sugere apenas um determinado ponto de encontro, isto é, um espaço restrito comum. A necessidade para uma Economia da Arte e Cultura mais satisfatória, todavia, há de considerar a junção destes campos com demais outras ciências sociais, afinal, as essencialidades da vida invocam esforços cada vez mais abrangentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Coleção os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

ASUAGA, Carolina. *A quantificação do consumo cultural e as políticas culturais*. In: CALABRE, Lia (Org.). *Políticas Culturais: informações, territórios e economia criativa*. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

BANSKY. *Exit Through The Gift Shop* [Filme – Documentário]. Reino Unido: Paranoid Pictures, 87 min, colorido, som. 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica*. Porto Alegre: Editora Zouk. 2012.

BERTINI, Alfredo. *Economia da Cultura: A indústria do entretenimento e do audiovisual no Brasil*. São Paulo: Saraiva, 2008.

BOLAÑO, Cesar. *Indústria Cultural, Informação e Capitalismo*. São Paulo : HUCITEC, 2000.

BURGUEÑO, Oscar; RODRÍGUEZ, Octávio. *Desenvolvimento e cultura: notas sobre o enfoque de Celso Furtado*. In: BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos; REGO, José Marcio (Org). *A grande esperança em Celso Furtado: ensaios em homenagem aos seus 80 anos*. São Paulo: Editora 34, 2001.

CAMARA, A. S. ; JESUS, Altair Reis de . *O marxismo e a arte cinematográfica*. In: V Coloóquio Marx Engels, 2007, Campinas. V Coloóquio Marx Engels. Unicamp: Unicamp, 2007.

CARVALHO, Luciana. Banksy coloca obras à venda, mas só 3 pessoas compram, em NY. *Revista Exame*. São Paulo: 14.out.2013. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/noticias/banksy-coloca-obras-a-venda-mas-so-3-pessoas-compram-em-ny>>. Acesso em: 15.07.2014.

CHUNG, Kee H.; COX, Raymond A. K. *A Stochastic Model of Superstardom: An Application of the Yule Distribution*. *The Review of Economics and Statistics*, Vol. 76, No. 4 (Nov., 1994), pp. 771-775

DICKIE, George. *El círculo del arte: Una Teoría del Arte*. Barcelona: Paidós, 2005

DUARTE, Rodrigo. *Adorno / Horkheimer & A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

_____. *Sobre o constructo estético-social*. Belo Horizonte: *Revista Sofía*, volume XI, n. 17 e 18, p. 239-263, 2007.

EDGAR, Adrew; SEDGWICK, Peter. *Teoria Cultural de A a Z: conceito-chaves para entender o mundo contemporâneo*. São Paulo: Editora Contexto. 2003.

FIGUEIREDO, Virginia. *Kant: liberdade da forma e forma da liberdade*. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Editora Rocco. 2010.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara. 1987.

FURTADO, Rosa Freire d'Aguiar (Org.). *Ensaio sobre a cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda, 2012.

FURTADO, Celso. *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1998.

_____. *Criatividade e dependência na civilização industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FREITAG, Barbara. *A Teoria Crítica ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GOLDSMITH, Ben. *Diversidade cultural: política, caminhos, dispositivos*. In: BRANT, Leonardo (Org.). *Diversidade cultural. Globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas*. São Paulo: Escritura Editora, 2005.

GONÇALVES, Márcia. *Hegel: materialização e desmaterialização da ideia nas obras de arte*. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.

GRANOU, André. *Capitalismo e modo de vida*. São Paulo: Editora Afrontamento, 1975.

GRAMSCI, Antônio. *Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GREFFE, Xavier. *Arte e Mercado*. São Paulo: Iluminuras Itaú Cultural, 2013.

HORKHEIMER, Max. *Teoria tradicional e teoria crítica*. In: BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. (Col. *Os Pensadores*, Vo. XLVIII). São Paulo, Abril Cultural, 1975

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. São Paulo: Expressão Popular, 2ª Edição, 2013.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: Confrontos*. São Paulo. Ática. 1978.

LEVY, Paul. *O grupo de Bloomsbury*. In: KEYNES, Milo. *Ensaio sobre John Maynard Keynes*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977.

