

# TEORIA CRÍTICA E ESTUDOS CULTURAIS: A CONFIGURAÇÃO DO SOCIAL NO CONTEMPORÂNEO

Muleka Mwewa<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Muleka Mwewa é doutoranda em Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina com um estágio de doutorado na Universidade de Paris I - Panthéon Sorbonne; bolcista da União Europeia, no curso de mestrado em Educação na Formação Profissional da Universidade Rovira i Virgili (Tarragona / Espanha) e Universidade do Porto (Portugal)., Mestre em Ciências da Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina, é membro da equipe de pesquisa em Educação e Sociedade Contemporânea, da equipe de pesquisa em Ciência da Computação, Literatura e Lingüística, e membro da equipe NoSoPhi anexa à Escola de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de Paris I Panthéon, Sorbonne. Professor de Capoeira do grupo AfriKatarina (Brasil, Espanha e França

Recebido em: outubro de 2007  
Aceito em: abril de 2008

MWEWA, Muleka. Teoria crítica e estudos culturais: a configuração do social no contemporâneo. *Mimesis*, Bauru, v. 28, n. 1, p. 21-38, 2007.

## RESUMO

Por meio do conceito de indústria cultural verifica-se o possível papel da crítica cultural na sociedade que, de forma latente, concebe a cultura, no seu caráter paradoxal, como lugar de certa subjetividade. Tem-se a arte como exemplo deste *lócus*, mas também como objeto da indústria cultural. Na arte estabelecem-se estratégias de ação de acordo com a configuração do objeto nela representada a partir dos elementos que constitui o objeto. Este procedimento não privilegia o apaziguamento dos conflitos aparentes entre os elementos do objeto, mas sim o seu enfrentamento a partir da compreensão dos mesmos, porém sem os aprisionar em conceitos a priori (JIMENEZ, 1999). Pensar-se-á nos elementos, dos quais a arte se vale como cultura, para realizar uma crítica imanente da sua pertinência, enquanto possíveis pistas para o conceito de cultura em Theodor Adorno. Este autor pode ser compreendido no seu caráter de crítica utópica na/da sociedade capitalista (EAGLETON, 2005). A arte entranhada na sociedade de consumo traz à luz as vísceras desta sociedade mesmo

que no fim último ela seja sucumbida. Do contrário, ela não é Arte e sim produto cultural. Na Teoria Estética de Adorno (2000), encontram-se estes elementos da arte reticentes a novas configurações diante dos pressupostos colocados por Hall (2002). Em caráter preliminar, objetivo-se trazer alguns desses elementos que tencionam o conceito de cultura em Adorno (cultura erudita) e Hall (culturas marginais) nas suas implicações dialéticas da formação objetiva. Ou seja, na relação que o sujeito estabelece e realiza com os mecanismos sociais estabelecidos.

Palavras-chave: Adorno. Hall. Formação objetiva. Sociedade.

## ABSTRACT

*Underpinned by the concept of cultural industry, my aim here is to verify the role of cultural criticism in society. The concept of culture, which guides this work, conceives culture as both paradoxical and subjective in its forms. I propose Art as an example of this cultural locus, but also as an object of the cultural industry. The strategies of action established by the work of art function according to the representation of the object and according to the elements that constitute it. The procedure adopted here does not argue for the erasure of conflicts within the elements of the object of art, but, on the contrary, it proposes its confrontation. This idea is supported by the comprehension of the object of art but without limiting its understanding it to pre-established concepts (JIMENEZ, 1999). It is defended here that the elements of art, that is, art as culture, are relevant to carry out an immanent criticism that dialogues with the concept of culture, as developed by Theodor Adorno. This concept can be understood in the sense of utopian criticism of capitalist society (EAGLETON, 2005). Art in consumer society exposes its deepest meaning even though it is overthrown in the end. Otherwise it is not art but a cultural product. In Adorno's Aesthetic Theory (2000), we find these elements of art resisting their ground in the face of the ideas proposed by Hall (2002). In this early phase of the work I intend to bring some of these elements which cause tension in the concept of culture, as developed by Adorno (high culture) and Hall (marginal culture), highlighting its dialectic implications on the objective formation. In other words, in the relationship the subject establishes and develops with pre-established social mechanisms.*

*Key words: Adorno. Hall. Objective formation. Society.*

MWEWA,  
Muleka. Teoria  
crítica e estudos  
culturais: a  
configuração  
do social no  
contemporâneo.  
*Mimesis*, Bauru,  
v. 28, n. 1, p. 21-  
38, 2007.

