

Z. Pinto-Coelho & J. Fidalgo (eds.) (2012)  
*Sobre Comunicação e Cultura: I Jornadas de Doutorandos em Ciências da Comunicação e Estudos Culturais*  
Universidade do Minho: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade  
ISBN 978-989-8600-05-9

---

## **A Dimensão Estética das Indústrias Culturais: Processos de Mediação na Estruturação dos Mercados Criativos**

### **The Aesthetic Dimension of Cultural Industries: Mediation Processes in Structuring Creative Markets**

RODRIGO MAIRINK & MOISÉS MARTINS

*DINÂMIA'CET – Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território, ISCTE-IUL*  
*/ Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho*

rodrigomairink@hotmail.com / moisesm@ics.uminho.pt

#### **Resumo:**

O presente artigo almeja abordar questões relacionadas à Estética e às Indústrias Culturais, questões que são referentes à primeira parte do projeto de Doutoramento intitulado: “A dimensão estética das Indústrias Culturais: processos de mediação na estruturação dos mercados criativos”. A palavra Estética foi introduzida por Baumgarten com o objetivo de explicar que é com a doutrina do Belo como perfeição sensível que nasce a estética. É possível apontar, dentro deste domínio, três orientações: a relação entre a arte e a natureza, a relação entre a arte e o homem e a função da arte. É possível apontar ainda quatro vertentes fundamentais, que concordam ou discordam sobre a identificação entre estética e filosofia da arte: pragmatista, estruturalista, hermenêutica e *aesthetica*. Quanto ao termo “Indústrias Culturais”, esta foi uma expressão usada pela “Escola de Frankfurt” para aludir à manipulação das consciências através dos meios de comunicação.

#### **Palavras-chave:**

Estética; filosofia; belo; indústria cultural

#### **Abstract:**

*This article discuss issues concerning to Aesthetics and Cultural Industries, issues related to the first part of the PhD project entitled: "The aesthetic dimension of Cultural Industries: mediation processes in structuring creative markets." The word was introduced by Baumgarten aesthetics in order to explain it is with the doctrine of perfection as sensitive Belo born aesthetics. You can point within this domain, three orientations: the relationship between art and nature, the relationship between art and man and the function of art. You can point still four key dimensions which agree or disagree about the identification between aesthetics and philosophy of art: pragmatist, structuralist, hermeneutical and *aesthetica*. As for the term "Cultural Industries", this was an expression used by the "Frankfurt School" to allude to the manipulation of consciences through the media.*

#### **Keywords:**

*Aesthetic; philosophy; beauty; cultural industry*

---

## **1. Introdução**

É inegável que o campo de pesquisa sobre os conceitos de Estética e de Indústrias Culturais são amplos. Assim, o material apresentado neste artigo configura-se como a primeira parte da pesquisa de Doutoramento intitulada: “A dimensão estética das Indústrias Culturais: processos de mediação na estruturação dos mercados criativos”.

O termo Estética denomina-se como a ciência da arte e do belo, proposto por Alexander Gottlieb Baumgarten, por volta de 1750, com a pretensão de apresentar a discrepância existente sobre o objeto da arte e o objeto do conhecimento racional. O primeiro trata das representações confusas (sensíveis), porém claras (perfeitas) e o outro das representações distintas (conceitos). Sendo assim, tal substantivo significa propriamente "doutrina do conhecimento sensível".

Immanuel Kant, no entanto, nos aponta outra teoria, designada Estética Transcendental, conhecida como juízo estético, que é o juízo sobre a arte e sobre o belo. Atualmente, esse substantivo designa qualquer análise, investigação ou especulação que tenha por meta a arte e o belo, independentemente de doutrinas ou escolas. É importante enfatizar que os termos "arte e belo" confundem-se devido às investigações da filosofia atual; no entanto, na filosofia antiga, isso não ocorria, por causa das noções de arte e belo que eram consideradas reciprocamente independente e diferentes. Assim, a doutrina da arte era designado por poética e o belo era considerado à parte.

Para Platão, o belo é a epifania clara das ideias (valores), ao passo que a arte é a imitação das coisas sensíveis, buscando manter a aparência sensível em direção à realidade e aos valores. Já em Aristóteles, o belo se traduz na ordem, na simetria e na grandeza que se mostre ser facilmente abarcada pela visão em seu conjunto, porém, retomando e adotando a teoria da arte como imitação, apesar de, com a noção de *catarse*, retirá-la do confinamento à esfera sensível proposta por Platão.

Contudo, foi a partir do século XVIII que os parâmetros de arte e belo apresentaram-se associados como objetos de uma única investigação, graças ao conceito de gosto, compreendido como faculdade de discernir o belo, tanto dentro quanto fora da arte. As investigações de David Hume, (sobre a norma do gosto, em 1741), assim como a de Edmund Burke, (sobre a origem das ideias do sublime e do belo, em 1756) já nos apontavam essa identificação; contudo, foi Kant quem estabeleceu a identidade entre belo e arte, ao afirmar que "arte bela é uma arte enquanto ela ao mesmo tempo parece arte"; e que "a arte bela tem que passar por natureza, conquanto a gente na verdade tenha consciência dela como arte" (Kant, 1993: 152).

A história da Estética nos mostra um vasto arcabouço de definições da arte e do belo, com a pretensão de expressar de forma absoluta a essência da arte. No entanto, vem crescendo consideravelmente a ideia de que a maior parte delas só expressa tal essência do ponto de vista de um problema particular ou de um grupo de problemas. Sendo assim, é possível apontar, dentro do domínio da Estética, três orientações em meio à variedade de tendências dessa ciência: a relação entre a arte e a natureza; a relação entre a arte e o homem; e a função da arte.