MARSHAL, Alfred. *Princípios da economia*. Coleção os Economistas. São Paulo: Abril Cultural, 1982. [Publicado originalmente em 1890]

MARX, Karl. *O capital*. Coleção Os economistas. São Paulo: Nova Cultural, 1988. [Publicado originalmente em 1867]

_____. *Manuscrtos Econômicos-Filosóficos*. São Paulo: Editora Boitempo, 2004a. [Publicado originalmente em 1844]

_____. *Capítulo VI Inédito de O capital, resultados do processo de produção imediata*. São Paulo: Centauro, 2004b.

_____. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Expressão Popular. 2008.

MARX e ENGELS. . *Sobre a literatura e a arte*. Lisboa: Estampa, 1971.

MATOS, O. C. F. *A Escola de Frankfurt - sombras e luzes do iluminismo*. 3. ed. São Paulo: Editora Moderna, 1995.

MUNIZ, Fernando. *Platão contra a arte*. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Editora Rocco. 2010.

NOBRE, Marcos. *A teoria crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

PINHO, Diva Benevides. *A arte como investimento: a dimensão econômica da pintura*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. *Economia da arte*. Informações FIPE. Setembro de 2007. http://www.fipe.org.br/publicacoes/downloads/bif/2007/9_15-17-div.pdf. Acesso em: 12.03.2014.

RAMME, Noeli. É possível definir arte? Rio de Janeiro: *Analytica*, volume 13, n. 01, p. 197-212, 2009.

RICARDO, David. *Princípios de economia política e tributação*. Coleção os Economistas. São Paulo: Abril Cultural, 1982. [Publicado originalmente em 1817]

RUBIN, Isaak Illich. *A Teoria Marxista do Valor*. São Paulo, Editora Polis. 1987.

SANTORO, Fernando. Aristóteles e arte poética. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Editora Rocco. 2010.

SILVA, Frederico Augusto Barbosa. Desenvolvimento e cultura – linhas gerais para um mapeamento conceitual e empírico. *Latitude*, vol. 6, n. 2, p.85-118, 2012.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.

SMIERS, Joost. *Arte sob pressão: promovendo a diversidade cultural na era da globalização*. São Paulo: Escrituras Editora. 2006.

SMITH, Adam. *A Riqueza das Nações: Investigação sobre sua natureza e suas causas*. Coleção os Economistas. São Paulo: Abril Cultural, 1983. [Publicado originalmente em 1776]

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era de comunicação de massas*. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

TOLILA, Paul. *Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

TYLOR, Edward B. *Primitive Culture*. Londres: Continuum, 1871. Disponível em: <<https://archive.org/stream/primitivculture01tylouoft#page/n17/mode/2up>> Acesso em: 20.03.2014.

UNESCO. *Culture, trade and globalization: questions and answers*. 2000. Disponível: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001213/121360e.pdf>> Acesso em: 12.07.2014.

_____. *Declaração universal sobre a diversidade cultural*. 2002 Disponível: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>> Acesso em: 10.03.2014.

_____. *International flows of selected cultural goods and services, 1994-2003: Defining and capturing the flows of global cultural trade*. Institute for statistics: Montreal, 2005. Disponível: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001428/142812e.pdf>> Acesso em: 15.06.2014.

UPCHURCH, Anna. John Maynard Keynes, the Bloomsbury group and the origins of the Arts Council movement. *International Journal of Cultural Policy*. vol. 10, n. 2, p. 2004.

VAZQUEZ, Adolfo S. *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo: Paz e Terra, 2ª Edição, 1978.

ANEXOS

Anexo A: Exportações de bens culturais centrais por tipo de bem e país de origem, 2002, em US\$ milhares