MWEWA,  
Muleka. Teoria  
crítica e estudos  
culturais: a  
configuração  
do social no  
contemporâneo.  
*Mimesis*, Bauru,  
v. 28, n. 1, p. 21-  
38, 2007.

*“O jazz é ruim porque desfruta os vestígios do que foi imposto aos negros [...] Não tenho nenhum preconceito contra os negros, exceto que nada, a não ser a cor, os distingue dos brancos.”* (ADORNO, 2001).

*“A cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. [...] No mais, para falar a verdade, eu não ligo a mínima para ela.”* (HALL, 2003).

## INTRODUÇÃO

A partir do conceito de indústria cultural verificamos o possível papel que a crítica cultural pode exercer na sociedade que concebe a cultura como um lugar possível do exercício da subjetividade. À luz de algumas reflexões de Th. Adorno e Stuart Hall discutimos certos paradoxos da cultura e da “cultura popular”, para assim pensarmos os elementos dos quais a arte, enquanto cultura, se vale para realizar uma crítica imanente da sua própria pertinência, enquanto possíveis pistas do conceito de cultura, como possibilidade da crítica utópica na/da sociedade contemporânea. Diante da hipótese de pensar a cultura numa de suas versões como “crítica anticapitalista” (EAGLETON, 2005), faz-se necessário explicitar algumas das possíveis concepções do próprio termo “cultura”.

Segundo Eagleton (2005), para Raymond Williams, por exemplo, a palavra “cultura” ao apresentar diferentes acepções torna-se uma das palavras mais difíceis de conceitualizar. O termo “cultura”, diz Eagleton (2005, p. 10-15), ao ser entendido como uma abstração em si mesma passa a mapear em suas várias significações a mudança histórica contraditória da própria humanidade da existência rural para urbana. A contradição é pontuada na medida em que a palavra remete a uma origem rural, mas, diante deste deslocamento da “existência”, ela passa a designar somente os habitantes urbanos como “cultos”. Por outro lado, a contemporaneidade nos força a fazer o caminho inverso, ou seja, ela recoloca em pauta a necessidade de um olhar mais atento às culturas, ditas, periféricas.

Um dos argumentos deste autor é que, se cultura originalmente significa lavoura, cultivo agrícola, ela sugere tanto regulação quanto crescimento espontâneo. Daí uma necessidade de transcender as concepções amplas demais e outras forçosamente rígidas. A própria palavra “cultura” encarna as tensões entre o racional e o espontâneo

que não necessariamente devem ser entendidos como termos opostos. Ela, cultura, é a aglutinação do conscientemente planejado e o descontrole diante do excedente quando não for planejado, conclui o autor. Em outras palavras, cultura demanda um equilíbrio entre o apreensível e o imaginado para ser compreendida e transcender os limites própria cultura.

Esta noção não é exclusiva a uma sociedade específica, pois a estrutura de diversas sociedades, na constituição dos seus sujeitos, é perpassada pela cultura. O local de onde se fala, portanto, pode ser um ponto de partida para a problematização deste conceito imprescindível na compreensão das questões sociais contemporâneas.

## PARADOXOS DA CULTURA E DA “CULTURA POPULAR”: HALL E ADORNO

Mas, afinal de contas, em que medida a Teoria Crítica e os Estudos Culturais<sup>1</sup> se “aproximam e/ou se repelem?” E conseqüentemente, por que realizar um estudo relacional destes dois campos teóricos? Numa primeira leitura, percebemos que as aproximações entre estas duas escolas podem ser reforçadas a partir das suas análises sociais fincadas nas raízes das principais teorias marxistas. Enquanto que

el marxismo adorniano es, pues, aparentemente ortodoxo en su afirmación de la ley del valor; sin embargo, es al mismo tiempo radicalmente heterodoxo, pues expande alegoricamente su alcance para cubrir la totalidad de las relaciones humanas a través de la historia de la humanidad (ponto) (OSBORNE, 2002, p. 5-6).