## 2. A relação entre a arte e a natureza

Partindo do princípio que muitas definições de arte vêm dessa relação, sendo ela (a arte) dependente, independente ou condicionada pela natureza, é possível distinguir três diferentes concepções de universo artístico, sob esta perspectiva: *arte como imitação*; *arte como criação*; *arte como construção*.

### 2.1 Arte como imitação

Essa definição busca subordinar a arte à natureza ou à realidade em geral. Para Aristóteles, o valor da arte deriva do valor do objeto imitado, como vemos na citação:

*Pelo que, tal como os corpos e organismos vivos devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória (Aristóteles, 1966: 77).*

Assim, cabe ao artista o mérito da escolha do objeto imitado; mas, uma vez escolhido, não pode fazer mais do que reproduzi-lo em suas características próprias, mesmo se o objeto imitado é uma coisa natural, uma entidade transcendente ou inteligível: a passividade da imitação permanece.

Atualmente, essa teoria é abraçada e praticada pelos defensores do realismo em arte, porém muitas vezes a interpretação que se faz da imitação elimina exatamente o caráter passivo característico na formulação clássica. György Lukács define a arte como "reflexo da realidade", onde essa realidade é resultado da interação entre natureza e homem, interação esta mediada pelo trabalho e pela sociedade, em seu contexto; por esta ótica, imitação não se distingue de criação.

### 2.2 Arte como criação

Este conceito é característico do romantismo e foi proposto por Friedrich Schelling, partilhado também por Johann Gottlieb Fichte. Para eles, arte é a mesma atividade criadora do Absoluto, sendo a arte humana apenas uma continuação através da ação do gênio artístico. Observa-se assim dois pontos diferentes: 1 - a arte é originalidade absoluta, e os seus produtos não são referíveis à realidade natural; 2 - como originalidade absoluta, a arte é continuação da atividade criadora de Deus. A esse respeito Georg Hegel diz:

*Convém desde já observar, quanto às relações entre o sensível e a obra de arte como tal, que esta se oferece à nossa intuição ou representação sensível, exterior e interior, do mesmo modo que a natureza exterior ou a nossa própria natureza interior. Até o discurso se dirige à representação sensível. Mas este sensível existe essencialmente para o espírito, que tem de encontrar na matéria sensível uma origem de satisfação. De tal definição se conclui que a obra de arte pode ser um produto natural, não*

*pode estar animada de uma vida natural. Não o pode nem o deve ser, ainda que fosse verdade que um produto natural é um produto superior. De modo algum tem a obra de arte a pretensão de viver de uma vida natural, pois que o seu aspecto sensível só para o espírito existe e deve existir* (Hegel, 1996: 55).

Assim, é possível perceber que o ponto chave dessa concepção é a pouca importância atribuída aos meios técnicos de expressão e a insistência na natureza "espiritual", admitindo que, como nos diz também Benedetto Croce, a arte não reproduz nada de existente (imitação), mas busca sempre apresentar algo novo (criação).

### *2.3 Arte como construção*

Este conceito considera a arte como um encontro entre a natureza e o homem, ou ainda, como um produto complexo em que a obra do homem se acrescenta à da natureza sem destruí-la.

Kant concebeu a atividade estética como uma forma de *juízo* reflexivo, afirmando que o finalismo da natureza não é "um conceito da natureza" nem "um conceito da liberdade", ou seja, não pertence só à natureza nem só ao homem, mas ao encontro entre ambas. Incluiu assim o encontro entre o mecanismo natural e a liberdade humana: encontro no qual a arte não vem da natureza, mas a subordina a si, e o homem frui dessa subordinação como de uma necessidade aplacada. O conceito básico pelo qual Kant exprimiu com mais veemência o caráter construtivo da arte foi a atividade lúdica.

Depois, esta noção foi empregada para definir algumas artes em particular, como a eloquência, a poesia e a música. O conceito de atividade lúdica tem o mesmo teor na doutrina de Schiller, que dizia que o homem, sendo ao mesmo tempo natureza e razão, é dominado por duas tendências contrastantes: a tendência material e a tendência formal, que são conciliadas, por fim, pela tendência ao divertimento, que visa a realização da forma viva, isto é, a beleza. A tendência à atividade lúdica harmoniza a liberdade humana com a necessidade natural. Assim, a atividade lúdica se posiciona no domínio em que o homem e a natureza colaboram, onde a natureza limita e condiciona a liberdade humana e esta, por sua vez, compõe e unifica as informações naturais.

Esse conceito não deixou de aparecer esporadicamente, mesmo na Estética romântica do século XIX. Um dos nomes importantes desta época foi o mais volumoso tratado sobre essa Estética, *Estética ou ciência do belo* (1846-1857) de Friedrich Theodor Vischer, que afirmava que a Idéia estava em luta constante contra obstáculos e influências: "reino do acaso". Para ele, toda a vida do espírito é a história da anulação e da assimilação do acaso, mas é só na beleza que o acaso não é destruído, mas assimilado e organizado. Por isso via-se na arte não uma obra de criação, como propunha Hegel, mas uma construção condicionada.

Já na Estética contemporânea, predomina o conceito de arte como construção, defendido por Paul Valéry. O mesmo conceito encontra-se reafirmado nas considerações estéticas de muitos artistas contemporâneos, como por exemplo John Dewey, na forma mais apropriada de colaboração ou oposição entre fazer e receber. Luigi Pareyson também delineou os caracteres da construção artística. A tese fundamental de sua concepção de arte é a identidade entre produção artística e técnica, assim como a distinção radical entre técnica e produção é a tese característica da concepção de arte como criação. Assim, arte abstrata se apresenta como uma manifestação desse modo de entender a arte que, mais do que as outras, insiste na identidade entre técnica e produção.