Ranking	País	Bens do Patrimônio	Livros	Jornais e Periódicos	Outros Impressos	Mídias Gravadas	Artes Visuais	Mídias Audiovisuais	Total de Bens culturais centrais
1	Estados Unidos da América	143.174	1.921.369	880.489	400.658	3.068.794	889.146	344.785	7.648.414
2	Alemanha	73.859	1.257.830	711.078	274.818	2.280.960	550.891	639.496	5.788.931
3	Irlanda	5.356	93.798	26.721	5.310	2.128.151	10.417	7.107	2.276.860
4	Reino Unido	1.052.550	1.805.747	744.953	274.641	1.640.203	2.700.214	330.465	8.548.772
5	Cingapura	3.686	349.860	35.934	7.555	1.552.344	10.168	41.444	2.000.989
6	Áustria	13.813	85.025	54.412	22.691	1.261.206	71.606	52.473	1.561.225
7	Holanda	15.353	253.673	142.824	50.085	955.688	108.742	20.077	1.546.443
8	França	189.181	518.539	368.725	104.716	741.181	505.250	93.681	2.521.273
9	Suécia	7.512	95.406	20.117	34.789	644.908	43.665	28.903	875.300
10	Outros Ásia n, e, s,	31	35.311	8.743	6.253	374.941	76.946	4.498	506.721
11	Japão	8.054	107.524	34.440	15.190	371.456	60.395	1.208.074	1.805.133
12	Canadá	27.491	395.965	160.853	252.805	357.374	162.190	220.552	1.577.230
13	Bélgica	35.432	362.091	146.584	51.273	351.913	119.529	63.192	1.130.014
14	Espanha	1.188	685.968	238.801	45.415	258.743	255.184	47.390	1.532.689
15	China	2.372	409.106	4.613	92.421	254.936	2.229.649	2.281.805	5.274.901
16	China Hong Kong	491	258.416	35.149	18.144	254.529	7.592	3.538	577.858
17	Suíça	120.238	147.191	40.966	91.620	254.227	720.389	9.241	1.383.873
18	Dinamarca	16.717	110.713	48.235	31.998	194.518	75.872	20.710	498.763
19	Índia	918	42.589	12.629	6.181	191.335	15.258	15.552	284.461
20	Coréia do Sul	952	71.900	3.665	24.916	174.868	69.108	43.036	388.444
21	México	568	119.585	32.936	61.806	145.957	111.706	771.890	1.244.448
22	Itália	9.864	510.284	202.343	112.558	144.092	273.524	128.066	1.380.731
23	Austrália	9.737	72.530	29.855	18.203	101.311	44.097	42.036	317.768
24	Luxemburgo	233	6.161	5.635	359	97.839	1.302	2.692	114.221
25	Israel	1.493	44.242	906	4.067	77.571	18.858	7.830	154.967
26	Malásia	1.509	93.060	2.315	3.931	71.348	11.269	32.420	215.852
27	República Checa	1.591	78.200	34.326	14.170	67.562	21.816	1.018	218.682
28	Polônia	3.317	50.009	49.841	12.463	59.624	33.231	875	209.360
29	Federação Russa	1.283	240.227	15.478	16.517	59.332	13.435	786	347.057
30	Finlândia	127	70.603	126.144	20.784	46.039	2.861	23.660	290.217
31	Colômbia	0	90.712	20.748	3.027	31.202	3.636	7	149.331
32	Noruega	23.697	26.934	7.699	7.256	30.830	18.266	40.259	154.941
33	Hungria	421	18.684	6.583	5.740	27.284	13.579	647.220	719.511
34	Chile	54	17.371	5.382	1.568	24.150	1.389	1.419	51.334
35	Grécia	60	23.478	10.167	3.859	23.284	7.045	9.870	77.764
36	Portugal	123	24.880	2.529	6.367	16.371	105.717	2.014	158.001
37	Argentina	86	33.381	6.731	3.799	14.048	1.585	10.926	70.555
38	Filipinas	174	1.652	652	1.442	13.125	98.282	1.229	116.554
39	Turquia	157	7.818	2.221	5.044	12.812	21.369	47	49.467
40	Eslovenia	25	40.658	3.331	1.661	11.963	695	61	58.394
41	Belarus	8	15.695	404	339	11.090	351	48	27.935
42	Brasil	391	11.617	10.525	1.413	10.596	4.007	28	38.577
43	Eslováquia	401	48.327	42.518	6.677	10.373	4.705	201	113.202
44	Indonésia	35	10.187	531	5.788	9.596	85.423	742	112.301
45	África do Sul	9.341	18.859	1.699	3.024	7.641	15.392	1.015	56.971
46	Nova Zelândia	1.007	11.942	1.476	5.350	7.395	4.194	751	32.114
47	Romênia	0	1.661	5.319	436	6.930	9.381	1.320	25.047
48	Costa Rica	14	6.855	747	185	6.653	717	0	15.172
49	Croácia	28	5.690	23.611	886	5.948	1.401	2.235	39.798
50	Marrocos	822	1.020	1	2.010	5.555	70.919	0	80.326

Anexo A

(continuação)