Por outro lado, segundo Joseph (2002, p. 373), “[...] la genealogía de los ESTUDOS CULTURALES se sitúa en el debate entre el Humanismo [...] y los enfoques marxistas tradicionales sobre la política cultural contemporánea. Los estudios culturales británicos emergen como diálogo entre el MARXISMO humanista y el antihumanismo (*sic*)”. Por outro lado, conforme Joseph,

---

1 Segundo Sovik (2003, p. 10), podemos dizer que os *Estudos Culturais* têm como principais representantes Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson. Mas é possível afirmar que eles tiveram como um dos principais disseminadores, sobretudo entre nós, Stuart Hall. Do mosaico teórico construído por Hall fazem parte autores e tradições como as de Bastide, Freyre, Marx, Gramsci, Bakhtin, Jameson, Rorty, Derrida, Foucault, Spivak, Bhabha, Barthes, Weber, Durkheim, Hegel dentre outros, completa a autora.

MWEWA,  
Muleka. Teoria crítica e estudos culturais: a configuração do social no contemporâneo. *Mimesis*, Bauru, v. 28, n. 1, p. 21-38, 2007.

MWEWA,  
Muleka. Teoria  
crítica e estudos  
culturais: a  
configuração  
do social no  
contemporâneo.  
*Mimesis*, Bauru,  
v. 28, n. 1, p. 21-  
38, 2007.

la genealogía de los ESTUDOS CULTURALES se sitúa en el debate entre el Humanismo [...] y los enfoques marxistas tradicionales sobre la política cultural contemporánea. Los estudios culturales británicos emergen como diálogo entre el MARXISMO humanista y el antihumanismo (*sic*). (2002, p. 373).

Alguns autores, como Johnson (2004), Kellner (2001) e, o próprio, Osborne (2002, p. 04) dentre outros, tentaram *aproximar* e *distanciar* estes dois campos de análise da sociedade. Em uma outra passagem, Osborne, por exemplo, coloca que a falta de compreensão dos fundamentos filosóficos de Adorno, “en los estudios de los medios y en los Estudios Culturales en lengua inglesa” tem produzido uma imagem distorcida de sua Teoria Crítica.

Por outro lado, os Estudos Culturais, segundo Stuart Hall (2003, p. 131), se dedicam, ao “trabalho intelectual sério e crítico” para o qual “não basta o interminável desdobramento da tradição, tão caro à história das idéias, nem tampouco o absolutismo da ruptura epistemológica, pontuando o pensamento em suas partes ‘certas’ e ‘falsas’”, assim, “o que se percebe é um desenvolvimento desordenado, porém irregular”. Mas,

tais mudanças de perspectiva refletem não só os resultados do próprio trabalho intelectual, mas também como que os desenvolvimentos e as verdadeiras transformações históricas são apropriadas no pensamento e fornecem ao pensamento, não sua garantia de ‘correção’, mas suas orientações fundamentais, suas condições de existência. (id.,ibid.).

A cultura popular tem sempre a sua base, consoante o mesmo autor (ibid.), em experiências, prazeres, memórias e tradições do que chamamos *povo*. E está vinculada a elementos que constituem o contexto e as “experiências cotidianas de pessoas comuns. Ela se liga ao que Bakhtin chama de *vulgar* – o grotesco, por exemplo –; eis porque geralmente é contraposta à alta cultura ou à cultura de elite”. O termo *popular* se configura, ainda segundo Hall (2003), em um território composto de elementos antagônicos e instáveis, elaborados em movimentos que se relacionam de forma tensa com o contexto social. Este termo tem como principal foco de atenção a relação entre a cultura e as questões de hegemonia.

Hall (2003) traz, ainda, que o *modernismo nas ruas* representa uma importante mudança no terreno da cultura rumo ao *popular*, às práticas populares, ao descentramento de antigas hierarquias e grandes narrativas. Nos termos hallianos, a marginalidade como espaço recente de produção e reivindicação destas culturas, “é o resultado

de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e no aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural” (ibid., p. 338). Ela constitui também “um espaço de contestação estratégica”. Porém, não podemos nos remeter ao espaço da marginalidade como lugar confortável de resistência, alerta Hall (2003).

