

TÓPICOS DE UMA TEORIA SOCIAL CRÍTICA DA COMUNICAÇÃO DE MASSA

Paulo Marcondes Ferreira Soares

RESUMO

Empregando o termo *Teoria Social Crítica*, este trabalho procura discutir alguns aspectos centrais ao debate da cultura, da arte e da comunicação num circuito de produção massiva. Para tanto, tem como ponto de partida os estudos dos principais teóricos da abordagem da Teoria Crítica, seguindo-se, daí, ao embate que se tem travado, desde então, em defesa de uma teoria social crítica da comunicação massa, tomada aqui a partir de um tratamento mais ampliado do que os sentidos estritamente vinculados àqueles teóricos iniciais da chamada Escola de Frankfurt.

Palavras-Chave:

Teoria Social Crítica da Comunicação; Indústria Cultural; Comunicação de Massa; Arte e Reprodutibilidade; Modernidade e Pós-Modernidade.

Como é sabido os conceitos de comunicação de massa e de indústria cultural datam da primeira metade deste século, apresentando

questões distintas na abordagem de fenômenos contíguos, a saber: os fenômenos condicionantes à produção, difusão e consumo de elementos artístico-culturais nas sociedades de características urbano-industriais capitalistas.

O conceito de comunicação de massa, desenvolvido nos EUA, apresenta a cultura de massa como o produto difundido pelos *mass media*, tendo como objeto central de estudo a própria mensagem - medida para se identificar o alcance possível dos meios de comunicação e sua importância sobre o comportamento do público, bem como, o lastro de sua influência política e o nível em que se apresenta a cultura de massa. Por outro lado, recusando a idéia de uma cultura de massa, posto que seria mais adequado se falar em cultura para as massas, Adorno e Horkheimer (1985) elaboraram o conceito de indústria cultural, uma vez que na sociedade de mercado, cuja base de produção é industrial, também a cultura passa a se processar nesse circuito, como mercadoria fetichizada, ainda que goze de autonomia.

1.1. Sobre o Desencantamento do mundo, o Simulacro e o Caráter afirmativo da cultura na teoria crítica da sociedade 'de consumo

Partindo de uma visão pessimista da racionalidade universalizante e mistificadora da sociedade contemporânea e desse seu "regressivo" processo fetichizador, os autores vão considerar que todo traço de manifestação cultural acaba por ser absorvido pela esfera do consumo, caindo assim no esquema industrial - ainda que, no caso particular da arte, consiga-se manter o caráter ambíguo que caracteriza a sua própria natureza. Em todo caso, tal processo de absorção finda por apresentar os produtos culturais como mercadorias que, pelo mecanismo da sedução/fetichização, mostra-se de uma maneira altamente integrada pelo sistema da moda. Nesse sentido, não apenas os elementos reificadores da ordem estabelecida, mas, inclusive, as formas de contestação da ordem são, para Adorno e Horkheimer, rapidamente absorvidas, apaziguadas e transformadas em mercadorias de circulação no mercado da indústria cultural. Pelo que se pode perceber, dois são os conceitos clássicos que influenciaram a análise desenvolvida por estes autores: a crítica do fetichismo da mercadoria em Marx e o conceito de racionalização em Weber.

Aliás, pode-se afirmar que a direção tomada pelo conjunto dos

trabalhos de alguns dos elementos da Escola de Frankfurt - a exemplo de Adorno, Horkheimer e Marcuse -, encontra-se nitidamente marcada pela crítica à razão instrumental e seu consequente desencantamento do mundo (Ortiz, 1986:44; e Freitag, 1986:34-5), a partir da qual se articula o conceito de fetichismo da arte, como no caso mais específico de Adorno e Horkheimer (idem). Duas passagens do seu texto sobre a indústria cultural é revelador disso:

"os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria importa métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. (...) o que se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma" (p.114; grifei).

E prossegue:

"o consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar. (...) tudo é percebido do ponto de vista da possibilidade de servir para outra coisa, por mais vaga que seja a percepção dessa coisa. Tudo só tem valora medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo. O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquiada das obras de arte - toma-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. É assim que o caráter mercantil da arte se destaz ao se realizar completamente. Ela é um gênero de mercadorias, preparadas, computadas, assimiladas à produção industrial, compráveis e fungíveis, mas a arte como um gênero de mercadorias, que vivia de ser vendida e, no entanto, de ser invendível, toma-se algo hipocritamente invendível, tão logo o negócio deixa de ser meramente sua intenção e passa a ser seu único princípio" (p.148).

Contudo, é bom não esquecer, os autores afirmam uma dimensão ambivalente da cultura, que tem na arte e nos processos estéticos, as características mais apropriadas dos mecanismos de transcendência do real, da realidade apresentada pela unificação e padronização da vida social na sociedade industrial.

Com efeito, para eles, particularmente o Adorno de *Teoria Estética* e, mesmo, Marcuse, uma vez que a racionalidade técnica operada no âmbito das sociedades contemporâneas é a própria práxis que suprime a diversidade e a diferenciação sociais; pode-se entender porque, tendo libertado os homens de seus caracteres emocionais e místicos, o Iluminismo os escravizou a uma outra forma de mistificação: a razão - que, no capitalismo, os subjugou à dominação econômica, privando-os de autonomia, de crítica e de potência insurgente

frente o *establishment*. Sendo assim, a expressão da estética artística, na medida que opera um discurso de fuga e quebra daquela realidade unificadora, é potencialmente revolucionária, por possibilitar utopias que reinstauram a dialética realidade-ilusão (ainda que Adorno insista na questão da fetichização recuperadora da indústria cultural) (Adorno, 1982). Aliás, o próprio conceito de arte de Adorno segue a clássica distinção da cultura em níveis. Para ele, um dos problemas centrais da indústria cultural é que a padronização que ela promove integra domínios há muito separados: a arte superior e a arte inferior - inclusive com prejuízo de ambas (idem, 1986:92-3). Assim a autonomia da obra de arte, que nunca existiu de uma "forma pura" e sempre sofreu "conexões causais", vê-se suplantada pela indústria cultural (p.93).

Com efeito, o que Adorno e Horkheimer procuram afirmar, substancialmente, é que as produções artístico-culturais e estéticas sob a forma tecnológica da indústria cultural, assumem o estatuto de mercadorias:

"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 funde com a publicidade. Quanto mais destituída de sentido esta parece ser no regime do monopólio, mais todo-poderosa ela se toma. Os motivos são marcadamente

econômicos. Quanto maior é a certeza de que se poderia viver sem toda essa indústria cultural, maior a saturação e a apatia que ela não pode deixar de produzir entre os consumidores" (Adorno e Horkheimer, 1985: 151).

E, noutra passagem:

"as produções do espírito no estilo da indústria cultural não são mais também mercadorias, mas o são integralmente" (Adorno, 1986:93-4).

Mas o interessante na crítica que apresenta a cultura como mercadoria paradoxal, comparando-a a publicidade, é o fato de os produtos da indústria cultural não se encontrarem na imediatividade de sua venda e do seu lucro; visto que a indústria cultural, como o relações públicas em que se transformou, não precisa manter relações com "produtos ou objetos de vendas particulares": ela é o espaço publicitário dos produtos e de si mesma (idem, 1986:94). Em todo caso, a motivação do lucro parece ser o ponto fixo do próprio capitalismo e, portanto, da indústria cultural. Para o autor, toda a configuração do novo que aí se induz, não passa de uma dimensão epidérmica ou de indumentária do sempre igual e da repetição (p.94).

Adorno distingue o conceito de técnica na indústria cultural, daquele usado para as obras de arte. No primeiro caso, a técnica diz respeito a aspectos de produção e reprodução

mecânica, como elementos extra-artisticos; sem qualquer preocupação quanto as determinações que lia objetividade dessas técnicas implica para a forma intra-artística, mas também sem respeitar a lei formal da autonomia estética" (p.95). Ainda sobre as considerações a respeito da técnica, Benjamin (1980) parece refletir de modo mais dialético, por não separar rigidamente a técnica na indústria cultural da técnica da arte: para ele não há apenas reprodução técnica da obra de arte, mas a mudança de percepção pelo público fruidor - a esse respeito se falará mais adiante.

A posição "sem concessões" (Cohn, 1990:18) de Adorno o leva a identificar, na indústria cultural, não apenas a ideologia do conformismo em substituição à consciência: que promete enganosamente as satisfações que não podem ser satisfeitas, e resolve aparentemente os problemas que não podem ser por ela resolvidos; para o autor, o objetivo central da indústria cultural é o de submeter os homens à condição de dependência e servidão, como massa passiva (Adorno, 1986:99).

Por outro lado, para o Marcuse de *A Dimensão Estética* (naquele sentido ainda da arte como ponto de fuga da dialética realidade-ilusão), a arte parece gozar de uma característica curiosa nas sociedades atuais, posto que pode apresentar-se como uma expressão positiva da alienação, pela negação que em última

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

instância invoca à realidade padronizada, anuladora da subjetividade. "Certamente, as 'estruturas econômicas' afirmam-se a si próprias. Determinam o valor de uso (e, com ele, o valor de troca) das obras, mas não o que elas são e o que dizem". Assim, firma mais uma vez Marcuse:

"é verdade que a forma estética desvia a arte da realidade da luta de classes - da realidade pura e simplesmente. A forma estética constitui a autonomia da arte relativamente ao 'dado'. No entanto, esta dissociação não produz uma 'falsa consciência' ou mera ilusão, mas, antes, uma contra-consciência: a negação do pensamento repressivo-contorno" (Marcuse, si d:41).

Noutro momento, criticando o aspecto amorfo da linguagem tradicional, que parece não mais conseguir comunicar o que caracteriza o mundo atual, Marcuse vai analisar o caráter afirmativo da cultura e da arte naquilo que ela expressa de negação, de recusa num mundo repressivo e totalitário. Lançando esperanças de que as forças de contestação adviriam de toda a espécie social de *lumpet*, e não necessariamente do proletariado como classe econômica, Marcuse vai afirmar que a arte, como a linguagem do nosso tempo,

"descobre que existem coisas: coisas e não meros fragmentos e partes da matéria para serem manipulados e usados repressivamente, mas 'coisas em

si': coisas que 'pedem' algo, que sofrem e que se rendem ao domínio da forma, o que vale dizer, coisas que são intrinsecamente 'estéticas' " (Marcuse, 1978:249).

E sentencia:

"se o desenvolvimento da consciência e da inconsciência nos conduz a ver coisas que não viamos ou que não são permitidas de ver, falar e ouvir uma linguagem que não ouvimos e não falamos ou que não são permitidas de ouvir e de falar, e se este desenvolvimento agora afeta a própria forma da própria arte - então a arte, com toda sua força afirmativa, operaria como parte do poder Ilberdor do negativo e ajudaria a libertar o inconsciente e o consciente mutilados, que solidificam o Establishment repressivo. Acredito que a arte hoje cumpre esta tarefa mais consciente e metodicamente do que nunca" (idem, p.256).

Levantando-se a questão da possibilidade de sobrevivência da arte nos tempos atuais, em que o "caráter totalitário" da sociedade afluenta tende a absorver inclusive as atividades não conformistas, anulando a arte "como comunicação e representação de um mundo outro que o do *establishment*", Marcuse vai afirmar

"que a crise atual da arte faz simplesmente parte da crise geral da oposição política e moral à nossa sociedade, de sua incapacidade em definir, nomear e comunicar metas da oposição a uma sociedade que afinal de contas

entrega suas mercadorias" (idem, p.246).

Para o autor, é central o conceito de "imaginação como faculdade cognitiva" a fim de se construir uma linguagem nova e revolucionária da arte, que possibilite a transcendência e ruptura com o "feitiço do *establishment*". Só na medida em que ela não participe de qualquer forma de *establishment*, inclusive do que Marcuse denomina de "*establishment revolucionário*", é que a arte pode alcançar a dimensão revolucionária interna de sua própria linguagem: em que "a linguagem da imaginação permanece linguagem de desafio, de acusação e protesto" (p.247). Aliás, é nesse sentido que, para ele, a arte assume atualmente a sua posição política: como uma forma de "antiarte do absurdo, da destruição, da desordem, da negação" (p.248).