Ranking	País	Bens do Patrimônio	Livros	Jornais e Periódicos	Outros Impressos	Mídias Gravadas	Artes Visuais	Mídias Audiovisuais	Total de Bens culturais centrais
51	Sérvia e Montenegro	1	2.933	4.821	505	5.310	273	19	13.862
52	Guatemala	0	1	0	16	4.109	321	0	4.448
53	Tunísia	0	597	136	31	3.392	1.094	0	5.249
54	Uruguai	46	81	1	15	3.292	1.007	7	4.448
55	Letônia	80	3.976	1.070	708	2.572	284	15	8.703
56	Arábia Saudita	8	2.269	648	38	1.965	598	578	6.103
57	Venezuela	0	4.673	240	685	1.954	1.221	14	8.787
58	Líbano	1.881	47.948	91	271	1.727	2.872	664	55.454
59	Bulgária	22	1.383	1.771	326	1.709	1.551	7.686	14.446
60	Estônia	89	2.806	6.649	420	1.599	3.883	36	15.482
61	El Salvador	0	2.694	0	1.632	1.237	938	132	6.632
62	Chipre	1	362	414	26	1.100	127	0	2.030
63	Maurício	11	3.407	172	626	948	934	74	6.171
64	Ucrânia	21	5.745	870	447	856	431	44	8.414
65	Peru	230	20.188	538	3.270	837	5.012	11	30.085
66	Azerbaijão	0	91	0	18	763	75	0	947
67	Serra Leoa	0	0	0	0	725	0	0	725
68	Equador	0	694	20	29	702	926	0	2.370
69	Bolívia	0	288	4	73	688	484	1	1.539
70	Sri Lanka	2	914	1.081	190	520	12.389	1	15.096
71	Estados Rep. da Tanzânia	9	38	0	7	508	191	1	755
72	Andorra	2	1.038	931	9	479	19	261	2.739
73	Egito	1	5.722	1.377	50	350	3.212	6	10.717
74	Namíbia	1.197	593	5	504	283	621	10	3.214
75	República da Macedônia	0	104	96	48	223	72	10	552
76	Oman	0	622	91	17	197	201	13	1.141
77	Nicarágua	0	185	20	10	197	2.018	3	2.432
78	China - Macau	0	18	24	0	179	123	0	343
79	Jamaica	0	65	142	13	166	98	0	483
80	Quênia	4	1.362	761	87	153	2.267	7	4.639
81	Islândia	0	2.288	62	1.529	141	161	7	4.188
82	Nova Caledônia	4	315	266	11	118	133	3	850
83	Zimbábue	18.482	1.135	71	316	116	6.844	8	26.971
84	Groenlândia	34	41	1	986	91	22	0	1.176
85	Jordânia	15	3.833	97	55	81	337	0	4.418
86	Irã	0	1.005	0	1.510	76	535	0	3.126
87	Fiji	18	124	13	17	66	169	4	410
88	Polinésia Francesa	4	73	0	1	66	167	45	357
89	Barbados	3	169	293	166	49	220	0	901
90	Sudão	0	107	29	0	48	249	0	433
91	Suazilândia	14	113	133	9	30	81	2	381
92	Argélia	0	85	1.915	1	27	82	0	2.109
93	Paraguai	0	793	0	20	21	20	4	857
94	República da Moldávia	0	658	0	6	20	12	0	615
95	Dominica	0	0	0	0	14	18	0	31
96	Burkina Faso	100	14	0	0	11	777	5	907
97	Zâmbia	7	197	26	2	11	622	0	865
98	Costa do Marfim	1	977	1	86	10	945	1	2.021
99	Honduras	0	38	20	0	6	41	0	106
100	Papua Nova Guiné	6	4	14	0	5	38	0	67

Anexo A

(continuação)