Em relação à *cultura popular negra*, por exemplo, Hall (2003) diz que, no conjunto dos elementos que a constituem, ela tem trazido elementos de um discurso que é *diferente* – outras formas de vida, outras tradições de representação. Em termos adornianos acrescentaríamos que da forma como esta cultura se dá, na sociedade administrada<sup>2</sup> ela reproduz de forma caricatural os mecanismos de sujeição implementados por tal sociedade. Podemos dizer, ainda, que a insistência em tornar hegemônica esta “forma diferente” de representação se configura num agravante, pois mostra que este segmento não elaborou no plano da consciência – sem exclusivismos – a noção de ser, muitas vezes, a extensão reprodutora dos mecanismos de sujeição das forças dominantes. Mas, em termos hallianos compreendemos que:

[Na] cultura popular negra [...] não existem formas puras. [...] Assim, elas devem ser sempre ouvidas não simplesmente como recuperação de um diálogo perdido que carrega indicações para a produção de novas músicas [por exemplo], mas como o que elas são – adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular. Elas são ‘o que o moderno é, naquilo que Kobena Mercer chama a necessidade de uma estética diaspórica’ (HALL, 2003, p. 343).

Como primeiras observações podemos dizer que a cultura, de uma forma geral, é forçadamente submetida ao usufruto dos meios de diluição das capacidades humanas aos mandos e desmandos da lógica do mercado, ou seja, submetida à indústria cultural. Mas, para tanto, este conceito deve ser compreendido além do processo da simples compra e venda das mercadorias uma vez que ele abrange, principalmente, a submissão da dimensão psicológica dos indivíduos. Como fenômeno cultural, as práticas culturais, sejam elas popu-

---

2 Para Maria Helena Ruschel (1995, p. 239-241), Adorno emprega este conceito referindo-se ao fato que de todos os planos da cultura foram virtualmente permeados pelo processo de coisificação, conceito já descrito por Marx, no século XIX, no contexto das relações de trabalho e de produção, levando ao que Adorno denomina de *mundo administrado*. Este conceito está simultaneamente onipresente e diluído por toda obra de Adorno adquirindo outras diferentes acepções.

MWEWA,  
Muleka. Teoria crítica e estudos culturais: a configuração do social no contemporâneo. *Mimesis*, Bauru, v. 28, n. 1, p. 21-38, 2007.



MWEWA,  
Muleka. Teoria  
crítica e estudos  
culturais: a  
configuração  
do social no  
contemporâneo.  
*Mimesis*, Bauru,  
v. 28, n. 1, p. 21-  
38, 2007.

lares ou eruditas, atendem a afirmação de Adorno (2002) segundo a qual, na destilação dos valores culturais, a cultura se entrega às determinações do mercado. A cultura confirma estas determinações na incessante busca de reafirmação de um dado discurso que, em última análise, pretende a subserviência. Deste mecanismo nada escapa ileso. As artes, por exemplo, elementos típicos da cultura universal, também são submetidas ao deleite daqueles que podem pagar duplamente – com submissão e capital – por elas.

A cultura como as artes pode ser um arauto de uma nova existência social, mas a questão é curiosamente circular já que sem essa mudança social as próprias artes estão em risco. A imaginação artística, argumenta-se, só pode florescer em uma ordem social orgânica, e não criará raízes no solo raso da modernidade. (EAGLETON, 2005, p. 40).

Portanto, entender a relação interna das artes pode ser uma chave de leitura do conceito de cultura, por enquanto, na obra de Adorno. Cultura na sua configuração mais geral transita, digamos, em três concepções no contemporâneo, a saber, cultura como crítica utópica ao capitalismo; cultura como modo de vida total e cultura como criação artística (EAGLETON, 2005). Entendimentos estes que podem conferir às artes um possível lugar de crítica imanente ao processo de vida social na ordem capitalista a qual pertencem. Os mecanismos dos quais a arte se vale para criticar o *meio* que a acolhe e do qual ela é parte integrante procuram se materializar num *efeito bumerangue*, ou seja, as críticas devem voltar para ela confirmando, assim, a sua contundência. Neste sentido, faz-se necessário apontar alguns mecanismos de funcionamento da arte para tentar entender melhor esta possibilidade de “arauto da nova existência” que pode ser apontado pelas artes.