Mas, talvez, o ponto central a que Marcuse queira chegar nisso tudo, seja o de refletir a possibilidade de a arte negar-se ao sistema dos valores estabelecidos da sociedade atual (fundados na esteira da repressão, exploração e mistificação), na direção de uma "experiência possível" de novos valores que possibilite o surgimento da "energia sensual e apaziguante dos instintos vitais", capaz de subjugar "os instintos agressivos, repressivos e de exploração" (p.249). Na realidade, a emergência da sensibilidade e a liberação do domínio da forma sensível se caracteriza, para o autor, como a própria finalidade da obra de

arte: em que a linguagem da arte fala de um universo imaginariamente realizado por imagens, "sem nunca ser capaz de alcançá-lo" e em que "a razão e a verdade da arte foram definidos e validados pela própria irrealidade e inexistência de seu objetivo" (idem).

É nesse sentido da liberação da percepção e da sensibilidade que Marcuse vai se referir à potencialidade transformadora da arte; mas, não no sentido estrito de uma "arte política" das teorias marxistas do reflexo (que o autor aponta como conceito "monstruoso"). Não podendo realizar por si mesma este nível estrito de transformação, a arte, como "forma de imaginação", como tecnologia e técnica, seria uma importante forma de construção de valores estéticos não agressivos, necessários à "emergência de uma nova racionalidade na construção de uma sociedade livre, isto é, a emergência de novos modos e de novas metas do próprio progresso técnico" (p.251).

Por certo, não faltam críticas ao esquema marcuseano do caráter afirmativo da cultura. Em sua apresentação crítica ao citado texto do autor, Lima afirma haver "uma imagem simplista de o que seria a sociedade de fato humanizada" (Lima, 1978:243). Trata-se da recorrência que Marcuse faz à psicanálise, em que inverte a análise freudiana do caráter repressivo às pulsões sexuais e ao instinto agressivo indômitos, para favorecer a uma

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

interpretação que apresenta a restrição ao prazer como transformação da própria natureza do prazer. Assim, se em Freud mais prazer havia nas pulsões indômitas; em Marcuse mais prazer existe na humanização dos instintos, o que refletiria a sua maturidade e humanização, na perspectiva de uma nova sensibilidade.

O problema contudo, estaria na forma de organização social da cultura capitalista, que vai da desertização do corpo e restrição da sexualidade à genitalidade procriativa em seus primórdios, até um maior relaxamento dos tabus sexuais atualmente (sem que isto, em todo caso, represente a livre manifestação do princípio do prazer). Ao contrário, para Marcuse, a maior capacidade de controle global por uma autoridade social - com a diminuição da função repressora da autoridade paterna e com a ampliação da autoridade social da administração pública e privada - ainda tem levado os indivíduos a um princípio de *dessublimação repressiva*: em que a sexualidade se manifesta como princípio de desempenho econômico, onde toda ação sexual se dá despojada de sentimentos e, portanto sem a liberação do *eros*: ponto crucial para uma cultura humanizadora dos instintos agressivos e onde o princípio do prazer se sobreponha ao repressivo princípio da realidade (Marcuse, 1968; e Mantega, 1979:11-34).

Ainda assim, apesar da acusação de ter elaborado uma tese

simplista e de ter caído numa "concepção do mundo essencialmente romântica e irracionalista" (Coutinho, 1990: 189), não se pode descurar a importância de Marcuse em sua análise do caráter afirmativo da cultura e sua contribuição para a formulação de uma teoria crítica da comunicação emancipatória.

Noutra perspectiva, Baudrillard, em diversos estudos sobre a sociedade de consumo, forjou um conceito não menos importante, embora distinto, do que foi apresentado por Adorno e Horkheimer a propósito da cultura no seio da indústria cultural. Trata-se da idéia da cultura como simulacro. Para o autor, teríamos chegado a um estágio de coisas em que tudo parece ter perdido a sua idéia original, sua essência e valor. Onde "as coisas continuam numa indiferença total a seu próprio conteúdo" (Baudrillard, 1990).

Se os frankfurtianos desenvolveram o conceito de fetichismo da mercadoria aplicado à cultura, com Baudrillard, observa-se um primeiro momento de uma análise estrutural do valor, no caso, do valor-signo: espécie de gênese formal do simulacro. Valor-signo seria um valor socialmente atribuído de prestígio, identificado na "marca" incorporada do objeto de consumo: sendo assim, o valor-signo existe sem a prerrogativa de ser valor de uso. Para o autor, a forma atual do valor deve mesmo ser orientada pela lógica do valor-signo,

como fundamento de transmutação dos valores de uso e de troca, já que a considera como a lógica da atualidade na sociedade de consumo (Melo, 1988:72).

Com efeito, o conceito de valor-signo experimenta o desafio de apresentar a questão do valor para além de uma condição do trabalho, levando em conta toda uma dimensão do valor, como código simulacional e definidor do caráter diferencial do prestígio: enquanto prestação social do consumo ostentatório. Atualmente, contudo, em que a confiança de Baudrillard na possibilidade de resistência ao domínio do signo parece se reduzir ainda mais, de forma até dramática, o simulacro se apresenta por um outro domínio do valor: o valor-fractal. Se o valor-signo se caracterizava pela prestação social do prestígio e hierarquia da diferenciação social do consumo; o valor-fractal é o valor irradiado em todas as direções, epidemia de valor, metástase do valor, de proliferação e de dispersão aleatória: que seria o esquema peculiar de nossa cultura hoje. Para o autor, o estágio fractal da cultura, é de ordem virai e de comutação, onde nada desaparece pelo fim ou pela morte, mas pela proliferação, contaminação, saturação, transparência, exaustão e extermínio; enfim, por uma epidemia de simulação: onde não há mais revolução, mas circunvolução, involução do valor (Baudrillard, 1990).

Com efeito, deve-se considerar que, para Baudrillard, tudo isto é

sintoma do fenômeno atual das sociedades de consumo; e que, portanto, tende a assumir características globais no tocante às sociedades atuais, inclusive aquelas de economia dependente. Aliás, uma das primeiras críticas feitas por Baudrillard em relação ao problema do consumo, é a do pressuposto da necessária relação entre consumo e abundância. O que há, de fato, para ele, é uma hierarquia de acesso aos bens de consumo, calcada que está numa diferenciação estrutural de apropriação do excedente garantidora de uma penúria estrutural.

Assim sendo, a óptica do consumo diferencia os indivíduos num sistema de signos em sua totalidade, e não por critérios de necessidade, por exemplo. A rigor, o consumo não advém da abundância ou do igualitarismo, mas da concentração urbano-industrial e seu produtivismo, no próprio espaço das desigualdades sociais. Nestes termos, a indústria do consumo parece ter na aglomeração urbana sua principal aliada na formação dos elementos de diferenciação social. E tal explicação é válida para países de subdesenvolvimento industrializado como o nosso (Baudrillard, 1987).

Por fim, o ataque central de Baudrillard vai ser desferido contra a noção de que os *MCM* possuem um potencial libertador ou democrático intrínseco que seja bloqueado ou suprimido pelos grupos dominantes ou interesses em cujas mãos se encontram. Para Baudrillard, o código

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

funciona pela negação da resposta ou da troca na comunicação de massa. Assim, o autor ataca a crença de que o papel da esquerda é assumir o controle desses veículos. Para ele, simplesmente não é possível tomar a *forma* desses meios e mudar o seu *conteúdo* para bons propósitos, visto que o código é a própria opressão (Baudrillard, 1990). Em contraposição a esta comunicação sintetizada, Baudrillard propõe seu ideal de troca livre e imediata, em que a separação hierárquica entre transmissor e receptor se torna uma responsividade mútua e uma responsabilidade discursiva num diálogo espontâneo: são apenas nas atividades discursivas de rua que o autor vai encontrar, romanticamente, a forma da troca.

1.2. Elementos de uma Teoria Crítico-Emancipatória da Comunicação: Reprodutibilidade, Espontaneidade e Processos de Mediação

Em dimensão oposta, mais sintonizado com a idéia de uma teoria crítico-emancipatória da comunicação, Enzensberger critica o limitado alcance do conceito de indústria cultural e vê, na noção de indústria da consciência, o centro da questão. Para ele, a dinâmica essencial da indústria cultural reside nos veículos comunicativos, que não são mais que canais através dos quais se reproduz e induz elementos da consciência. Elementos, esses, cuja

dinâmica essencial se encontra numa indústria da consciência. Para o autor, indústria da consciência passa a ser o elemento significativo e essencial da comunicação, aquilo que se veicula e que comunica na sociedade em termos de significação cultural. Nesse sentido, a indústria da consciência transcende a indústria cultural, já que não é produzido por ela (embora a tenha como pressuposto tecnológico), mas apenas reproduzido, em seu processo de mediação. Por definição, a indústria da consciência é a indústria do produto imaterial: não se produzem bens, mas opiniões, preconceitos, juízos, conteúdos da consciência - seria o caso do que é reproduzido pelo rádio e pela TV. Diferentemente, com o livro, o disco, a fita cassete etc., ainda se reproduz algo que é materializado: mas trata-se apenas de um substrato material, bastante voláteis com a maturidade técnica crescente (Enzensberger, 1985:77-85).

Em sua análise, Enzensberger tem como pressuposto histórico as sociedades de capitalismo avançado, em que uma classe de serviços nessas sociedades gozaria de sua hegemonia cultural. Arguto crítico do capitalismo, o autor também diverge da esquerda tradicional, em busca de alternativas para a crítica dos fenômenos sociais e políticos. Assim, procura estabelecer novos parâmetros para a utilização dos MCM com objetivos políticos: aqui voltados tanto para a organização popular, quanto para a expressão de idéias das chamadas

minorias (feministas, ecologistas, etc.). Para o autor, os *MCM*, especialmente os eletrônicos, possuem um forte potencial emancipador **que** pode agir na consciência das massas seja pela possibilidade de "participação maciça em um processo produtivo social e socializado, cujos meios práticos se encontram nas mãos da própria massa"; seja porque tal possibilidade existe pela "força mobilizadora" que os *MCM* possuem e que, se utilizada, garantiria autenticidade aos *media* (Idem, 1979).

Para Enzensberger, as sociedades industrializadas necessitam do livre intercâmbio de informações, inclusive as que podem ameaçar o poder do sistema: visto que tais condições geram uma ambivalência nos *MCM*, possibilitando o desencadeamento de suas "potencialidades emancipadoras". Partindo do que apresenta como uma teoria marxista dos *MCM*, o autor vai acusar certos conceitos utilizados na crítica marxista da comunicação de serem puros *slogans* ou fetiches: seria o caso de conceitos como o de "manipulação" e o de "indústria cultura".

Por fim, ao contrário do que pensa Baudrillard, se o fenômeno que envolve os *MCM* na sociedade industrial é o fenômeno da indústria da 'Consciência (através do qual, circunscrito no interior das ambigüidades dos *MCM*, pode ser possível influir na consciência das massas de maneiras diferentes,

dependendo da forma como os *MCM* são usados e o seu tipo de mensagem), importa sim a ação dos intelectuais.

Para o autor, consciência e capacidade de decisão não são direitos abstratos apenas, são algo contraditoriamente produzido pela indústria da consciência: e a contradição é que, para dominar as forças sociais, é necessário despertá-las. E como isto leva a massa a uma forma de participação, isto pode voltar-se contra aqueles a cujo serviço está submetido. Com efeito, por não se poder sustar tal processo, há aí momentos contraditórios necessários que ameaçam ou afetam a tarefa de estabilização das relações de poder existentes. O reconhecimento desta ambigüidade é primordial a qualquer crítica à indústria da consciência, bem como, dos seus produtores: os intelectuais. Tais indivíduos não dispõem do aparato industrial, e não têm aí uma relação unívoca, mas ambígua. Enzensberger chama atenção para o fato de que as energias primárias não são comunicadas pelos mandantes, mas pelos seus autores: a um só tempo parceiros e adversários das massas. Assim, ele fala da necessidade de entrar no jogo perigoso dos *MCM*, o que nos exige novos conhecimentos e vigilância contra pressões. E diz, sobre o novo papel social do intelectual, que ele é "voluntária ou involutariamente, consciente ou inconscientemente (...) cúmplice de uma indústria cuja sorte dele depende como a dele depende dela, e cuja missão atual - a consolidação do

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

poder estabelecido - é incompatível com a sua". Assim, "independente de como se conduza, ele não está apostando, nesse jogo, apenas aquilo que lhe pertence" (Enzensberger, 1985:85).