### **3. A relação entre a arte e o homem**

Esta problemática trata da situação ou posição da arte no sistema de faculdades ou categorias espirituais e, para ser melhor compreendida, pode ser apresentada por três concepções fundamentais: a que considera a arte como conhecimento; a que a considera como atividade prática; a que a considera como sensibilidade.

#### *3.1 A arte como conhecimento*

Esta concepção foi sugerida por Aristóteles, mesmo que este tenha categoricamente atribuído a arte à esfera da atividade prática; no entanto, ele observa que a arte tem origem na tendência à imitação.

Contudo, é no romantismo, principalmente com Schelling, que aparece o valor cognitivo da arte, onde esta é posta como identificação entre atividade consciente e inconsciente, que é Deus ou o Absoluto. Também Hegel afirmava seu valor teórico ao incluí-la na esfera do "*Espírito absoluto*", que é o mais alto conhecimento que o Absoluto pode alcançar de si mesmo.

Croce também insistiu na definição da arte como primeiro grau do conhecimento e sempre insistiu na tese de que a arte é "*um conhecer*", que religa o particular ao universal e portanto tem sempre a marca da universalidade e da totalidade. Ainda nesta mesma tese também afirma Gentile que a definição da arte como sentimento significa apenas a redução da arte a pensamento "*inatural*", ou seja, que ainda não se realizou em um objeto. Mesmo a doutrina bergsoniana da arte, formulada a propósito da função da comicidade, reduz a arte à *intuição*, que é o órgão do conhecimento filosófico. E finalmente, a corrente crítica chamada "*visibilidade pura*", que por vezes adotou essa noção da arte como conhecimento, uma vez que buscava ver nas formas e nos graus das artes plásticas formas e graus da visão.

### 3.2 A arte como atividade prática

A inclusão é a tese explícita de Aristóteles. Para ele, a arte pertence ao domínio prático e constitui o objeto da *poética*, ou seja, da ciência da produção, enquanto a outra subdivisão da prática é a ciência da ação, uma vez que a grande divisão é entre ciências *teóricas* ou cognitivas, que têm por objeto o necessário, e ciências *práticas*, que têm por objeto o possível.

A concepção da arte como atividade prática com pouca frequência voltou na história da estética. Pode ser incluída a concepção da arte como atividade lúdica, proposta aqui por Herbert Spencer, que considerou a arte como uma atividade que se desvinculou de sua finalidade de adestramento biológico e tomou-se fim em si mesmo. Mas foi Friedrich Nietzsche quem insistiu no caráter prático da arte, vendo nela uma manifestação da vontade de potência. Para Nietzsche, a arte está condicionada por um sentimento de força e de plenitude como o que se verifica na embriaguez, onde a beleza é a expressão de uma vontade vitoriosa, de uma coordenação mais intensa, de uma harmonia de todas as vontades violentas, de um equilíbrio perpendicular infalível. Assim, é essencial à arte a perfeição do ser, o encaminhamento do ser para a plenitude; a arte é essencialmente a afirmação, a divinização da existência, considerando que o estado apolíneo é a resultante extrema da embriaguez dionisíaca, o repouso de certas sensações extremas provindas da embriaguez.

### 3.3 A arte como sensibilidade

Sendo uma tese platônica, reaparece no século XVIII com inversão de sinal. Platão confinou a arte à esfera da aparência sensível e a caracterizou pela recusa de sair dessa esfera com o uso do cálculo e da medida. Porém, foi no século XVIII que a noção de arte como sensibilidade não mais foi abordada como diminuição ou condenação: a arte aparece como a perfeição da sensibilidade. Com o nascimento e a elaboração do conceito de gosto e ainda paralelamente ao nascimento e à elaboração da categoria sentimento, ouve a inclusão das artes nessa esfera.

Baumgarten considerava que "o objetivo da Estética é a perfeição do conhecimento sensível como tal" e que essa perfeição é a beleza (Baumgarten, 1993: 13). Ele considerava as representações estéticas como representações claras, mas confusas, e assim estabelecia uma diferença só de grau entre estas e as representações racionais, o que para Kant, não é uma distinção suficiente entre sensibilidade e inteligência. Contudo, Baumgarten tinha em vista reivindicar a autonomia da esfera sensível.

Giambattista Vico incluía a poesia nessa esfera, considerando que metafísica e poesia opõem-se totalmente: a primeira purifica a mente dos preconceitos da infância, debilita a fantasia e só confere pensamentos abstratos e isentos de paixão e a segunda imerge e

derrama a mente, faz deles a sua norma principal e só confere pensamentos concretos e corpulentos, que movem com extraordinária violência os espíritos humanos.

Com Kant, oficializava-se o nascimento da "faculdade do sentimento", e a esta faculdade atribuía-se o juízo estético, procurando-se determinar, por conseguinte, as suas características. Na Estética contemporânea, foi a essa faculdade que se atribuiu à arte com mais frequência.

#### **4. A função da arte**

Este é o terceiro ponto de vista a partir do qual se podem considerar as teorias estéticas. Todas as teorias incidem em dois grupos fundamentais, que consideram a arte: como educação, admitindo-a como um instrumental; ou como expressão, admitindo-a como expressão final.

##### *4.1 A arte como educação*

Tal teoria é muito mais antiga e difundida. Platão condenou a arte imitativa por considerá-la não educativa e, mais, anti-educativa; porém aceitou e defendeu as formas artísticas nas quais entreviu instrumentos educacionais úteis.