Ranking	País	Bens do Patrimônio	Livros	Jornais e Periódicos	Outros Impressos	Mídias Gravadas	Artes Visuais	Mídias Audiovisuais	Total de Bens culturais centrais
101	Níger	0	0	0	0	4	0	0	4
102	Senegal	0	182	5	0	4	1.420	0	1.612
103	Anguilla	13	1	0	4	4	621	0	642
104	Uganda	7	153	0	17	3	26	0	207
105	Madagáscar	81	34	2	13	2	539	4	674
106	Malavi	0	205	0	21	1	79	0	307
107	Benin	0	251	0	2	1	50	0	304
108	Etiópia	9	13	2	241	1	55	4	324
109	Albânia	0	95	455	48	1	118	0	717
110	Santa Lúcia	0	8	32	0	1	72	0	112
111	Togo	2	19	0	1	0	187	0	210
112	Quirguistão	0	9	1	1	0	279	4	294
113	Mongólia	15	21	0	1	0	25	0	62
114	Guiana	2	10	8	0	0	37	0	57
115	Lesoto	0	29	0	1	0	0	0	30
116	Síria	0	216	329	1.599	0	184	0	2.328
117	Bahrain	0	211	0	0	0	127	0	338
118	Armênia	0	199	0	0	0	20	3	223
119	Catar	0	135	0	1	0	2	0	139
120	Panamá	0	51	23	12	0	16	1	103
121	República da África Central	0	39	0	0	0	0	0	39
122	Ruanda	2	0	0	0	0	35	0	37
123	Guiné	17	0	0	0	0	17	0	34
124	São Vicente e Granadinas	0	3	0	0	0	18	0	20
125	Belize	0	0	0	2	0	18	0	20
126	Samoa	0	6	2	1	0	0	0	10
127	Granada	0	3	0	3	0	5	0	10
128	Burundi	0	0	0	0	0	7	0	7
129	Brunei	0	1	0	0	0	0	0	1
130	São Tomé e Príncipe	0	0	0	0	0	0	0	0
131	República das Seicheles	0	0	0	0	0	0	0	0

Fonte: Adaptado Unesco (2005)

Anexo B: Importações de bens culturais centrais por tipo de bem e país de origem, 2002, em US\$ milhares