Bem anteriormente à análise desenvolvida por Enzensberger, Benjamin já havia apontado para o caráter emancipatório da estética e da arte também num contexto de alta reprodutibilidade técnica como o do capitalismo. Em seu estudo *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, Benjamin vai afirmar uma mudança significativa no estatuto da própria obra de arte, agora submetida essencialmente ao processo de reprodução, que é a da perda do seu caráter de autenticidade. Para o autor, isto se deve ao fato de que, sob efeito da reprodução, o tradicional como autêntico tem seu testemunho histórico abalado, visto que a duração material do evento produzido perde seu elo original: o que leva à liquidação da tradição e à atualização do próprio evento. Na verdade, o processo de reprodução na obra de arte vai afetar em cheio a sua *aura*. O significado da *aura* artística está relacionado ao valor cultural presente na obra de arte tradicional. Com a alta reprodutibilidade técnica do capitalismo, o que se deu foi a passagem do valor da obra como objeto de culto (que torna distante o que está próximo), para o valor da obra como realidade exibível (tornando próximo mesmo o que se encontra distante). Para Benjamin,

tais transformações históricas do processo de reprodução, ocasionaram mudanças de percepção e de sentimento no âmbito da sensibilidade humana (Benjamin, 1980).

Quando se fala de reprodução, o que vem à mente é a condição de autenticidade da obra, o seu *hic et nunc*. E Benjamin coloca a questão quando afirma que "a própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, seja técnica ou não" (Idem, p.7). No entanto, duas características da reprodutibilidade devem ser notadas: uma diz respeito à autoridade requerida pelo original, quando da reprodução do objeto feita pela "mão do homem e, em princípio, considerada como uma falsificação"; a outra, em que isso não ocorre, concerne à reprodução técnica, apresentando-se pelo caráter revolucionário das transformações ocorridas. A ela, segundo o autor, dois motivos se apresentam: a independência da reprodução técnica frente ao original e a possibilidade da "reprodução de situações" dificilmente encontráveis no original (Idem, p.7). Seja como for, o que aqui se desvaloriza é o *hic et nunc* do original, o que favorece ao declínio da *aura* da obra de arte.

Como principal exemplo dessa situação, Benjamin aponta o caso da fotografia e do cinema. Tanto por aquela capacidade que tais linguagens têm de "ressaltar aspectos do original que escapam ao olho", quanto pela referida possibilidade de "situações"

em cujo contexto o original não seria encontrado - e isto é válido para o disco e, atualmente, para o vídeo, permitindo em todos os casos uma "maior aproximação da obra ao espectador e ao ouvinte" (Idem, p.7). Aliás, com relação à primeira característica, Benjamin ressalta que o aspecto verdadeiramente revolucionário da fotografia e do cinema como técnicas de reprodução foi a descoberta de um inconsciente óptico. Apesar de longa, caberia citar essa passagem:

"Fica bem claro, em consequência, que a natureza que fala à câmara é completamente diversa da que rola aos olhos, mormente porque ela substitui o espaço onde o homem age conscientemente por um outro onde sua ação é inconsciente. Se é banal analisar, pelo menos globalmente, a maneira de andar dos homens, nada se sabe com certeza de seu estar durante a fração de segundo em que estica o passo. Conhecemos em bruto o gesto que fazemos para apanhar um fuzil ou uma colher, mas ignoramos quase todo o jogo que se desenrola realmente entre a mão e o metal, e com mais forte razão ainda devido às alterações introduzidas nesses gestos pelas flutuações de nossos diversos estados de espírito. É nesse terreno que penetra a câmara, com todos os seus recursos auxiliares de imergir e de emergir, seus cortes e seus isolamentos, suas extensões do campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo" (Benjamin, 1980:23).

Para o autor, o caráter de um comportamento progressista está, além disso, associado à relação que pode ser estabelecida entre o prazer do espectador e a experiência vivida.

"As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa com relação à arte. Muito retratada face a um Picasso, essa massa torna-se bastante progressista diante de um Chaplin, por exemplo. O caráter de um comportamento progressista cinge-se a que o prazer do espectador e a correspondente experiência vivida ligam-se, de maneira direta e íntima, à atitude do aficionado. Essa ligação tem uma determinada importância social" (Idem, p.21).

Benjamin refere-se ao caráter coletivo do cinema, que exerce determinação sobre as reações individuais, levando o público a não separar "crítica de fruição". Em apoio a essas afirmações, Benjamin vai estabelecer comparação entre o cinema e a pintura, em que esta última parece não ter a pretensão de ser contemplada "por mais de um espectador ou, então, por pequeno número deles" (Idem, p.21). Segundo ele, uma diminuição da significação social da arte se dá quando, no público, "espírito crítico" e "sentimento de fruição" se separam: passando-se a desfrutar acriticamente das convenções e reagindo-se a qualquer tipo de inovação. E sentencia Benjamin:

"Ora, é exatamente contrário à própria essência da pintura que ela se possa oferecer a uma receptividade

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

coletiva, (...) A mudança que interveio com relação a isso traduz o conflito peculiar, dentro do qual a pintura se encontra engajada, devido às técnicas de reprodução aplicadas à imagem. Poder-se-ia tentar apresentá-la às massas nos museus e nas exposições, porém as massas não poderiam, elas mesmas, nem organizar nem controlar a sua própria acolhida. Por isso, exatamente, o mesmo público que em presença de um filme burlesco *reage de maneira progressiva* viris a acolher o surrealismo com espírito reacionário" (Idem, p.21).

Mas Benjamin não dedicou seus estudos exclusivamente ao cinema, como se sabe. Num importante conjunto de ensaios, reunidos em tomo de um projeto ambicioso, o seu *Trabalho das passagens*, Benjamin também vai se dedicar à situação da poesia, por exemplo, na época de Baudelaire; e às próprias transformações ocorridas, sob o signo da modernidade, nas passagens e galerias parisienses. Duas situações são dignas de destaque para o interesse do que se quer esboçar aqui. A primeira, diz respeito à configuração do *intericur* como o momento em que se dá a separação entre o espaço privado e o lugar de trabalho. O *interieur*, como universo característico da nova residência do homem privado, se apresenta assim como a expressão por excelência do espaço burguês. É nele que o homem privado vai ter sustentadas as suas ilusões:

"Esta *necessidade* é tanto mais *aguda* quanto menos ele cogita estender os seus cálculos comerciais às suas reflexões sociais. Reprime ambas ao *Conflito* do seu pequeno mundo privado. (...) O seu *salon* é um camaroteno teatro do mundo" (Benjamin, 1985:37).

Com efeito, assim como o **escritório** se apresenta em seu realismo como "o centro de gravidade do existencial", assim o *interieur* se mostra como refúgio, como lugar "esvaziado de realidade". Benjamin afirma: "O interior da residência é o refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante desse interior" (Idem, p.38). Ao que parece, o autor **chama** a atenção para o fato de que, aí, passa a haver uma espécie de retorno à *aura*: mas não pela significação de culto anteriormente referida, e, sim, pela transfiguração de valor por que passam os bens - o colecionador retira dos objetos, pela posse, o seu caráter de mercadorias; mas, ao invés de restituir-lhes valor de uso, os impregna de puro "valor afetivo".

"O interior não é apenas o universo do homem privado, mas também o seu estojo. Habitar significa deixar rastros. No interior, *eles* são acentuados. Colchas e cobertores, fronhas e estojos *em* que os objetos de uso cotidiano *imprimam* a sua marca são imaginados em grande quantidade. *Também* os tustros do morador ficam impressos no interior: Daí nasce a história de detetive, que persegue esses rastros" (Idem, p.38).

O contraponto a esse mundo interior e a esse homem privado, Benjamin vai encontrar na poesia de Baudelaire. Para ele, é com Baudelaire que Paris se torna, pela primeira vez, objeto de poesia lírica. Uma poesia que se vale do alegórico e que, melancolicamente, olha a cidade por uma dimensão de estranhamento. Uma poesia que se traduz pelo olhar do *flâneur* - um dos tipos sociais identificados por Benjamin no tocante a existência na modernidade. Ao que parece, o *flâneur* representa um tipo social cuja forma de vida encontra seu limiar tanto na cidade grande quanto na classe burguesa, mas sem que esteja a elas subjugada. Com efeito, a multidão se expressa como o espaço asilar do *flâneur*, sua residência, sua fantasmagoria. O *flâneur* se representa, ainda, no tipo intelectual marcado pelo mercado, mercado para o qual a *tlâncric* se torna "útil à venda de mercadorias" (Idem, p. 39).

Contudo, a condição do *flâneur* é bastante ambivalente: no interior da multidão, a passagem se lhe apresenta tanto como espaço exibível, quanto como refúgio - aí, o *flâneur* vive situações como as de mercadoria, de vagabundo, de proscrito; aí, ainda, ele vivencia empaticamente a satisfação da compra pelos fregueses, bem como, tem como referência as tabernas (onde se refugia dos **credores**) e a prostituta (misto de mercadoria e vendedora). Em dois momentos os escritos de Benjamin expressam de maneira rica essa situação. Diz o autor:

"A passagem ocupa uma posição intermediária **entre** a rua **e** o interior **de** uma **residência** (...) A rua **se** torna moradia para o [lâneur, que está tão **em** casa **entre** as fachadas das casas quanto o **burguês entre** as suas quatroparedes. As **reluzentes** placas esmaltadas das firmas são, para **ele**, uma decoração **de** parede tão boa - ou até melhor - quanto para o **burguês** uma pintura a óleo no salão; paredes são opúlpito **em** que **ele** apóia o seu csdeminho **de** notas; bancas **de** jornal são as suas bibliotecas e os terraços dos cafés são as sacadas de onde, após cumprido o trabalho, **ele** contempla a sua casa" (Idem, p.67).

Noutro momento, afirma Benjamin:

"A multidão não **é** só o asilo mais **recente** do proscrito; **é** também o mais **recente** narcótico do abandonado. O *tlâneur* **é** um abandonado na multidão. Nisso **ele** compertilhs da situação da mercadoria. Talpeculiaridade não lhe **é** consciente. Mas **nem** porisso **age** menos nele. Prszerossmente ela o invade como **um** narcótico, que pode compensá-lo por muitas humilhações. A ebriedade a que o [lâneur **se entrega** **é** a da mercadoria rodeada **e** levada pela torrente dos fregueses (...) A empatia **é**, contudo, a natureza dessa ebriedade a que o *flâneur* **se entrega** na multidão" (Idem, p.82).

A atualidade desses trabalhos se deve à possibilidade de se tê-los como referência ao desenvolvimento de estudos sobre o nomadismo presente na cultura juvenil. Importante exemplo disso têm sido as recentes análises elaboradas por Canevacci a respeito da comunicação urbana e visual: em que o autor se vale, entre outras, das contribuições de

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

Benjamin.

Partindo de um conceito de cultura emergente, com o qual define "os modelos culturais, os estilos de vida e as técnicas de comportamento inovadoras", Canevacci vê nas tecnologias e centros propulsores de mudança, assim como, na descoberta de modelos de inovação, a estratégia de compreensão da cultura do vencedor; além de um novo objeto de estudos da antropologia das sociedades complexas: particularmente, aqui, na medida em que se oriente para o seguimento da tendência hegemônica da cultura atual: a comunicação visual reproduzível (Canevacci, 1990:7-9). Ademais, o autor caracteriza a emergente cultura, na complexidade social de uma ecologia visual, por ser esta marcada de um cunho "universalizante, ambivalente e paradoxal", que desmontou o clássico método comparativo da antropologia: assim, ao passo que a cultura complexa vive o seu processo dissolvente de modelos na modernidade, assiste-se à necessidade de formulação de uma antropologia da dissolvência.

Com efeito, uma antropologia da dissolvência deve voltar sua pesquisa para o cruzamento da mudança social com a complexidade social e com a comunicação visual, visto que esta última é hoje o centro tanto das contradições, quanto das vinculações na cultura contemporânea como um todo, traçando assim um novo projeto

de aculturação planetária: em que o caráter ecológico da cultura visual, é bom que se diga, não se encontra vinculado ao ambiente natural, mas ao ambiente visual, como ordem simbólica, da cultura atual (p.10-11).