O conceito de arte como educação persistiu por toda a Idade Média e não foi sensivelmente alterado ou inovado pelas discussões estéticas do Renascimento. A tônica no caráter *catártico* da arte, proposta por Aristóteles nada mais é que a ênfase em sua instrumentalidade educativa, para a qual a arte é um instrumento de aperfeiçoamento moral; mas a teoria da arte como conhecimento pertence ao âmbito da concepção instrumental ou educativa da arte.

Hegel expressou-a com toda a clareza possível. Procurando determinar o *objetivo* da arte, eliminou as teorias para as quais a finalidade da arte é a imitação, a expressão ou o aperfeiçoamento moral, insistindo na finalidade da arte como educação para a verdade através da forma sensível que esta reveste, e o aperfeiçoamento moral uma consequência inevitável da educação teórica. A educação nada mais é que educação moral; para Hegel a tarefa da arte é produzir a morte da arte, ou seja, passar para as formas superiores de revelação da Verdade absoluta, que são a religião e a filosofia.

Tal ponto de vista foi tocado por Croce, que reconhece que o conhecimento estético se conserva no conhecimento filosófico assim como na arte se conserva a exigência moral ou a consciência do dever. Houve, gradativamente uma comunhão entre as teorias que veem na

arte um instrumento educativo voltado para a moral e o conhecimento e as que veem nela um instrumento de educação política. Assim, são essas as doutrinas que falam do engajamento político em arte e que exigem do artista uma orientação política precisa, uma obra harmonizada com as classes ou os grupos sociais menos favorecidos, que os ajude no esforço de libertação e, portanto, de conquista e de conservação do poder político.

Do ponto de vista filosófico, essa tese não é mais absurda que as doutrinas tradicionais que estabelecem como tarefa da arte a educação moral ou cognitiva. Assim, o engajamento político apresenta o risco de limitar de modo muito mais drástico que o engajamento moral ou cognitivo as direções em que podem ser realizadas ou desenvolvidas as experiências artísticas, bloqueando antecipadamente experiências que poderiam mostrar-se fecundas. Contudo, o caráter final e não instrumental da arte, tampouco é garantido pela doutrina que vê na arte um engajamento cognitivo ou moral.

#### *4.2 A arte como expressão*

Consiste em ver na arte um produto final das experiências, das atividades ou das atitudes humanas. Em outras palavras, a atitude expressiva busca apresentar, como fim, aquilo que para outras atitudes vale como meio; por isso, também se diz que a expressão a clara e transporta para outro plano o mundo comum da vida: as emoções, as necessidades e também as ideias ou os conceitos que dirigem a existência humana.

Esta concepção talvez esteja dissimulada nas afirmações de quem insiste no seu caráter teórico ou contemplativo, mas está mal dissimulada quando ironiza a fórmula da arte pela arte, posta como melhor definição de seu caráter expressivo. Dela, artistas em geral se valeram para defender a arte das tentativas de escravização ou manipulação, com fins que acarretariam a sua completa subordinação e lhe arrancariam toda liberdade de movimento. Esta fórmula deve ser considerada ainda hoje a melhor e a mais eficiente defesa da atividade estética e das condições da sua fecundidade.

Visto que essa atividade procede por tentativas, prescrever algumas e proscrever outras, em nome de uma função moral, cognitiva ou política da arte, significaria aumentar o risco de fracasso, pois nada garante que a tentativa mais promissora não esteja entre as eliminadas ou condenadas antecipadamente. Assim, o caráter expressivo da arte traduz-se como possibilidades de ver, contemplar e fruir que a arte realiza, onde as novas possibilidades que ela revela, quando expressas na obra, estão à disposição de qualquer um que tenha condições de entender a obra. Em outras palavras, a expressão é, por natureza, sua comunicação e a capacidade de julgar as obras de arte, que chamamos de gosto, tende a difundir-se e a tomar-se uniforme em determinados períodos ou em determinados grupos de indivíduos. É inegável que as possibilidades comunicativas de uma obra de arte bem

realizada são praticamente ilimitadas e independentes do gosto dominante. Isso significa que os olhares serão diversos perante a obra de arte, ou que nem todos vão absorver-na do mesmo modo. As respostas individuais diante dela podem ser inumeráveis, uniformes ou pluriformes, porém, o que importa é a possibilidade que se abre a novas interpretações, a novos modos de fruir a obra. Constituem, assim, uma comunidade que comunga por um interesse comum, aberto no tempo e no espaço.

## 5. A estética em meados do século XX

As orientações deste período podem ser resumidas em quatro vertentes fundamentais, sendo que as três primeiras defendem a identificação entre estética e filosofia da arte e a quarta contesta.

### 5.1 *Pragmatista*

Basicamente visa à valorização do alcance prático da arte e se apresenta de diversos modos, como utilidade política, sociológica ou psicológica. No primeiro caso, onde percebemos a estética marxista, a arte é vista de duas formas: como um espelho da realidade, capaz de proporcionar uma transformação prática e como configuração de um mundo possível, utilizado como termo de confronto crítico com o estado de coisas existente.

A primeira forma foi valorizada por Lukács, vista como uma renovação da proposta da doutrina da arte como imitação, em que se pressupõe que a *mimese* traga à tona as contradições sociais em busca de um processo de transformação. Se neste caso o fenômeno das vanguardas é censurável pela concepção antimimética, são justamente as vanguardas que constituem o paradigma de referência tanto para o marxismo utópico de Ernst Bloch, quanto para a estética da chamada "Escola de Frankfurt", representada por Theodor Adorno e Walter Benjamin. Na visão de Bloch, a arte apontaria para um futuro ainda não realizado na sociedade, configurando-se como uma re-consagração da história, fator este ausente no pensamento de Adorno. Este, por sua vez mantém como paradigma estético a experiência de incomunicabilidade, onde a função utópica da arte não acontece de modo positivo (através da prefiguração de mundos possíveis) mas de forma negativa (através da ilustração da insuportabilidade deste mundo), que é o único. Em outras palavras, a arte moderna não se apresenta como antecipação nem como consolação, mas como recusa absoluta de pactuar com um mundo histórico inaceitável e substancialmente irredimível.