Ranking	País	Bens do Patrimônio	Livros	Jornais e Periódicos	Outros Impressos	Mídias Gravadas	Artes Visuais	Mídias Audiovisuais	Total de Bens culturais centrais
1	Estados Unidos da América	1.394.183	2.089.998	303.129	673.322	1.358.348	5.425.733	4.093.871	15.338.583
2	Reino Unido	673.243	1.272.758	300.862	200.403	1.953.886	2.759.551	711.199	7.871.902
3	Alemanha	42.338	631.609	328.660	190.160	1.487.770	592.663	888.921	4.162.120
4	Canadá	32.878	1.019.337	646.660	264.609	1.171.496	190.084	504.829	3.829.893
5	França	66.513	541.266	402.029	116.724	1.397.716	355.300	527.299	3.406.846
6	Suíça	99.000	402.311	302.955	105.024	821.083	665.592	70.080	2.466.043
7	China Hong Kong	89.177	472.681	24.302	90.007	278.679	577.595	656.733	2.189.174
8	Japão	50.654	329.760	127.077	70.065	777.849	397.670	261.098	2.014.174
9	Itália	10.783	231.514	180.017	36.451	991.958	305.457	63.241	1.819.419
10	Bélgica	30.549	329.619	259.247	53.049	638.997	117.021	82.255	1.510.738
11	Espanha	9.129	196.355	165.860	112.401	507.268	220.580	273.014	1.484.606
12	Holanda	20.457	230.664	92.131	112.076	626.977	186.491	156.748	1.425.544
13	Austrália	22.420	307.582	150.136	47.547	378.425	89.259	214.652	1.210.022
14	México	1.411	414.474	72.974	65.289	364.598	71.942	158.698	1.149.386
15	China	730	97.172	52.694	15.566	873.360	16.069	57.796	1.113.386
16	Áustria	15.955	258.486	164.422	56.629	435.839	94.850	51.812	1.077.992
17	Coreia do Sul	6.533	120.502	22.102	40.598	638.872	73.191	119.179	1.020.978
18	Suécia	8.701	148.761	57.584	28.465	425.399	69.208	92.025	830.143
19	Índia	262	78.589	5.246	1.487	708.048	5.019	4.931	803.581
20	Cingapura	4.886	199.172	26.641	18.801	170.562	41.990	177.463	639.515
21	Outros Ásia n. e, s.	2.209	105.880	27.446	6.390	375.450	31.722	35.684	584.781
22	Irlanda	1.874	153.026	87.609	25.399	244.236	30.816	31.861	574.821
23	Noruega	2.780	108.574	37.072	32.675	265.969	35.970	69.370	552.410
24	Dinamarca	5.200	115.083	39.159	33.701	219.966	61.908	39.386	514.403
25	Portugal	2.315	57.321	91.930	6.703	146.245	36.697	52.801	394.013
26	Federação Russa	533	103.126	164.338	18.875	59.112	24.104	2.789	372.877
27	Finlândia	284	60.731	31.949	13.371	174.960	12.882	50.244	344.422
28	África do Sul	3.406	96.331	9.082	7.236	148.601	33.024	11.716	309.394
29	Nova Zelândia	3.469	82.553	56.697	14.571	94.795	19.690	29.910	301.683
30	República Checa	19.725	110.955	26.297	16.724	75.474	30.955	7.260	287.390
31	Polônia	4.848	78.749	25.041	24.555	88.714	31.120	7.845	260.872
32	Brasil	2.847	90.205	21.685	3.418	100.261	10.253	6.853	235.521
33	Israel	112	31.950	5.534	2.986	120.350	41.376	26.027	228.335
34	Grécia	946	51.013	33.841	8.115	77.221	31.863	21.787	224.787
35	Malásia	4.303	94.832	9.243	3.714	87.139	6.790	14.234	220.255
36	Hungria	227	49.215	12.547	8.481	120.778	7.369	6.744	205.361
37	Luxemburgo	2.493	33.815	33.292	3.549	102.062	11.074	9.871	196.155
38	Turquia	1.298	17.032	20.787	3.294	100.128	13.151	8.592	164.282
39	Venezuela	19	67.238	24.584	6.417	42.285	7.775	3.920	152.238
40	Chile	1.944	34.029	6.495	2.677	35.994	9.783	8.569	99.491
41	Colômbia	55	47.814	6.080	2.677	31.756	5.842	2.139	96.362
42	Eslováquia	240	24.175	17.150	3.967	40.252	6.289	2.773	94.845
43	Arábia Saudita	304	30.132	870	3.895	24.907	25.898	8.329	94.335
44	Croácia	60	13.026	13.533	3.076	43.041	9.623	4.686	87.046
45	Guatemala	10	29.719	3.194	3.428	37.549	5.301	2.101	81.302
46	Marrocos	285	26.103	15.465	819	32.575	2.998	1.280	79.525
47	Sérvia e Montenegro	40	4.043	6.052	449	60.822	1.846	1.491	74.742
48	Equador	21	43.123	5.547	1.664	15.468	6.534	1.168	73.526
49	Filipinas	39	41.217	5.601	829	17.928	3.495	2.972	72.080
50	Chipre	533	18.783	13.280	2.449	15.836	7.614	2.761	61.255
51	Peru	12	32.323	6.103	1.344	13.904	4.179	2.866	60.730
52	Argentina	194	24.309	6.028	1.408	22.401	1.341	1.264	56.943
53	Líbano	81	21.803	5.702	922	11.378	10.244	4.784	54.912
54	Costa Rica	64	21.522	5.868	1.789	19.447	3.868	797	53.353
55	Jamaica	0	38.202	99	1.350	11.338	1.486	238	52.713
56	Eslovenia	82	10.306	7.055	2.826	24.035	4.693	1.110	50.105
57	Ucrânia	14	15.834	10.717	1.374	18.152	2.057	902	49.049
58	Panamá	3	15.071	6.947	2.607	13.208	4.402	2.753	44.991
59	El Salvador	28	24.421	1.756	1.525	12.110	1.987	625	42.451
60	Tunísia	102	10.000	5.391	1.267	23.881	1.376	318	42.335

Anexo B

(continuação)