Pelo que já ficou evidenciado, a comunicação visual reproduzível (CVR) tem uma dimensão supranacional na cultura atual, tendo os *media* sofrido uma "dilatação transcultural" com o avanço das novas técnicas de produção e recepção. Para Canevacci, o objeto visual venceu atualmente a "esfera pública da indústria cultural", as "defesas domésticas" e as próprias "identidades psíquicas" particulares (p.12). Outrossim, o autor afirma a existência de um modelo ideológico originário dos próprios objetos e coisas, das mercadorias da tecnologia ocidental, uma ideologia que "fala" através de um conjunto de mensagens que tanto se mostram indiferentes e contraditórias, quanto exaltam "indireta e silenciosamente o triunfo do ocidente". Trata-se de uma ideologia ventríloquista:

"nesse novo modelo, as mercadorias visuais emanam dos seus interiores: as ideologias-mercadoria tornam-se um concentrado de música, moda, técnicas do corpo e tecnologias cotidianas, de paisagens urbanas e de capacidades perceptivas. Em síntese, a imagem visual faz-se visão do mundo sem nenhuma necessidade de mediações externas e explícitas, mas com plena e espontânea autonomia" (p.14).

O tipo ventriloquista da ideologia hoje, na perspectiva de Canevacci, parece se assemelhar, em diversos momentos, com a visão do simulacro em Baudrillard, como vimos; por outro lado, não me parece estar tão distante do conceito adorniano derivado de Marx do fetichismo na cultura: já que "os objetos" hoje "falam", cadavezmais, "sozinhos" e "com animada interioridade".

Seja como for, Canevacci está mais interessado em definir as características da cultura atual como cultura do consumo. Para ele, a cultura do consumo provocou transformações sensíveis na ordem simbólica, no modelo de vida, e no enriquecimento da esfera privada: sendo que as mensagens corporais assumem a condição central da difusão da cultura do consumo na vida cotidiana. A centralização de todo o interesse em torno do corpo, numa espécie de *voyerismo* consumista, é o que fundamenta a troca de mercadorias como que configurando a troca de imagens e experiências corporais na cultura hoje. Também Canevacci define a cultura do consumo por sua grande diferenciação dos signos; sendo que ao invés de um "conformismo passivo" na escolha dos produtos, os indivíduos são levados a ler a diferença dos signos e representações de tais produtos:

Irás distinções de classe e das váriastiuições de classe, além das diversas subculturas, em vez de entiequecer-se, se

reforçam e se complicam: novos 'minissmbolos' devem ser descobertos paramanteras diferenças, e o corpo serve perfeitamente para isso" (p.131).

Em sua constelação ur-bana, cabe destacar que a cultura hoje se apresenta tanto pela característica de um sincretismo cultural, quanto pela forma dupla de um visual-scape e de um vídeo-scape. No primeiro caso, o autor chama a atenção para a existência de uma "exogamia cultural" nas atuais formas de vida metropolitanas, em que os cruzamentos não se dão unicamente do centro para a periferia, mas, inclusive, em sentido contrário', no segundo, trata-se da especificação do elemento propriamente irreprodutível do panorama visual do ambiente cultural urbano, de um lado, e, de outro, do espaço reprodutível da comunicação visual, respectivamente. Por outros termos, pode-se afirmar que, enquanto o vídeo-scape é a própria expressão da comunicação visual reprodutível, o visual-scape se aproxima, com certa distinção do *hic et nunc* identificado por Benjamin, ou seja, do estado *aurático*.

Pelo que se pode perceber, a cultura visual é aqui apresentada como integradora da cultura de massa tradicional e, ao mesmo tempo, como "síntese imperfeita" dos níveis ou forma dupla que liga os "mass media tecnicamente reprodutíveis" à "irreprodutibilidade ao vivo". Nestes

termos, o autor procura, do ângulo da "antropologia visual aplicada às

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

sociedades complexas (...) repensar o conceito de cultura, com particular atenção à relação entre o passado, mesmo o mais arcaico, e o presente, mesmo o mais avançado, entre a expansão de sistemas reprodutíveis e a 'ressurreição' de formas auráticas" (p.135).

Ainda na perspectiva da teoria crítica, convém apresentar de forma breve, alguns dos aspectos importantes à obra de Prokop. Segundo Marcondes Filho, a abordagem analítica desse autor vai além de uma análise do *MCM* como objeto do conhecimento, organizado em termos da divisão do trabalho; ela abrange o âmbito da organização psíquica do conhecimento e da fantasia, das garantias do Estado de Bem-estar Social, dos mecanismos de defesa que os sujeitos empregam frente às necessidades e do papel da abstração da troca, na organização do conhecimento, que dá forma ao pensamento contemporâneo a partir da "moeda" do dinamismo formal, como equivalente geral, substitutivas das formas espontâneas das experiências concretas. Por certo, isto representa mais que uma crítica puramente ideológica do produto cultural, pois o toma pelo caráter fetichista da mercadoria na esfera da produção cultural, na perspectiva da liberação daquela espontaneidade, reprimida pela "moeda" da abstração da troca (Marcondes F^a. in Prokop, 1986:16).

Em Prokop, os *MCM* são

apresentados como disciplinadores do controle social. Partindo das teses da Escola de Frankfurt, particularmente Adorno e Marcuse, o autor vê que, sob condições monopolistas, a reificação que abstrai o valor de uso se dá já na produção, eliminando a possibilidade de seu valor de uso específico. Prokop vê uma ligação estreita entre tais instituições monopolísticas com o disciplinamento psíquico (reforço do princípio da realidade). Sua ruptura só ocupa espaço se tomarmos o seu conceito de espontaneidade (regressão produtiva a "experiências primárias") (Idem, p.17).

Com efeito, é nesse sentido que Prokop tenta formular uma teoria emancipatória da cultura: cujo objetivo é a "investigação das forças que inibem a emancipação". Devendo, portanto, "desenvolver estruturas que promovam a diluição do positivismo resignado" que se tem manifestado nos indivíduos (Marcondes F^o in Prokop, 1986:11). Prokop refere-se particularmente aos fatores da integração e despolitização das massas pelo realismo de reflexo e abstração da troca na cultura capitalista.

Partindo do debate sobre a organização da esfera pública no capitalismo avançado, Prokop assinala a integração e despolitização dos membros sociais, facilitada pelas estratégias de legitimação do Estado, através das políticas do Estado de Bem-estar. Por outro lado, acentua o

autor, mesmo nas sociedades complexas existem "experiências primárias" que atuam como contraste àquela forma dominante 'de legitimação.

"A estrutura precária, formal, de legitimação das estratégias do Bem-estar é constantemente ameaçada pelo facto de que colocações apolíticas sobre necessidades, desejos e objetivos qualitativamente determinados se transformam em ações e poderiam, no seu 'efeito' exemplar, impor, praticamente, um contra-conceito de eficácia alternativo, marcado por um carácter mais racional. Estas necessidades contrastam tanto mais com a forma dominante de legitimação das necessidades, quanto mais puderem apoiar-se em tais experiências primárias, resultantes de outros contextos de interação" (Prokop, 1986:115).

Na verdade, o que o autor deseja aqui é problematizar o conceito de esfera pública; mais particularmente, nos termos da esfera pública burguesa. Para o autor, este conceito goza de uma grande limitação, pelo facto de só apresentar a esfera pública pelo seu carácter institucional e organizado de "liberdade formal dos sujeitos": "o encontro (real ou fictício) de pessoas livres para a discussão de questões de interesse geral" (p.104). Para Prokop, é necessário identificar as formas de manifestação da esfera pública não-organizada e que traduzem níveis de manifestação diferenciados no tocante aos elementos culturais que compõem a dimensão institucional. Partindo das

contribuições de Negt e Kluge (1985), que definem a existência de uma esfera pública operária no interior de uma organização social dominada pela esfera pública burguesa, em que o problema estrutural dessas esferas é a formação de uma ideologia de blocos, Prokop vai se valer desse debate para identificar aí tanto a "delimitação sectária", quanto a potencialidade emancipatória, a partir do que localiza a dinâmica das experiências primárias por necessidades espontâneas.

Por esfera pública não-organizada, Prokop está delimitando o agenciamento (inicialmente espontâneo) "do público, das massas, das pequenas empresas, das pequenas associações, dos artistas, dos jornalistas"; mas,

"igualmente as manifestações públicas de um bairro operário (...) são esferas públicas proletárias: formas de movimentação do proletariado. A este tipo de expressões públicas pertence também (...) a atividade pública de compradas donas-de-casa, (...) as street comer societies (clubes de esquinas) de jovens (...), as formas de sociabilidade, como Simmel (...) os caracterizava" (p.105-6).

Contudo, adverte o autor, é um erro cair numa idealização pura e simples do potencial produtivo das manifestações dessas associações, visto que elas também se encontram condicionadas pelos mecanismos da estrutura social dominante: a própria esfera pública burguesa - em cujas

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

formas de organização muitas vezes se apoiam. Com efeito, estar atento para este fenômeno não exclui a necessidade de se investigar os tais potenciais produtivos daquelas manifestações.

Creio que seja conveniente expor aqui uma passagem lapidar do autor na caracterização da esfera pública não-organizada; quando diz:

"as esferas públicas não-organizadas (ou por longo tempo não-organizadas) do público, das massas, das pequenas empresas, das pequenas associações, dos artistas, dos jornalistas contrapõem tanto à ficção e à oportunidade da razão pública como às formas atuais institucionais da comunicação persuasiva uma outra qualidade institucional: a ocupação produtiva com o objeto. Um interesse artesanal, só aí existente, pode manifestar-se produtivamente: na articulação e na utilização dos acontecimentos, das experiências, das necessidades dos interesses ou seja, um interesse na apropriação viva em vez da ocorrida no mercado da legitimação. Seu potencial produtivo são as capacidades artísticas e artesanais, a reflexão jornalística, as capacidades críticas do público" (p.11D-11).

Como se pode perceber, a caracterização de duas instâncias da esfera pública, organizada e não-organizada, e o particular interesse para com a investigação da segunda, no tocante às potencialidades produtivas emancipatórias frente ao "mercado da legitimação" monopolizado pela primeira (esfera

pública burguesa), se apresenta como um avanço em relação à concepção reificadora, e sociologicamente funcional, da crítica que atribui um total êxito da organização de uma esfera pública despolitizada (na esteira do capitalismo regulado) em que a garantia de ordem, com a crise de legitimação, se dá pela criação de um hedonismo privado de consumo e lazer, num contexto do Estado de Bem-estar: cabendo, assim, ao Estado Capitalista as funções únicas e essenciais de formação do consenso e integração sociais (Swingewood, 1978:64-77). A acusação da existência de uma categoria reificante em uma crítica deste gênero, se deve ao fato de ela não considerar suficientemente o processo das mediações ideológicas e de valores dos diversos grupos ou classes sociais; caindo na formulação pessimista de uma "teoria conspiratória" (Idem, p. 64), como pode ser observado no principal legado da Escola de Frankfurt - basicamente Adorno e Horkheimer e, mesmo, Marcuse e Habermas.

Outrossim, ainda que por outros termos, a tese de uma esfera pública não-organizada (ideologia de blocos), não se encontra tão distanciada das formulações derivadas do pensamento gramsciano de um processo de hegemonia e contra-hegemonia de classes na sociedade. Em ambos os casos, aliás, a tendência é romper com o clássico modelo conservador e totalitário de conceituação das massas como um todo amorfo que supera as

diferenciações SOCIAIS de grupo ou classe - como uma categoria que passa justamente a ser analisada como um elemento que dilui as formas do próprio conteúdo social: refiro-me, para o contexto específico deste trabalho, à ênfase dada em termos de uma forma absoluta com que se tem assumido certos "conceitos-fetiche" como os de "*disfunção nsrco-tizante*", "*indústria cultural*", "*dessublimeção repressiva*", "*simulacro*". Tratam-se de atribuições muito distintas das formulações que aqui mais interessam ao presente estudo, mais imbuído que está em identificar uma concepção do fenômeno cultural em termos de suas mediações: é o caso da *reprodutibilidade* e das *imagens disléctics* em Benjamin; da indústria da consciência e da posição específica do intelectual no seu interior, em Enzensberger; das exogamias ou sincretismo culturais em Canevacci; das mediações entre processos de instrução, fortalecimento da sociedade civil e democratização da cultura em Swingewood, como se verá adiante; e, por fim, das formas de esfera pública não burguesa e das necessidades espontâneas motivadoras das experiências primárias em Prokop.