Benjamin, diferente de Adorno, diz que a arte não representaria tanto uma utopia negativa, mas uma escatologia, também consubstancial por meio de uma referência explícita à

tradição judaica: a tarefa da arte é apontar para o eterno através do transitório, o que se resolve numa reabilitação da arte efêmera, reproduzível e de consumo.

Os limites que caracterizam as perspectivas apresentadas até então, estão nos pressupostos dogmáticos, segundo os quais a estética tem a ver com a história, e não com a natureza, e a categorização genérica de um âmbito de "obras de arte" que cumpririam a função de uma religião mundana.

Descartada a estética marxista, e visando a reabilitação da função social da arte, encontramos a estética pragmatista, já formulada por Dewey e retomada por Richard Rorty, onde a arte não equivale à descrição de um ser ou de um dever ser, mas apresenta-se mais como um meio de aumentar as possibilidades de desenvolvimento dos indivíduos e das coletividades. Contrário a Dewey, Rorty propõe-se reverter a bancarrota da filosofia da arte, da metafísica e da própria filosofia como ciência rigorosa. Quanto a crítica à filosofia da arte, acusada de indeterminação por Rudolf Carnap, o fato de a arte e sua filosofia não possuírem critérios seguros de avaliação e conhecimento deveria clarear o caminho para um mundo não conflituoso, em que fique nítido que o aglutinante da sociedade não é constituído por assunções sobre verdadeiro ou falso, mas por uma solidariedade governada por uma retórica social guiada por um conceito esteticista da poesia que rege uma ontologia imaterialista.

Os pressupostos dessa orientação devem ser buscados na crítica da verdade feita por Nietzsche que apresenta a redução do mundo à pura aparência artística. Essas limitações da perspectiva consistem no fato de que ela se apóia em dois pressupostos não demonstrados: a arte é o domínio da mera aparência, e a história constitui um fluxo unitário e universal, reconhecível como tal nos seus momentos singulares, assim como no momento presente, que seria univocamente caracterizado por uma desrealização.

A vocação terapêutica da arte está programaticamente presente na Estética psicanalítica, que utilizou referência à arte como adoção de modelos literários para a definição de patologias e como estudo da psicologia do artista como exemplo de uma individualidade criativa, sendo esta uma proposta de terapia na qual a recuperação de uma individualidade autêntica seria permitida pela transferência, na vida cotidiana, de uma criatividade artística.

## *5.2 Estruturalista*

A segunda orientação, também baseada na identificação entre estética e filosofia da arte, trabalha a justificação da estética não por meio de um exame do valor das obras de arte, mas da tematização da validade científica autônoma dos métodos da indagação estética.

Tal método é apresentado de dois modos: como metodologia historiográfica e genética, de acordo com a formulação característica das ciências do espírito do século XIX; e como

metodologia sincrônica, voltada para a detecção de leis gerais nos moldes de tipo matemático. As fronteiras entre essas duas abordagens não são nítidas, sendo frequente a dialética em virtude da qual o método sincrônico, nascido como polêmica ao diacrônico, acaba por voltar a este.

Visto que a abordagem diacrônica não pode ser considerada um método, será tratada como de um aspecto distinto no item 3º; o foco aqui será o método sincrônico, cujo pressuposto é diferente do da metodologia das ciências do espírito de cunho historiográfico, considerada insubsistente e demasiado imprecisa. Difundida em toda a esfera das ciências do espírito, e geralmente caracterizada como a busca de um tratamento voltado à detecção de leis e de constantes da idiografia, essa metodologia teve curso na psicologia com Jean Piaget, na antropologia com Claude Lévi-Strauss e, de modo paradigmático, está ligada às tentativas de uma filosofia analítica da história, a partir das pesquisas de Carl Gustav Hempel e de Willian Dray. No âmbito específico da filosofia da arte, os seus pressupostos devem ser buscados na lingüística semiológica de Ferdinand de Saussure, assim como no formalismo de Praga e no formalismo Russo, mas teve difusão máxima, sobretudo no âmbito da abordagem semiológica da arte, a partir dos anos 1960.

O pressuposto é geralmente o de que a obra de arte não deve ser considerada por seu conteúdo, mas por sua forma, identificada através de um sistema de signos. Nesse sentido, há um estreitamento das pesquisas sobre a característica e a semiótica que atravessaram a cultura antiga e medieval, com um desenvolvimento particularmente marcante no século XVII, com Locke e Leibniz.

O método estrutural atua com a persuasão da plena reconhecibilidade do fato artístico. As limitações dessa abordagem são quatro.

Em primeiro lugar o método estrutural pressupõe uma valoração categorial, justamente a que as define como obras. Em segundo lugar, reconhece a heterogeneidade do método em relação ao objeto. Max Bense, por exemplo, propôs uma estética exata de base matemática, e a exatidão é em geral o único mérito que essas pesquisas se atribuem; mas se o caráter da obra se encontra na individualidade, então o único objeto da indagação está por definição excluído do campo. Em terceiro lugar, o objeto confunde-se com o instrumento de indagação, ou seja, com a linguagem, de tal sorte que se institui uma circularidade perniciosa: a associação da estética com a lingüística, que pretende ser polêmica em relação ao tratamento historicista, volta a propor a tese que identifica a estética com uma lingüística geral formulada na *Estética* de Croce. Identificar a estética com uma lingüística significa admitir que ela não tem relação nem com a intuição nem com o conceito, mas com a expressão. As dificuldades encontradas por essa justificação lingüística são: A) se a lingüística for tomada como lingüística histórica, não se dará uma dimensão específica da estética, que seja distinguível das práticas científicas específicas da filologia e da história literária; B) se a lingüística for tomada como lingüística estrutural, não se conseguirá

justificar em que sentido o tratamento de uma "mensagem estética" pode ser distinguido e especificado em relação às características de um tratamento da lingüística geral. Assim, não se justifica a constituição genética da estrutura, que se mostra por isso arbitrária ou irracional.