Ranking	País	Bens do Patrimônio	Livros	Jornais e Periódicos	Outros Impressos	Mídias Gravadas	Artes Visuais	Mídias Audiovisuais	Total de Bens culturais centrais
61	Romênia	0	17.465	4.670	2.123	10.976	2.181	528	37.943
62	Egito	0	16.649	4.258	1.747	2.781	4.829	3.067	33.331
63	Letônia	2	5.974	6.271	1.205	17.099	1.463	286	32.299
64	Andorra	178	3.345	2.564	380	18.652	2.761	3.404	31.283
65	Quênia	13	11.619	1.388	3.574	13.047	250	175	30.067
66	Zâmbia	14	26.212	1.724	464	814	162	78	29.468
67	Irã	0	20.406	53	297	7.125	281	315	28.476
68	Islândia	21	6.928	2.150	838	12.049	1.744	2.197	25.926
69	Belarus	5	8.743	3.248	3.673	8.282	740	374	25.064
70	Jordânia	0	14.887	125	702	6.633	1.102	289	23.738
71	Estônia	168	7.425	1.833	1.383	9.551	1.865	1.199	23.423
72	Nicarágua	5	15.014	1.529	774	4.622	1.071	376	23.391
73	Polinésia Francesa	144	5.132	2.752	421	8.934	4.140	776	22.299
74	Indonésia	118	6.764	3.483	1.632	4.039	2.644	1.965	20.645
75	Bulgária	3	3.784	2.729	1.135	10.676	1.317	402	20.045
76	Nova Caledônia	103	5.896	3.334	294	7.137	1.252	1.135	19.151
77	Oman	11	5.476	4.934	1.434	4.100	1.986	1.017	18.959
78	Costa do Marfim	0	8.995	7.513	242	368	213	49	17.381
79	Barbados	10	7.479	1.892	878	4.136	1.582	816	16.793
80	Quatar	97	2.966	1.836	967	8.202	1.791	405	16.264
81	Sri Lanka	30	7.494	761	458	5.963	1.046	175	15.927
82	Maurício	7	8.210	2.891	405	2.544	1.091	656	15.804
83	Zimbábue	48	8.395	1.397	260	5.203	226	262	15.790
84	Etiópia	44	10.137	443	2.570	1.612	213	183	15.201
85	Bahrain	10	4.341	1.958	697	3.767	3.181	1.203	15.157
86	Uganda	6	11.794	449	1.546	366	99	39	14.299
87	Bolívia	69	6.747	715	336	3.527	1.147	429	12.970
88	Paraguai	0	3.530	304	151	3.263	1.721	2.964	11.933
89	Estados Rep. da Tanzânia	102	9.282	536	855	298	204	39	11.314
90	China - Macao	0	2.187	156	221	6.347	644	299	9.854
91	Senegal	0	5.392	3.043	337	434	337	32	9.575
92	Sudão	6	1.612	583	147	2.269	4.169	157	8.943
93	Alânia	0	881	768	353	3.912	1.061	218	7.193
94	Ilhas Feroe	2	1.425	1.657	353	2.799	361	430	7.028
95	Fiji	1	3.220	38	365	1.182	559	1.105	6.470
96	Suazilândia	1	5.018	423	215	526	216	36	6.435
97	República da Macedônia	1	2.001	1.736	264	1.604	441	190	6.236
98	Groelândia	14	2.097	59	406	2.377	252	219	5.423
99	Azerbaijão	0	1.435	884	99	1.620	1.257	13	5.308
100	Burkina Faso	52	2.281	184	128	2.125	34	12	4.815
101	Santa Lúcia	0	3.035	422	382	418	470	44	4.770
102	Honduras	1	2.191	1.011	200	353	928	38	4.721
103	República da Moldávia	0	2.297	1.210	198	536	79	12	4.331
104	Uruguai	53	318	197	405	1.685	348	710	3.716
105	Maldivas	0	1.912	251	276	536	405	84	3.464
106	Lesoto	0	2.637	162	476	42	109	8	3.434
107	Granada	0	2.335	174	305	332	183	17	3.345
108	Guiana	5	2.205	202	253	127	413	18	3.223
109	Belize	0	1.936	117	550	153	252	44	3.051
110	Ruanda	0	2.011	447	140	166	51	96	2.910
111	Armênia	0	1.381	735	149	119	158	30	2.571
112	Benin	0	1.878	41	131	51	34	0	2.134
113	São Vicente e Granadinas	28	1.128	245	170	114	242	24	1.951
114	Dominica	2	1.379	85	126	180	59	69	1.901
115	Síria	0	423	0	0	1.301	0	0	1.724
116	Níger	0	1.186	99	73	205	88	6	1.657
117	Togo	0	1.073	48	70	135	13	0	1.340
118	Quirguistão	1	632	52	107	71	414	3	1.280
119	Samoa	1	621	79	101	132	23	13	969
120	Guiné	21	557	139	152	54	8	16	947
121	República das Seicheles	2	670	111	40	0	81	3	908
122	Anguilla	0	418	14	58	36	342	0	868
123	Burundi	0	545	48	22	3	7	1	626
124	Serra Leoa	0	339	0	60	19	11	27	455
125	Wallis e Futuna	0	90	133	10	66	20	17	335
126	São Tomé e Príncipe	0	14	2	2	3	2	0	23

Fonte: Adaptado UNESCO (2005)