Assim, retornando a este autor, podemos afirmar, com ele, que mesmo os MCM podem incorporar modelos de comunicação emancipadora e formas de comunicação adequadas ao desenvolvimento de forças produtivas esteticamente libertadas, chegando mesmo à defesa ocasional daquela

libertação real. Para essa afirmação, o autor lança mão da noção de "espontaneidade", notadamente o que vai caracterizar por "espontaneidade produtiva". A espontaneidade produtiva resulta das experiências primárias e necessidades espontâneas. Na sociedade de massa, a contrapartida à espontaneidade produtiva é, justamente, a "espontaneidade integrada". Sob um mercado monopolista, a espontaneidade produtiva sofre um processo de desarticulação que a reduz à condição de integrada. Investigar tais questões é o objetivo do autor rumo a uma teoria emancipatória. Com efeito, isto o põe como uma das referências centrais para o presente trabalho.

Na tentativa de formular uma teoria emancipatória do processo de comunicação, o autor toma ainda de empréstimo da psicanálise algumas noções necessárias à configuração de um quadro explicativo das experiências primárias que seriam impulsionadoras da espontaneidade produtiva. Partindo das interpretações freudianas da fantasia e dos estudos de Marcuse que remontam à diáde princípio de prazer vs. princípio de realidade (desempenho), Prokop vai afirmar que também os fenômenos estéticos representam estruturas de experiência e necessidades de outros contextos de interação e de tempo, sobrepostos na estrutura dos produtos da cultura de massa.

Em todo caso, desejos e necessidades pulsivas sofrem a

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

confrontação conflitiva com o princípio de realidade e do desempenho; visto que este, como representação da ordem vigente da estrutura social, atua coercitivamente no controle dos desejos pulsivos, que passam por objetivações. Assim é que a atividade consciente da fantasia resulta do conflito dos desejos pulsivos e determinados pelas experiências da primeira infância e de como o ego os concilia com exigências do mundo social. Com efeito, a atividade da fantasia, que acompanha os mecanismos de defesa do ego contra os desejos pulsivos, pode se autonomizar em estruturas de caráter. Controlados pelo princípio da realidade, os desejos mostram-se abstratos, não-específicos, só se satisfazendo na fantasia.

Ainda assim, seguindo os passos de Benjamin, o autor fala de como as experiências dos indivíduos se transformam em imagens e, potencialmente, em conhecimento: os desejos reprimidos regressam ao pré-consciente e, potencialmente, se reforçam em certos fenômenos estéticos. Há, aí, possibilidade de reflexão dos desejos e necessidades através da estrutura de um produto estético, quando este sobrepõe às estruturas de interação existentes, as estruturas derivadas da espontaneidade e da agressividade: que se encontram reprimidas e incapazes de atuar, mas que conhecem manifestações de sentimentos livres íntegros. Por outras palavras, o que isto diz da fantasia é que à abstração

regressiva, composta de signos de felicidade (integração/conformismo), contrapõe-se uma regressão produtiva, que é a negação daqueles signos (emancipação); e que, socialmente falando, é na esfera pública não-organizada que o seu espaço potencial de emancipação pode se configurar.

Por outro lado, Prokop não está isento de constatações mais pessimistas em sua crítica dos *MCM* sob monopólio. Para ele, a compreensão das modernas instituições de lazer resultaria de uma investigação das condições econômico-políticas específicas, da forma especial de mercado, como necessidades estruturais. Disso pode resultar o estendimento da alternativa entre conhecimento espontâneo (organizado de forma progressiva) e fantasia abstrata (regressiva) (Prokop, 1986:129-30).

Valendo-se de elementos de uma teoria dos meios generalizados a partir de Parsons e sua concepção da ação social como troca nos mercados econômico-político-sociais, o autor vai tomar a moeda, pelo caráter formal de sua expressão de troca, como o aspecto estrutural relevante para a análise da cultura de massa. Segundo o autor, este aspecto estrutural descrito por Parsons em sua analogia da moeda vem significar, enquanto abstração de troca no *sistema de comunicação de massas*, a relação entre conteúdos culturais "pluralistas" e a recepção generalizada: em que o

entretenimento é a forma assumida da moeda para a permutabilidade entre produtores e público (p.132). Entretenimento, assim posto, passa a ser concebido como o meio que, na consciência dos membros sociais (público), qual o "uso" da moeda, assume a forma de uma estrutura abstrata receptivo-generalizada de expectativas (Idem). Para Prokop, o desfrute das instituições que incorporam a abstração da troca implica num recalque dos aspectos relacionados aos desejos e necessidades; assim, no lazer dirigido, organizado a partir daquelas instituições de mercado, cria-se um equivalente espiritual ao asseguramento material: à garantia de consumo, corresponde a garantia da defesa, na área específica do lazer, contra necessidades incômodas - é claro, isto é mais válido para receptores predispostos ao tipo específico desta forma do consumo, em que o entretenimento generalizado é o correspondente dos próprios desejos e se apresentam como mecanismo de defesa contra aqueles impulsos e necessidades incontrolladas: mas, "os meios de comunicação possuem pouca influência sobre os receptores não-predispostos" (p.135). Por fim, variedade formal e pluralismo garantem ao entretenimento generalizado a adoção de elementos formais do jogo e do prazer, atendendo às necessidades e desejos dos indivíduos em formas infanto-regressivas. Isto porque apesar de o entretenimento generalizado ser 'formalizável', 'descaracterizável', é mundialmente conversível em

'satisfação dos desejos', visto que o princípio de realidade (desempenho), recalca a fantasia individual na direção daquelas formas infanto-regressivas: que realizam supostamente tais desejos (p.140). Para o autor, ainda, a fragilidade das necessidades espontâneas ante sua própria formalização e abstração encontra-se no poder e na violência transmitidos pelo princípio de realidade historicamente constituído como "suportes sociais de dominação": sendo ela reforçada por objetivações formalizadas e abstratificadas, que existem de forma calculada em condições de monopólio, que as descaracterizam e remetem de volta, regressivamente, à sua existência infantil e isolada, em lugar de apontar-lhes o "caminho do conhecimento e da ação" (Idem).

Contudo, Prokop afirma que a causa estrutural de os *MeM* não alterarem as posições fundamentais nos indivíduos, alterando-os apenas em fenômenos marginais, reside justamente neste aspecto das objetivações formalizadas e abstratificadas do princípio de realidade. Por outro lado, quando o asseguramento da variedade formal deixa de ser "perfeita" e a "base de legitimação" do *meio*, garantidora da estabilidade e da disciplina psíquica, se destrói, "a disposição de resistir às aspirações de felicidade" que ameaçam o equilíbrio confronta-se com sua própria causa, e com o medo do fracasso ante o princípio de desempenho e de não conseguir a realização da vida - quando isso

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

ocorre, aí se pode praticar aquela potencialidade emancipadora (p.138-41).

Nestes termos, espontaneidade implica, para se transformar em emancipação, um entendimento teórico dos mecanismos sociais e econômicos pelas massas - não como "ciência livre de valores", mas da "vivência partidária" (daquela esfera pública não-organizada): desde que possam contar com experiências específicas dadas de reivindicações particulares de uso e prática úaqueies a quem se voltar; caso contrário, não há forma cultural emancipatória (p.146).

Procurando acentuar crrticamente a dimensão histórica de um processo de democratização da cultura e comunicação no ocidente; e partindo de uma total recusa dos termos da teoria da cultura de massa, tal como formulada pelo funcionalismo, pela teoria crítica e por um marxismo antihistoricista, Swingewood (1978) vai nos apresentar um modelo de análise que se mostra de grande valia na desmitologização do "fenômeno massa". Aliás, convém observar suas palavras contidas no último parágrafo de conclusão do já referido ensaio:

"Os mitos sociais são, politicamente, esquerdistas e reacionários e sua função social é conservar as estruturas de dominação representadas por uma classe dirigente ou por um estrato burocrático. No mito, a história se evapora; a realidade é definida em termos da ideologia

dpminante, como uma estrutura pré-estabelecida de leis e tendências abjetivas. Assim como o mito aniquila a história, também aniquila a práxis. Se a c/Jitura é o meio pelo qual o homem afinna sua humanidade e seus fins e aspirações de liberdade e dignidade, o cpnceito e a teoria da cultura de massa são sua negação. Como mito, legitima a dpminação democrática e totalitária burguesa; como teoria, é vazia, ideológica e desprezível" (Swingewood,1978:101).

Cabe-nos, aqui, dentro de certos limites, apresentar alguns aspectos relativos à interpretação do fenômeno pelo autor, bem como, de sua crítica. Para o âmbito de uma teoria crítica, um dos principais pontos a que Swingewood se contrapõe é o do modelo de sociedade capitalista como sociedade de massas, elaborado em torno das teorias centrais da Escola de Frankfurt; notadamente, no que se refere ao debate sobre a crise de legitimação da esfera pública e o consequente enfraquecimento ou declínio das instituições civis. Com efeito, a questão central a que o autor quer chegar é a da consideração de que o conceito de esfera pública pelos teóricos de Frankfurt se apresenta como rejeição ou contrapartida ao conceito de hegemonia em Gramsci.

Surgido na era do capitalismo liberal, o conceito de esfera pública expressa a esfera de indivíduos particulares reunidos num órgão público, orientado para as garantias do direito de representação, liberdade de

expressão e de reunião e eficácia da opinião pública, podendo mesmo se contrapor à própria autoridade pública: a autoridade pública era debatida nos meios utilizados pela esfera pública (Habermas apud Swingewood, p.66). Assim, para a Escola de Frankfurt (Habermas, mas anteriormente, Adorno, Horkheimer e Marcuse) a emergência da sociedade administrada do capitalismo planificado, com o fim do "capitalismo liberal auto-regulado do século XIX", possibilitou uma profunda crise de legitimação e o declínio da esfera pública burguesa: agora o Estado moderno é visto pela ótica de um acentuado domínio sobre a sociedade civil e pela eliminação de qualquer nível de autonomia possível do indivíduo, que "fica esmagado pelo peso de um aparato administrativo maciço" (Swingewood, 1978:66). Na verdade, a isto o autor vai caracterizar como sendo mais uma abordagem do modelo totalitário, próximo de uma "teoria conspiratória".

Para Swingewood, grande parte dos teóricos marxistas contemporâneos têm assimilado este modelo de esfera pública como princípio de análise, seguindo assim o itinerário de uma "teoria da sociedade de massa e de 'indústria da cultura' ", tal como traçada pelos membros da Escola de Frankfurt – como consequência disso, observa-se uma tendência à rejeição do modelo gramsciano de hegemonia e sua distinção entre instituições privadas e públicas, a favor de um argumento que funde sociedade civil e sociedade política. Mas o autor nos adverte:

"A teorização da Escola de Frankfurt da noção burguesa de esfera pública e a teoria de hegemonia de Gramsci podem ser vistas como duas soluções relacionadas, porém, distintas, da questão da legitimidade em sociedades caracterizadas pelo conflito de classes e pelas instituições da democracia de massa" (Idem).

O exemplo histórico disso é que se pode apontar a burguesia como a única classe dominante que fortalece a sociedade civil; claro, na luta para reforçar seu domínio, mas, prioritariamente, pelo consentimento e pela hegemonia: "a essência da dominação burguesa" é encontrada "em sua autoridade hegemônica sobre a esfera privada" (p.65-66).

O autor faz a defesa do conceito de sociedade como a estrutura dialética de níveis distintos mas relacionados. Para ele, a formação social do capitalismo segue a dinâmica de um desenvolvimento desequilibrado impulsionador de uma estrutura altamente complexa e diferenciada no nível de sua produção e dos fatores de organização e ideológicos. Por outro lado, critica o estruturalismo de Althusser dos agentes sociais passivos (agidos) e faz uma defesa da análise da hegemonia como processo de mediação ideológica. Numa acepção de ideologia que lembra o conceito de dialogismo em Bakhtin (como se poderá ver noutro momento), afirma o autor:

"A ideologia é uma força vital que funde os diversos estratos conflitantes"

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

do capitalismo numa unidade social e histórica, um instrumento flexível e dinâmico de dominação de classe, mas um instrumento que, se não fizesse sentido algum em relação às experiências cotidianas da classe operária ou se não se relacionasse com elas, não teria qualquer função de legitimação" (p.68-69).