Um quarto problema, encontrado e apontado principalmente pelas pesquisas de Umberto Eco está na vagueza da noção de "código": mesmo admitindo que o código não seja apenas lingüístico, mas que diga respeito a toda e qualquer dimensão expressiva, falta estabelecer o que se aprende com ele e quanto conhecimento é necessário para compreendê-lo. Encontra-se aqui uma dificuldade semelhante à ressaltada pela crítica de Kant à característica leibniziana: um código - por exemplo, o sistema dos números naturais - pode ser exclusivamente formal e, para ser compreendido, só exige o conhecimento do sistema de numeração, que por outro lado não ensina nada; caso o código não seja apenas formal, mas também substancial, então precisará de uma competência que, além do caráter ou do signo utilizado, se estenda também à classe de referência. Isso significa que da indagação formalista se volta à indagação histórica, que do código se vai ao dicionário e deste à enciclopédia, exatamente como ocorreu nas pesquisas de Eco e nas da semiótica de Juri Lotman e de Boris Uspenskiij.

### *5.3 Hermenêutica*

A terceira orientação trata da convicção do alcance prático da arte (visto no 1º item) e da busca de uma base de verdade da estética (visto no 2º item), entendida como afirmação da validade de um conhecimento estético que deve ser considerado autônomo em relação à experiência, bem como histórica e existencialmente mais decisivo.

Os principais caminhos foram sugeridos por Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur e Luigi Pareyson, mas só pode ser considerada propriamente hermenêutica a perspectiva de Gadamer, que retoma a indicação de Martin Heidegger sobre o caráter de abertura e de instituição da arte, realizadas através da linguagem considerada como autonomamente dotada de ser, inserindo essas considerações no sistema categorial do historicismo e das ciências do espírito, proposto no século XIX por Wilhelm Dilthey.

A visão gadameriana trata, por um lado, a arte como manifestação do ser, e, por outro, utiliza a história para ilustrar essa tese. Visto que essa perspectiva diz que toda arte é linguagem, e que a linguagem é o único ser de que se pode ter conhecimento, os resultados dessa orientação foram de duas formas: em primeiro lugar, uma reabilitação global da metodologia do conhecimento histórico na compreensão das obras, que no entanto se mantém no plano da pura indicação de intenções; em segundo lugar, uma valorização do modelo da irrealidade da arte para chegar a uma tese geral sobre a insubsistência da

realidade, principalmente em Gianni Vattimo, que nos termos de uma apologia do niilismo e de uma visão da história como atenuação imaterialista do ser se vincula aos resultados do pragmatismo delineados no item 1º.

Já quanto à perspectiva de Ricoeur, pode-se falar mais corretamente da tentativa de mediação entre a hermenêutica nascida da tradição das ciências do espírito e os critérios de validação sincrônica propostos pelas ciências estruturais, conquanto o resultado também tenha sido a tendencial identificação entre realidade, linguagem e narrativa.

Finalmente, em Pareyson insere-se a visão da arte como construção da tradição kantiana reativada por Valéry e por Luigi Stefanini; o desenvolvimento hermenêutico dessa perspectiva caracterizou-se pela introdução de uma validade da obra em termos de "abertura", que em vários aspectos se aproxima dos resultados extra metódicos do desconstrucionismo literário.

#### *5.4 Aesthetica (Estética)*

Essa orientação pode ser, de fato, chamada de estética, uma vez que rompe com o nexo dogmático entre estética e filosofia da arte e aproxima-se da noção baumgarteniana da estética como conhecimento sensível perfeito e da estética transcendental kantiana, como disciplina caracterizada em termos gnosiológicos e distinta do âmbito subjetivo do juízo de gosto, bem como do âmbito dos objetos de tal juízo.

Nesse sentido, o momento kantiano extraiu grande força da retomada das pesquisas da fenomenologia de Edmund Husserl e da definição da especificidade do objeto estético, bem como das pesquisas sobre a genealogia da lógica. Essas pesquisas também são reforçadas pela visão de Maurice Merleau-Ponty sobre o caráter estético da ontologia, bem como pelas pesquisas de Ludwig Wittgenstein sobre a relação entre sensação e pensamento, e se entrelaçam com as pesquisas, de extração psicológica e fenomenológica, que desde o fim do século XIX focalizaram as características da percepção pura e a psicologia da forma.

As correntes mais relevantes podem ser catalogadas em três grupos. Em primeiro lugar, as pesquisas de Nelson Goodman e, na Itália, Emilio Garroni sobre a Estética como filosofia "não especial", através de um nexo entre estética e esquematismo. Goodman tratou do problema da construção estética no quadro mais abrangente dos caminhos pelos quais assunções simbólicas orientam o conhecimento do mundo, com uma perspectiva que se prende à identificação tradicional entre estética e filosofia da arte. Para Garroni não prevalece o interesse pela determinação de uma filosofia da arte, mas sim daquilo que de especificamente estético se dá no conhecimento, tanto no sentido de experiência cotidiana do mundo da vida, quanto de formalização especializada e científica. Um fruto dessa atitude

analítica, que se inspira tanto na perspectiva de Kant quanto em Wittgenstein, é o renovado interesse pelo valor ontológico da ficção, não no sentido da redução do ser à linguagem, mas naquilo que interessa à definição da diferença específica entre realidade e imaginação.