Nesse sentido, não se pode aceitar a idéia da ideologia como falsa consciência por meio da qual a classe dominante legitima o seu domínio (Idem).

Sendo a formação social movida por um desenvolvimento desequilibrado e estando marcada por níveis estruturais inter-relacionados disso resulta que, nem as instituições culturais são um mero reflexo das instituições econômicas, nem é a ideologia algo de formação monolítica. Sendo assim, pode-se dizer que há, nas instituições culturais, um processo de duas etapas da mediação cultural, em que os *MCM* transformam ideologia hegemônica e criam, Simultaneamente, ideologia sob a forma do prático-teórico: transformando, pois, a ideologia em conceitos acessíveis à consciência popular - sendo que esta estrutura é justamente, ainda mais mediatizada pelas instituições e associações sociais. Recusando, todavia, a concepção da unidirecionalidade da "manipulação cultural" como o papel dos *MCM* "na transformação da ideologia burguesa formal em formas de consciência prático-teórica popular no contexto do capitalismo moderno",

o autor vai ressaltar o fato de que "não existem efeitos não mediados de formas culturais" (p.70-1).

Para o autor, "não são os meios de comunicação de massa que mantêm o capitalismo contemporâneo", a sociedade civil é que o mantém. Para ele, o fato de os *MCM* terem que refletir certa existência de um consenso no interior de uma sociedade civil com hegemonia burguesa, não deve implicar numa função de doutrina deliberada desses meios. Segundo pensa, o funcionamento dos *MCM* no capitalismo ocidental tem um sentido de definição dos "limites dos problemas dentro de uma dada situação", que cria, assim. "um sentido de abertura" e "certa "imparcialidade": não por uma neutralidade, mas por uma certa autonomia enquanto meio. É, pois, dentro de uma sociedade civil fortalecida tanto quanto seja possível, que os *MCM* se apresentam como formadores de "um grande processo de mediação cultural" (p.72).

A saber, o autor vai criticar a visão, indicada por Habermas, de que a esfera pública no capitalismo liberal estava regida, sem crise de legitimação, por um polípólio e com um Estado não-político, enquanto, no capitalismo atual, sua crise tem gerado um maior controle e intervenção do Estado, sob a forma de um monopólio: dando margem ao surgimento de uma **esfera política** pública despolitizadora cuja garantia da ordem se processa

por um asseguramento do hedonismo privado de consumo e lazer (como já se fez referência anteriormente). Para ele, esse conceito habermasiano de um sistema capitalista auto-regulado pela esfera pública sem a intervenção do Estado é historicamente sem validade: "porque o Estado capitalista do século XIX integrou, deliberadamente, a classe operária, com reformas educacionais, a extensão da franquia e, no início do século XX, com a introdução das medidas de Bem-estar Social, progressos que ajudaram o crescimento da sociedade civil"; sem falar que

"o papel do Estado na acumulação de capital nunca foi neutro (...) o imperialismo do século XIX fazia parte, integralmente, do capitalismo europeu e, principalmente na Alemanha e na França, era tirmemente controlado pelo Estado" (p.74).

Para o autor, a verdadeira crise de legitimidade do capitalismo moderno deve ser encontrada no interior de um processo que leve em consideração fatos como: o de que "a dominação de classe capitalista sobreviveu através das instituições do movimento trabalhista, dos governos social-democratas e do envolvimento dos sindicatos nas decisões do governo" (a hegemonia burguesa necessitou historicamente da criação de uma "sociedade civil forte", que possibilitou, ao mesmo tempo, a criação de "instituições alternativas e opostas"); o de que a forma hegemônica do capitalismo sobre a

sociedade civil se mantem pelas ideologias em transformação e pela dinâmica do seu modo de produção; e, por fim, o de que a legitimidade ideológica hoje é mais problemática tanto pelo aparecimento de um movimento operário forte, quanto pelo surgimento de uma verdadeira democratização da cultura, característico do capitalismo atual - democratização essa relacionada com as consequências políticas da alfabetização e do consumo em massa: em termos de uma dialética moderna.

Com efeito, a imagem terrorífica ou apocalíptica da sociedade e cultura de massa está assentada, assim, num elitismo cultural (ora progressista, ora conservador), baseado na idéia equivocada e reificadora de que a cultura, em níveis distintos, em algum momento da sociedade, teria gozado de um a priori ontologicamente identificável nas suas formas distintas de cultura superior e cultura inferior: tais teses não fazem mais do que romantizar e descaracterizar historicamente o passado. Pode-se dizer que o conceito de níveis de cultura está mais profundamente marcado de uma "análise moral" das estruturas culturais, do que por um conceito como processo de mediação a partir de uma base material e de relações sociais de produção. Por certo, reconhecer isto não impõe a adoção de um modelo de "ajuste automático e mecânico entre mudança econômica e desenvolvimento cultural" feito pelos teóricos dos "níveis de cultura":

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

"A mudança é desequilibrada e contraditória, como sugere o conceito de formação social como uma totalidade de níveis estruturais parcialmente autônomos em relação à estrutura econômica. (...) Toda a questão da democratização da cultura só pode ser analisada em termos de suas determinações e de seu desenvolvimento histórico específico, principalmente da relação existente entre a alfabetização e os hábitos de leitura e a formação da consciência e da ação humanas" (p.81).

Para Swingewood, é no capitalismo monopolista de hoje que vamos encontrar o verdadeiro avanço do processo de democratização da cultura; justamente pelas implicações políticas, entre outras, do processo de alfabetização.

De acordo com o autor, uma sociedade com um alto índice de alfabetização é uma sociedade com consciência do seu passado e com noção do presente como história, em cujos membros se desenvolve um raciocínio analítico. Nestes termos, fica claro que o interesse do autor é o de constatar que o acesso à educação e cultura ajuda a elevar o padrão cultural dos indivíduos sociais e viabiliza sua participação política. Para ele, consciência e alfabetização são de importância fundamental para uma teoria da cultura de massa; nas culturas alfabetizadas, a forma inicialmente dominante de comunicação é a dos registros escritos, posto que a alfabetização generalizada é "o pré-requisito para qualquer cultura genuinamente

democrática": dado que quaisquer fatores de consciência dos indivíduos consigo mesmos e com seus grupos de conflitos e interesses, bem como, com a totalidade do mundo, passam pelas mediações com o conhecimento e suas bases históricas - há, assim, uma inseparabilidade da individualidade com a ação e com a alfabetização (p.83).

A importância deste fator é tal, que se pode atestar que, já no século XIX na Europa, ao passo que se desenvolvia os diversos elementos da cultura burguesa, crescia também o enorme desejo dos setores mais consequentes do proletariado de se alfabetizar; tanta força isto assumiu, que levou setores dominantes a manifestarem preocupação para com as ameaças que poderiam sofrer com o advento de uma educação universal (p.84).

Pelo que foi dito até aqui, pode-se afirmar que a cultura burguesa tendeu, como o processo abrangente desencadeado no ocidente da democratização político-representativa, a gozar de um significativo nível de autonomia em relação aos próprios setores dominantes. Posto que cada vez mais se liga à cultura comercial "como produto dos mesmos processos econômicos". No entanto, caso exista uma cultura de massa, seu florescimento inicial é observado, pelo autor, como ligado muito mais à integração da classe média à cultura comercial burguesa já no século passado, do que por uma integração



dos setores operários: "não era o roletariado urbano que consumia periódicos, (...) mas um novo estrato de empregados de escritório, administrativos e profissionais" (p.89).

A matriz básica de todo processo cultural no capitalismo é a própria forma assumida pela cultura comercial. A ela se liga todo um complexo de reprodução cultural que tanto atinge os elementos de uma cultura, digamos assim, "alta", quanto "popular". Aliás, este fato leva Swingewood a fazer referências a uma cultura democrática burguesa e a distinguir cultura folclórica de cultura popular - já que esta última tem estado baseada "num conceito de massa e num modo de produção de mercadorias organizado em tomo de uma divisão de trabalho e da reprodução mecânica dos objetos culturais" (p.90). Por outras palavras, pode-se identificar cultura popular neste contexto, como cultura operária urbana, que se utiliza desde os aspectos do cotidiano urbano até os elementos das tradições populares, reproduzida no interior daquilo que se convencionou chamar de cultura de massa: aí se pode apreender uma profusão de códigos em larga medida sensacionalistas, resignados, mas, também contestatórios. No tocante à cultura democrática burguesa, o autor está se referindo a todo um circuito de reprodução que abrange toda uma multiplicidade dos assim chamados níveis culturais: envolvendo aí os produtos culturais historicamente restritos às camadas ou classes

sociais "educadas". Para o autor, a criação de um sistema de comunicações "rico e diversificado" no interior da formação social capitalista, deriva sobremaneira de todo um conjunto de avanços daquilo que constitui a base de toda cultura: a relação entre as próprias comunicações, a tecnologia e a ciência - e isto tem possibilitado, por um maior acesso aos *MCM*, um aumento significativo nos níveis de instrução das diversas camadas sociais.

Mas o autor constata o fato de que "a universalidade potencial da cultura democrática burguesa continua sem ser atingida" (Idem): há, por certo, uma forte hierarquia no acesso aos produtos, embora o desenvolvimento da reprodução mecânica em larga escala tenha democratizado ainda mais a cultura. Com o desenvolvimento da reprodução mecânica em larga escala os produtos culturais caracterizados como de "alta cultura" atingiram um grau de difusão e uma audiência nunca antes existente: e é insustentável, como salienta Swingewood, o argumento de um "rebaixamento" dos padrões culturais ocasionado pela reprodutibilidade em massa. E exemplifica:

"se a Ilíada é vendida na mesma livraria de uma estação ferroviária ao lado de um livro de Harold Robins, isto n50 altera a qualidade da Ilíada ou a reação do leitor a ela; e uma sinfonia de Beethoven continua sendo uma sinfonia de Beethoven independentemente de ser vendida num supermercado ou numa casa de música 'de qualidade'" (p.19).

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

Claro, o autor está se referindo aos processos de reprodução técnica e de difusão desses produtos e não às possíveis alterações estilísticas que modifiquem substancialmente as versões originais das citadas obras: ainda assim, tais modificações não representam, pura e simplesmente, formas de um necessário aviltamento das obras; elas podem ocorrer com critérios que não comprometam as qualidades estéticas das mesmas.

Quanto à questão da reprodutibilidade em massa, o autor vai encontrar aí um importante processo de mediação entre o consumo e a assimilação social dos produtos da chamada "alta cultura" e a sua produção e reprodução mecânica. Por outro lado, ele lembra que o problema de "alta" e "baixa" cultura assenta no "mito" de que as massas, "com hábitos homogêneos de consumo" e "'baixos' padrões culturais, exigem uma cultura popular uniforme". Para ele, "a história da cultura capitalista em todas as suas formas revela claramente que os estratos educados e cultos acompanharam as massas lado a lado na exigência de entretenimento e diversão" (Idem): sendo impossível fazer nítida distinção, a nível de consumo, entre "alta" e "baixa" cultura.

Por outro lado, assim como os mecanismos reprodutíveis da comunicação conduziram ao processo de democratização das linguagens artísticas, na medida exata

em que passaram a só refletir cada vez mais as "forças de mercado" e "ideologias associadas ao capitalismo"; assim, também, tenderam, em muito, a assumir as formas antidemocráticas de defesa do *establishment*. Contudo, Swingewood fala de certa ineficácia da cultura comercial na "introdução de mudanças significativas nos valores sociais e políticos" das classes sociais, visto que se pode falar de tendências ao reforço de pressupostos ideológicos pelos MCM, mas nunca de um evidente elo causal entre cultura produzida em massa e consciência popular: isto pode ser observado no fato destas classes, notadamente a operária (e de muito dos grupos das chamadas minorias), manterem suas afiliações de classes e de outras formas de associação, bem como, de terem a consciência da desigualdade de uma sociedade de classes e de exclusões na participação do consumo. Mesmo assim, parece resultar numa tentativa bem sucedida, nos termos do mercado capitalista, o processo de integração de todos os estratos sociais numa base comum e universal da cultura comercial burguesa expandida (p.92).

Uma crítica fundamental do autor é desferida contra os mecanismos de interpretação da teoria da cultura de massa pelos primeiros frankfurtianos, quando passam de forma automática de "uma análise estética e intrínseca da cultura comercial (...) para seus efeitos supostos sobre o comportamento e a

consciência de massa": pressuposto que é bem mais o da concepção da existência de uma sociedade atomizada. Para ele, tal concepção tem um forte caráter "tradicionalista", é "mal" trabalhada e comportamentalista. Além do mais, está implícito nesse tipo de teoria uma visão do indivíduo como agente passivo frente aos "estímulos ou 'mensagens' culturais" dos *MCM*. Segundo pensa Swingewood, essa forma de abordagem não leva em conta o fato de que, a excessão de sociedades politicamente totalitárias, os *MCM* funcionam a partir de uma "ligação complexa de fatores e influências mediadoras, de modo que o próprio objeto cultural é captado, compreendido e assimilado pela influência de grupos de 'iguais' " - tais como família e outras instituições sociais (p.94-5).

Finalizando, as próprias palavras do autor se encarregam de dar o tom ao núcleo central desta questão: "não é uma questão de hegemonia de cima (que não é, absolutamente, hegemonia, mas dominação direta), mas da relação entre estas instituições e práticas privadas da sociedade civil e os pressupostos ideológicos da própria cultura popular" produzida em massa.

"A possibilidade de seus efeitos serem mínimos não deve disfarçar o fato de que, a nível da consciência popular (distinta da consciência de classe ou de classe revolucionária), os produtos da cultura popular capitalista refletem, muitas vezes de modo distorcido e

ambíguo, a estrutura conservadora: mas, conforme argumentamos (...), a consciência popular não é uma estrutura unitária, mas complexa e contraditória, dinâmica e não estática. E é nesse sentido extremamente limitado que a cultura popular capitalista funciona como um modo de integração social e de controle social" (p.95).

Ademais, enquanto críticos como os da Escola de Frankfurt só vêem os fatores da tecnologia e da industrialização como condutores de um declínio cultural (por estes se encontrarem no interior de um processo fetichizador movido por uma racionalidade instrumental), deixam, em contrapartida, de considerarem que, pelo menos a nível da acessibilidade das massas ou do público, isto também tem possibilitado uma grande vitalidade cultural: ao invés de uma desintegração do público, tem-se assistido, "sob a influência da máquina", a uma diversificação e complexificação de hábitos (a exogamia cultural de que nos fala Canevacci), como alguns dos "processos que tomam cada vez mais indistinta" ou inexistente "a linha (...) entre cultura 'alta', 'média' e 'baixa'": como os críticos de Frankfurt e outros tanto se empenham em traçar (p.96).

O desenvolvimento da formação social capitalista, detentor de "níveis e estruturas complexas" dos quais fazem parte as comunicações e seus meios de difusão cultural

modernos, deve implicar, como pensa Swingewood, em "tendências

coletivistas" e na obviedade do "nivelamento cultural" aí presente. Em todo caso, lembra o autor, tendências coletivistas implicadas na democratização da cultura tomam a "alta" cultura em algo de vasta acessibilidade (como já foi dito) pelo público: ainda que, em realidade, isto permaneça muito limitado ou institucionalmente fechado. Segundo pensa, "o ideal de uma cultura democrática universal baseada na participação ativa de todos (...) é incompatível com o **capitalismo**", assentado que está "na crença no governo das elites cuja sabedoria 'superior' ", de dominação, "subjugla as 'massas passivas'" (Idem. Aspeei.).

E o que é mais importante, ainda, o autor levanta a tese de que "o **mito** de massa é um alicerce tão necessário à legitimidade do capitalismo moderno quanto o mito de uma cultura de massa universal, igualitária e socialmente integradora". Mostrando que "a cultura é mais do que os produtos da produção em massa", mas uma "práxis" pela qual os homens moldam e humanizam o mundo social, o autor vai encontrar apenas no socialismo com uma sociedade civil forte, a "promessa" da possibilidade de uma cultura verdadeiramente democrática - em que a legitimidade seja fruto de uma "participação plena, democrática" e historicamente construída. Mas, assinala, dentro das condições históricas do próprio capitalismo e sua cultura comercial, não devemos

esquecer que "*os elementos bedonistes e lúdicos da cultura são tão importantes quanto os intelectuais*" (Idem, grifei).

1.3. Em Torno de um Debate Sobre a Crise Atual da **Modernidade** e Sobre o Surgimento da Pós-Modernidade

Um último aspecto a ser considerado, diz respeito à questão da cultura no contexto da atualidade. Trata-se do debate sobre a existência ou não de uma fase sucessora da era moderna: a pós-modernidade. Ou, por outras palavras, da identificação de elementos de continuidade e/ou de descontinuidade entre os aspectos configuradores da esfera cultural no **auge** do capitalismo moderno e os aspectos formadores da lógica cultural da atual sociedade de consumo no capitalismo tardio (Jameson in Kaplan, 1993). Algumas características gerais desse período poderiam ser identificadas, entre outros pontos: pela emergência da sociedade dos serviços (portanto, relacionada à idéia de uma sociedade pós-industrial); pela avalanche das informações, chegando mesmo a quase um limite de saturação; pela crescente presença dos *mass media* na esfera da vida coletiva e, mesmo, privada dos cidadãos; na configuração do mundo à condição do virtualismo (hiperrealismo); e num aumento da capacidade técnica de produção, reprodução e acumulação

de informações, bem como, no dinamismo e na velocidade com que se dá o surgimento e a obsolescência tecnológica das mesmas; por fim, na nova condição vivida pelos indivíduos face aos produtos culturais, no sentido de uma maior possibilidade de intervenção, criação e emissão de novos códigos e mensagens - deixando eles de se constituir em meros receptores.

Para alguns, a amplitude tomada em termos da acessibilidade das massas aos produtos tecnológicos e culturais da *high tech*, somado ao nível de instabilidade e insegurança ao qual o indivíduo é levado a viver (sitiado pela violência nas cidades, questões ambientais, ameaça de pane nos sistemas eletrônicos, epidemias como a AIOS, etc.), teria traçado um quadro cultural de uma sociedade marcada pelo consumismo hedonista, como estratégia de sobrevivência do *EU*, orientado para um narcisismo patológico, em que indivíduos desconfiados de sua própria capacidade, se tomam mais "frágeis e dependentes" (Lasch, 1986).

Outros, ainda, advogam que essa situação possibilitou um estado de desesperança e de descrença frente a ideologias, que passaram a ser vistas como discursos redundantes e sem sentido. Não só no campo intelectual mas, inclusive, no campo **artístico**, parece dominar um estéril esteticismo. A falta de perspectiva quanto a algo novo, a sensação de um esgotamento completo das energias criativas e das condições alternativas

para o surgimento de novas injunções estéticas, teóricas e ideológicas, marcam o teor forte de uma cultura pessimista-niilista.

Assim, para certos críticos do pós-moderno, a cultura atual resulta numa expressão do *psstiche* (onde não há originalidade e sim cópia e revivência do passado, num clima profundamente nostálgico), do *simulacro* (virtualismo hiperreal em troca de uma realidade que parece frustrar os mais candentes desejos dos indivíduos), de uma cultura *multimídia*.

Se seguirmos o horizonte do debate assumido por Jameson (op. cit.), vamos encontrar uma importante crítica completamente tomada de perplexidade. Começaria já pela conclusão do autor, quando este se pergunta sobre o valor crítico da arte mais recente: para ele, se é consenso de que o modernismo parece ter funcionado contra a sua sociedade; se, no caso do pós-modernismo, parece haver uma repetição ou reforço ou reprodução da lógica do capitalismo de consumo; a questão a saber é se há maneiras de resistência a essa lógica pelo pós-modernismo, se é possível afirmar o seu funcionamento contra a sua sociedade: de que haja nele e em seu momento social algo próximo ao que caracterizou o modernismo em seus primórdios. E o autor deixa em aberto a sua indagação (p.43-4). Para ele, só é possível demonstrar a estreita relação entre o novo momento do capitalismo tardio e o pós-modernismo

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

e de como este último expressa formalmente aspectos e fundamentos da lógica do primeiro, na medida em que essa crítica se possa valer de um grande tema, como o do "sentimento do desaparecimento da história": ou de como a sociedade contemporânea parece ter perdido a "capacidade de reter seu próprio passado" - vivendo um "presente perpétuo e uma perpétua mudança" obliteradora do "tipo de tradições" preservadas por "formações sociais anteriores" (Idem).

Para Jameson, o pós-modernismo revela um momento-espaco de mutação ainda não acompanhada por nossa percepção. Isto pelo fato de nossa percepção estar formada ainda sob os matizes do que ele denomina modernismo canônico. Contudo, o autor procura deixar algumas pistas do que pode ser revelado de um momento pós-moderno, distinto do que terá sido a modernidade: o autor segue, pois, uma linha comparativa. Para ele, a modernidade se baseou na "invenção de um estilo pessoal e privado": sua estética liga-se a uma "concepção de um eu e de uma identidade privada únicos" e singulares - a partir da ideologia do individualismo burguês. Com o declínio desta ideologia, a modernidade cede espaço ao pós-modernismo. Sendo assim, a "morte do sujeito" compõe o novo elemento caracterizador desta pós-modernidade. Ademais, se há alguma unidade do pós-modernismo, ela advém do próprio modernismo a que

ele se contrapõe. Aliás, segundo a afirmação de Jameson, o que tem caracterizado o pós-modernismo é a forma como ele se volta contra o *establishment* formado em tomo do modernismo que parece ter-se canonizado.

Assim sendo, falar de pós-modernidade implica fazer uso de "um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica" (p.27). Um importante elemento denunciador dessa transformação parece ser o do esmaecimento tanto de "algumas fronteiras ou separações fundamentais", como no caso das antigas distinções teóricas entre "alta cultura" e "cultura de massa" ou "popular"; quanto "das antigas categorias de gênero e discurso": em que desaparece o campo academicamente delimitado das antigas disciplinas, em favor de uma teoria "que é todas ou nenhuma dessas coisas ao mesmo tempo" (p.26-7). Na sociedade de consumo, que é a forma característica do capitalismo tardio, a estética configuradora da pós-modernidade parece ser aquela em que os signos se liberam da "função de referir-se ao mundo" (Connor, 1992:45), tal como era a forma na modernidade (aqui vale salientar a aproximação deste pensamento de Jameson e o "simulacro" de Baudrillard): disto resulta que a "experiência" pós-

moderna é a do *psstiche*, intimamente relacionado à moda nostálgica (Idem).

Se a modernidade estava dominada pela *paródia*, como forma singularizada de uma imitação cômico-irônica excentricamente contraposta a uma linguagem normatizada e dominante na época; na pós-modernidade, o *pestiche* parece assumir a forma de uma imitação desmotivada, aparentemente neutra e sem o impulso satírico da sensibilidade que identifica algo ("a linguagem normal") a que se contrapõe. Sendo assim, o que resta à pós-modernidade é a impregnação da "moda nostálgica" e do "fracasso" do estético, da arte, do novo etc.: isto tudo **quer** dizer **de** como a pós-modernidade, não podendo mais inventar "novos estilos e mundos" (posto que todo o poder de invenção já se encontraria completamente esgotado desde a experiência da modernidade em seu processo individualizante e de singularidades), cai numa vasta esfera da pastichização dos "estilos mortos" de um "museu imaginário" (p.31): Assim é que o *pastiche* foi apresentado como a revivência de uma totalidade do passado e das sensações e formas dos objetos de arte do passado pela pós-modernidade. Mas essa incapacidade de formular representações estéticas de nossa experiência atual se mostra como uma séria "acusação contra o capitalismo de consumo": por não se saber lidar com o próprio tempo e a própria história, procede-se pela esteriotipação de um passado que se toma longínquo.

Ao lado disso, uma

"mutação do espaço - o hiperespaço pós-moderno - finalmente conseguiu transcender a capacidade do corpo humano individual de se localizar, de organizar perceptivamente seu meio imediato, e de mapear cognitivamente sua posição num mundo externo mapeável" (p.39).