Em segundo lugar devem ser assinaladas as pesquisas sobre as relações entre percepção e pensamento, desenvolvidas pelas ciências cognitivas, e a retomada contemporânea da Gestalt (processo de configuração). Se Rudolf Arnheim procurava explicar as aquisições da Gestalt numa perspectiva compartilhada pela iconologia de Aby Warburg e de Ernst Gombrich, Gaetano Kanisza e Paolo Bozzi propuseram uma psicologia de que se pode nutrir tanto uma estética racional quanto uma estética experimental, indagando as relações entre percepção e pensamento, assim como as vias de constituição da experiência através da sensação.

Em terceiro lugar, uma teorização perfeita das relações entre estética e lógica foi a proposta, com bases fenomenológicas e kantianas, pela gramatologia de Jacques Derrida, que, retomando o problema do esquematismo, se interroga sobre as inter-relações entre momento estético e momento lógico no ato de conhecer.

## **6. As indústrias culturais**

Esta é uma expressão usada pela Escola de Frankfurt para aludir à manipulação das consciências pelos meios de comunicação. No início, Adorno e Horkheimer haviam usado o termo "cultura de massa". No entanto, dando-se conta do caráter "ideológico" da expressão, que poderia levar a pensar numa cultura que brote espontaneamente das massas, propuseram a expressão "Indústria Cultural" considerada mais pertinente porque, aludindo à integração previamente organizada dos seus consumidores a partir de cima, logo chamariam a atenção para o fato de que o usuário não é o "*soberano*" ou o "*sujeito*" de tal Indústria, mas sim o seu objeto.

A expressão "*mass media*" foi considerada inadequada e mistificadora, acusada de pôr entre parênteses o elemento "*pernicioso*" do fenômeno a que se refere, ou seja, o fato de que na Indústria Cultural "não se trata em primeiro lugar das massas nem das técnicas da comunicação como tal, mas do espírito insuflado nessas técnicas: a voz do dono" (Feltrinelli, 1974: 58-9).

Os atuais veículos de comunicação não são instrumentos neutros, preenchidos por conteúdos ideológicos, mas instrumentos ideológicos já de saída. Tanto isso é verdade que a Indústria Cultural é qualificada não pelos conteúdos, ou seja, por aquilo que diz, mas pelas técnicas expressivas usadas, ou seja, pelo modo como diz o que diz, com técnicas que visam substancialmente a produzir, nos indivíduos, estados de paralisia mental acompanhados da

aceitação passiva do existente. De resto, "*o imperativo categórico*" da atual Indústria Cultural, diferentemente do kantiano, nada mais tem em comum com a liberdade, pois diz simplesmente: "Você precisa adaptar-se, sem especificar a quê; adaptar-se àquilo que imediatamente é, e ao que, sem reflexão sua, como reflexo do poder e da onipresença do existente, constitui a mentalidade comum" (Feltrinelli, 1974: 65).

Tudo isso é eloqüentemente exemplificado por fenômenos-chave como o cinema, o entretenimento e a publicidade. As análises de Adorno e Horkheimer sobre o caráter serializado e homogeneizador da Indústria Cultural tiveram notável difusão e foram discutidas por grande parte da cultura contemporânea. Apenas nos anos de 1980, depois da afirmação do paradigma pós-moderno, que se assistiu a uma mudança de perspectiva em relação aos meios de comunicação.

## **7. Notas finais**

Como mencionado no início deste artigo, os assuntos em pauta são amplos e passíveis de exaustiva discussão. Sendo assim, muito ainda é necessário ser pesquisado e colocado em questão para que esta primeira parte da pesquisa de doutoramento intitulada: "A dimensão estética das Indústrias Culturais: processos de mediação na estruturação dos mercados criativos", encontre-se bem solidificada.

Como segunda parte desta pesquisa, serão trabalhados alguns estudos de caso, em atual fase de definição. Acredita-se que estes estudos de caso, unidos aos conceitos até então trabalhados proporcionarão bases sólidas para responder a pergunta de partida do projeto: qual a influência do pensamento estético para as Indústrias Culturais na contemporaneidade e seus resultados?

## **Agradecimentos**

Em primeiro instância, agradeço ao Senhor da Vida, que tem providenciado a força necessária para continuar caminhando em meus objetivos atuais. Agradeço ainda ao Professor Doutor Moisés de Lemos Martins, orientador da pesquisa; ao Professor Doutor Pedro Costa, co-orientador da mesma; ao DINÂMIA'CET – Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território, ISCTE-IUL, minha entidade acolhedora; e a equipa organizadora da 1ª Jornada de Doutorandos em Ciências da Comunicação e Estudos Culturais, por toda a atenção e carinho dispensados em meu favor. Em especial, agradeço à Fundação para a Ciência e a Tecnologia – FCT, por financiar e acreditar em minha pesquisa. Por fim, agradeço à minha família e aos meus amigos pelo constante estímulo ao meu progresso.

## Financiamento

A pesquisa intitulada: “A dimensão estética das Indústrias Culturais: processos de mediação na estruturação dos mercados criativos” conta com o financiamento da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, com agradecimento especial reservado no item anterior.

## Referências

- Adorno, T. *et al.* (1990) *Teoria da Cultura de Massa*, Rio de Janeiro: Paz e Terra. Adorno, T. W. (2003) *Experiência e Criação Artística: Paralipômenos à 'teoria Estética'*, Lisboa: Edições 70.
- Adorno, T. W. (1988) *Teoria Estética*, São Paulo: Martins Fontes.
- Adorno, T. W; Horkheimer, Max. (1985) *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Adorno, T. W. (2007) *Indústria Cultural e Sociedade*, 4.ed. São Paulo: Paz e Terra..
- Adorno, T. W. (1998) *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*, São Paulo: Ática,.
- Aristóteles (1966) *Poética*, Porto Alegre. Ed. Globo.
- Bahia, R. J. Ba. (2004) *Das Luzes à Desilusão: o Conceito de Indústria Cultural em Adorno e Horkheimer*, Belo Horizonte: Autêntica.
- Bakhtin, M. (1990) *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*, São Paulo: UNESP/Hucitec.
- Baumgarten, A. Go. (1993) *Estética: A Lógica da Arte e do Poema*, Petrópolis: Vozes.
- Cohn, Gabriel. (1998) “Esclarecimento e Ofuscação: Adorno e Horkheimer Hoje”, *Lua Nova*, São Paulo, n. 43: 5-24.
- Cooper, M. (1974) “Opera e Balletto 1890-1918” in Feltrinelli, M. (trad.) *Storia della Musica*, Oxford University Press, vol. X.
- Croce, B. (1997) *Breviário de Estética: Aesthetica in Nuce*, São Paulo: Ática.
- Cunha, M. do N. (2002) “A Contribuição do Pensamento de Adorno para a Análise da Indústria Cultural”, *Estudos*, 7, n. 3: 535-560.
- D'angelo, Martha. (2000) “Reflexões sobre a Estética em Benjamin e Adorno”, *Aquila*, v. 4, n.7: 45-51.
- Duarte, R. (2002) *Adorno/Horkheimer & a Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Duarte, R. (2005) “Benjamin’s Conception of Language and Adorno’s Aesthetic Theory” *Kriterion*, Belo Horizonte: XLVI, n.112: 321-331.
- Duarte, R. (2007) *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, Belo Horizonte: UFMG.
- Düdiger, F. (2004) *Theodor Adorno e a Crítica à Indústria Cultural: Comunicação e Teoria Crítica da Sociedade*. Porto Alegre: Edipucrs.
- Gagnebin, J-M. (1993) “Do Conceito de Mimesis no Pensamento de Adorno e Benjamin”, *Perspectivas*, v. 16: 67-86.
- Hegel, G. W. F. (1999) *Estética: A Ideia e o Ideal – Estética: O Belo Artístico ou o Ideal*, São Paulo: Nova Cultural.

- Hegel, G. W. F. (1996) *Curso de Estética: O Belo na Arte*, São Paulo: Martins Fontes.
- Iop, E. (2009) "Formação Cultural, Semicultura e Indústria Cultural: Contribuições de Adorno sobre a Emancipação", *Espaço Pedagógico*, v.16, n.2: 20-33.
- Jay, M. (1988) *As Ideias de Adorno*, São Paulo: Cultrix..
- Kant, E. (1993) *Crítica da Faculdade do Juízo*, Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Kant, I. (s/d) *Crítica da Razão Prática*. Trad. Afonso Bertagnoli. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Kant, I. (1996) "Crítica da Razão Pura" in Rohden, V. e Moosburger, U. V. (trad) *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural.
- Kothe, Flávio Rene. (1978) *Benjamin e Adorno: Confrontos*, São Paulo: Ática.
- Loubet, M. S. (1983) "Estética e Identidade Cultural", *Reflexão*, v. 8, n. 27, : 23-32.
- Luz, R. (1992) "A Dimensão Estética da Imagem e os Meios de Comunicação de Massa", *Revista ECO*, n.1: 111-115.
- Marcuse, Herbert. (1986) *A Dimensão Estética*, Lisboa: Edições 70.
- Munoz, B. (2000) *Theodor W. Adorno: Teoria Crítica y Cultura de Massas*, Madrid: Fundamentos.
- Musse, R. (2007) "Elementos da Crítica de Adorno a Kant", *Dois Pontos*, v.4, n.1: 201-215.
- Oliveira, P. C. de. (2008) "A Indústria Cultural segundo Theodor Adorno" in *Atas da 10ª Semana de Filosofia da UFSJ*, São João Del Rei: UFSJ, 68-73.
- Pareyson, L. (1993) *Estética: Teoria da Formatividades*, Petrópolis: Vozes.
- Platão. (2001) *República*, Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pinho, P. (s/d) *Hegel: Estética e Poética: Estética e Tecnologia*, Pará: Univ. Fed. do Pará.
- Rudiger, F. (1998/99) "Revolvendo a Dialética Negativa: Arte e Indústria Cultural segundo Adorno", *Revista Comunicarte*, v.16, n. 22: 47-58.
- Rudiger, F. (1998) "Técnica, Arte e Indústria Cultural segundo Adorno", *Veritas*, v. 43, n.2: 399-411.
- Santos, Pedro Brum (1991) "Sociedade e Estética no Neo-realismo Português", *Letras de Hoje*, v. 26, n.1: 93-104.
- Siqueira, António Carlos. (1994/97) "*O Sentido Terminológico da Indústria Cultural em T. W. Adorno*", *Educação em Revista*, n. 20, 54-60.
- Siqueira, F. Brito G. (1993) "Semiótica, Estética e Publicidade", *Revista Comunicarte*, v.10, n.18: 20-40.
- Silva, Rafael Cordeiro. (1999) "A Atualidade da Crítica de Adorno a Indústria Cultural", *Educação & Filosofia*, v. 13, n. 25: 27-42.
- Teles, A. X. (1962) "Reflexão sobre a Estética Contemporânea", *Revista Brasileira de Filosofia*, v. 12, n. 47: 342-354.
- Tiburi, M. (1994) "Relações entre a Noção de Mimesis em Platão, Aristóteles e Adorno", *Veritas*, v. 39, n. 156: 581-600.