"[E] esse alarmante ponto de desarticulação entre o corpo e seu meio ambiente construído (...) pode figurar; ele próprio, como símbolo e análogo do dilema ainda mais agudo que é a incapacidade de nossa mente, pelo menos na atualidade, de mapear a grande rede global multinacional e descentralizada das comunicações em que nos vemos apanhados como sujeitos individuais" (Idem).

Voltando-se à indagação em aberto de Jameson, crê-se que toda a sua reflexão revela um grande esforço para localizar o momento de uma vocação utópica em todo o sentido recém reificado da pós-modernidade (1992:57).

Contudo, críticos como Foster (1989) e Huyssen (1991) fazem a distinção entre um pós-modernismo acrítico e um pós-modernismo crítico. No pós-modernismo acrítico, assiste-se à restauração da *aura* suetuária da obra de arte, ao resgate da nostalgia antimodernista, o estabelecimento de uma confusão de códigos, enfim, todos aqueles aspectos acima apontados. Em contrapartida, o pós-modernismo crítico se apresentaria, particularmente, pela

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

manifestação de formas radicais de reconhecimento da alteridade: em termos étnicos, de gênero, ético-estéticos, ecológicos.

Nesse sentido, o pós-modernismo crítico seria uma ruptura com a modernidade por criticar nela a presença do mesmo ideário contido no pensamento relacionado à noção de modernização social e industrial, ideologicamente marcante no positivismo, no evolucionismo clássico e em muitas das subseqüentes teorias do desenvolvimento econômico. Em contraposição a Habermas (1987), o pós-modernismo crítico se negaria, assim, à necessidade de se completar o projeto ("inacabado") da modernidade, à necessidade de se cair na irracionalidade e, também, à necessidade de se perseguir um *telos*. E isso teria aberto um novo leque de possibilidades criativas atuais (Huyssen, 1991).

Para Huyssen, aliás, pode-se falar de quatro fenômenos constitutivos da pós-modernidade crítica:

1) crítica ao viés imperialista da cultura modernista, marcada pelo ideário de uma modernização desenfreada;

2) existência de mudanças nas atitudes culturais e da estrutura social a partir do movimento feminista e dos diversos movimentos de minorias;

3) surgimento das preocupações com as questões de meio-ambiente, como ampla crítica da

modernidade e da sua ideologia da modernização, atingindo desde as "subculturas" político-regionais até chegar as várias formas de arte;

4) o despertar de uma consciência de outras culturas, não-ocidentais, e conseqüente retorno ao étnico (Idem, p. 77-8).

Ainda segundo Huyssen, ao Contrário do que afirma Iameson, o pós-moderno se nega à "morte do sujeito", afirmando uma subjetividade livre das amarras do individualismo burguês (Idem, p.73-80): visto que a questão da constituição da subjetividade por códigos, textos e imagens no pós-moderno se apresenta como uma questão histórica, no sentido da idéia da "produção da subjetividade" tal como se encontra em Guattari, conforme se apresentará noutro momento.

Tudo isso inviabiliza, como crê Huyssen, falar de continuidade entre modernidade e pós-modernidade, visto que mesmo a modernidade crítico-negativa do marxismo, como de resto, todo o modernismo crítico, estiveram marcados pela ideologia iluminista do progresso e da modernização. Com efeito, estaria a pós-modernidade voltada essencialmente para uma Outra forma de concepção do mundo: a do cotidiano - espaço de contestação e de ação que inclui o lugar de trabalho e o Estado, mas sem se limitar a estes. Mas isto não tem impedido a que teóricos do pós-modernismo crítico, como Soja (1993), se utilizem amplamente do

pensamento situacionista ou do cotidiano, valendo-se, inclusive, de um autor marxista como Lefebvre - sendo, ele próprio, marxista.

Em todo caso, o recado essencial fica dado pelo próprio Huyssen e, também, por Jameson: a questão que se impõe, hoje, é menos a da adesão fácil ou da condenação abrupta de um momento pós-moderno; e, mais, a da procura de matizes que nos permitam melhor situar a complexidade dos problemas culturais por nós vivenciados e de suas mediações com os demais processos do todo social que caracterizam o presente estágio da sociedade capitalista de consumo.

Por outro lado, uma posição menos apaixonada da questão pode revelar o momento atual como contínuo e descontínuo em relação à modernidade: com relação à lógica geral do capitalismo, ele não processa uma ruptura como a que se deu entre capitalismo e feudalismo - vivendo, portanto, uma continuidade; com relação ao estágio atual de uma cultura do consumo, ele se apresenta como uma nova etapa da sociedade, totalmente paroxista em relação à extensão da própria cultura capitalista, chegando mesmo a se definir na forma de um processo de mundialização configurador de uma ainda maior complexidade de sua cultura urbana, nos termos da cidade-mundo - apresentando, assim, uma descontinuidade interna à própria lógica capitalista de mercado: *que, certamente, vende objetos que se*

encontram cada vez mais regidos por imagens de um mundo de significantes, embora não possa suplantá-lo o cotidiano como história. Dito isto, talvez fosse conveniente apresentar a pós-modernidade como a característica básica da tensão existente entre continuidade e descontinuidade da própria modernidade; sendo, pois, o modelo assumido pela modernidade em sua fase atual: na perspectiva dada por Paz (1984) da modernidade como *tradição da ruptura*.

Se tomarmos em consideração as idéias lançadas pelo autor na busca de uma melhor caracterização da modernidade, teremos dado um passo decisivo na direção dos aspectos mais gerais desse fenômeno. Defendendo a idéia da modernidade como um conceito exclusivamente ocidental, que não aparece em nenhuma outra civilização, motivado que é pela crença da sociedade cristã medieval em um "tempo histórico como um processo finito, sucessivo e irreversível", onde, uma vez esgotado, "reinará um presente eterno", Paz assinala: "É claro que a idéia de modernidade somente poderia nascer dentro desta concepção (...); é claro, também, que só poderia nascer como uma crítica da eternidade cristã" (p.43-4). Nesse sentido, caracteriza-se a modernidade pela sua oposição à noção cristã de eternidade:

"a modernidade é sinónimo de crítica e se identifica com a mudança; não é afirmação de um princípio intemporal mas, o desdobrar da razão

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

crítica que, sem cessar, se interroga, se examina e se destrói para renascer novamente (...) No passado, a crítica tinha como objetivo atingir a verdade; na idade moderna, a verdade é crítica" (p.47).

Nesse sentido, Paz lança uma questão que pretende ser o aspecto central da modernidade: "se a modernidade é a cisão da sociedade cristã e se a razão crítica, como fundamento, é permanente cisão de si mesma, como nos curarmos da cisão sem negarmos a nós mesmos e negar nosso fundamento? como resolver em unidade a contradição sem suprimi-la?" (Idem). Assim, é que o autor incorpora à sua teoria a noção da modernidade como *tradição da ruptura*. Com efeito, a ambigüidade desta terminologia expressa bem o caráter essencial da modernidade; com ela, inaugura-se um modo de "tradição" peculiar, que difere estruturalmente do conceito habitual de *tradição*: enquanto este último aponta para os elementos de continuidade, dando uma idéia de unidade entre o passado e o presente; *aquele* outro modo *de se pensar a tradição remete-nos ao fenômeno de pluralidade, de heterogeneidade da cultura, em que se dá a ruptura tanto em referência ao passado, quanto em relação ao próprio presente*. "Em muitas de suas obras mais violentas e características - penso nessa tradição que vai dos românticos aos surrealistas - a literatura moderna é uma apaixonada *negação* da modernidade" (p.53.).

Sendo assim, convém finalizar este apêndice a propósito da modernidade como a *tradição da ruptura*, transcrevendo, em toda a sua extensão, um trecho lapidar de Paz a este respeito:

"A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heteragêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma. a modernidade é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambas, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição" (p.18.Grifei).

Pelo que se pode ver, essa problemática, bem como, de forma bastante distinta, aquela levada a efeito por Foster e Huyssen, parecem ser as posições que melhor situam o entendimento dos problemas culturais da atualidade; devendo figurar como pontos de referência a serem

considerados neste trabalho, no configuração como cultura pós-moderna.
tocante ao debate atual em relação ao moderna.
estado da cultura e à idéia de sua

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor H. (1982) *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- — — (1986) *Sociologia*. São Paulo: Ática (CoI. Grandes Cientistas Sociais).
- — — · HORKHEIMER, Max (1985) *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BAKHTIN: Mikhail. (1981) *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec.
- — — (1993) *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. 3ª ed., São Paulo: Hucitec/Unesp.
- BAUDRILLARD, Jean. (1990) *A Transparência do Mal*. São Paulo: Papirus.
- . (S/O) *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*. São Paulo: Martins Fontes.
- — — (1981) *A Sociedade de Consumo*. Lisboa/São Paulo: Edições 70/Martins Fontes.
- BENJAMIN, Walter (1985) *Sociologia*. São Paulo: Ática (CoI. Grandes Cientistas Sociais).
- — — et al. (1980) *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural (CoI. Os Pensadores).
- BURGELIN, Olivier (1981) *A Comunicação Social*. São Paulo: Martins Fontes.
- CANNEVACCI, Massimo (1990) *Antropologia da Comunicação Visual*. São Paulo: Brasiliense.
- COHN, Gabriel. (1990) "Difícil Reconciliação: Adorno e a Dialética da Cultura". *Lua Nova*, 20.
- COSTA, Jurandir F. (1984) *Vioência e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Graal.
- COUTINHO, Carlos. N. (1990) *Cultura e Sociedade no Brasil: Ensaios sobre Idéias e Formas*. Belo Horizonte: Oficina de Livros.
- ENZENSBERGER, Hans M. (1979) *Elementos para uma Teoria dos Meios de Comunicação*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- . (1985) *Com Raiva e Paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Tópicos de Uma Teoria Social Crítica da Comunicação de Massa

- FERRARA, Lucrécia D. (1993) *Olhar Periférico: infonnação, linguagem e percepção ambiental*. São Paulo: Edusp.
- FOSTER, Hal (1989) "Polêmicas (pós)-modernas". *Revista do Pensamento Contemporâneo*, 5. (Número Especial. *Estéticas da Pós-Modernidade*).
- FREITAG, Bárbara (1986) *A Teoria Crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense.
- GUATTARI, Felix (1992) *Ceomose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- (1981) *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense.
- HABERMAS, Jürgen (1987) "A Modernidade: um projeto inacabado?". *Revista do Pensamento Contemporâneo*, 2 (Número Especial *Filosofia e Pós-Modernidade*).
- HELLER, Agnes; FEHER, Ferenc (1989) *Políticas de la Postmodernidad: Ensayos de Crítica Cultural*. Barcelona: Península.
- HUYSEN, Andreas (1991) "Mapeando o Pós-moderno", in HOLLANDA, Heloisa B. (org.) *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco.
- JAMESON, Frederic (1992) *O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática.
- (1993) "O Pós-Modernismo e a Sociedade de Consumo", in KAPLAN, Ann (org.), *O Mal Estar no Pós-Modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- KAPLAN, Ann (org.) (1993) *O Mal-Estar no Pós-Modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- KIENTZ, A (1973) *Comunicação de Massa: análise de conteúdo*. Rio de Janeiro: Eldorado.
- KOTHE, Flávio (1985) "Introdução", in BENJAMIN, W. *Sociologia*. São Paulo: Ática (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- LASCH, Christopher (1986) *O Mínimo EU: sobrevivência psíquica em tempos diticeis*. 3ª ed., São Paulo: Brasiliense.
- LEFEBVRE, Henri (1991) *A Vida Cotidiana no Mundo Moderno*. São Paulo: Ática.
- (1978c) "Estrutura Social: a reprodução das relações sociais", in FORACCHI, Marialice M. e MARTINS, José S. *Sociologia e Sociedade: leituras de introdução à sociologia*. Rio de Janeiro: LTC.
- LIMA, Luis C. (org.) (1978) *Teoria da Cultura de Massa*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LOPES, Edward (1993) *A Palavra e os Dias: ensaios sobre a teoria e a prática da literatura*. São Paulo: Unesp/Unicamp.
- MARCONDES FILHO, Cyro (org.) (1985) *A Linguagem da Sedução: a conquista das consciências pela fantasia*. São Paulo: Com-Arte.