## PERCEPÇÕES DA CRÍTICA CULTURAL E DA INDÚSTRIA CULTURAL

Theodor W. Adorno, sem qualquer intenção reducionista, pode ser lido como um autor enraizado na cultura erudita. Stuart Hall, por sua vez, fala como aquele que se dedica à leitura das novas configurações daquilo que denominamos de “cultura popular” – sem qualquer censura acusatória. Diante deste quadro coloca-se para a cultura um desafio suplementar que é o de pensar não apenas a banalização da cultura erudita e seu rebaixamento à cultura de massas,

mas, em direção oposta, entender a cultura popular, sua apreensão pelos mecanismos da indústria cultural e sua (re)produção sob estes novos auspícios.

Por meio de conceitos caros à Teoria Crítica e aos Estudos Culturais, elencamos algumas hipóteses a respeito dos “laços” e “lapsos” que envolvem esses dois autores, tencionando, assim, as reflexões ante as pistas do conceito de cultura presente em alguns dos seus textos. O conceito de indústria cultural presente no texto (desenvolvido junto com Max Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*<sup>3</sup>) e o texto pós-47 – *Teoria Estética*, em especial – serão tomados como roteiro(s) de leitura(s) do conjunto de textos do Stuart Hall que se encontram na coletânea “Da diáspora”, em especial. É no sentido de valorizar as concepções sobre cultura, deste último, como as “‘práticas vividas’ ou ideologias práticas [...] [que] capacitam uma sociedade, grupo ou classe a experimentar, definir, interpretar e dar sentido às suas condições de existência” (HALL, 1982, p. 7, apud Eagleton, 2005, p. 55).

Essas práticas estruturam a formação objetiva que, se compreendida a partir da cultura, englobam a noção de subjetividade (próprio do sujeito) como algo em constante elaboração. Outra hipótese possível é que, quando o processo da formação cultural passa a ser elaborado no plano da consciência mediada pela realidade objetiva, o sujeito passa a ser a extensão desta realidade. Por outro lado, sem tal realidade, dificilmente, poderemos pensar em um sujeito. Este por sua vez deve estabelecer uma relação de conflito frente a qualquer proposta de adequação. Nesta perspectiva, valeria a pena empreender um esforço para um estudo do conceito de cultura, esse se justificaria na medida em que entendemos que é por meio dela, da cultura, que se manifestam os principais dispositivos formativos nas diversas sociedades.

O tema da cultura, em Adorno não pode prescindir, a meu ver, dos conceitos: de indústria cultural e de crítica cultural. Em alguma medida, Hall ao criticar a forma industrializada como algumas culturas populares são concebidas na contemporaneidade se vale do primeiro conceito. Na esteira deste conceito, Hall coloca uma questão central, qual seja: “seria possível hoje nos propormos a escrever a história da cultura popular sem levar em consideração a monopolização das indústrias culturais, por trás de uma profunda revolução tecnológica?” (2003, p. 253). No espaço deste texto não pretendemos nos debruçar, como prioridade, sobre esta questão. Porém, a mesma orienta as nossas reflexões. Stuart Hall, esse estudioso *diaspórico*,

---

3 Vale lembrar que a primeira vez que este conceito veio a público, porém de forma restrita, foi num texto manuscrito por estes autores em 1944 e depois em 1947.

MWEWA,  
Muleka. Teoria crítica e estudos culturais: a configuração do social no contemporâneo. *Mimesis*, Bauru, v. 28, n. 1, p. 21-38, 2007.



MWEWA,  
Muleka. Teoria  
crítica e estudos  
culturais: a  
configuração  
do social no  
contemporâneo.  
*Mimesis*, Bauru,  
v. 28, n. 1, p. 21-  
38, 2007.

tem também como importante campo de investigação a influência da mídia – cinema e televisão, em especial – na cultura de uma maneira geral. Esse campo exerce um importante papel na sua interpretação da cultura, nas palavras de Hall, como *cultura de massa*, ou seja, numa cultura feita “para” as massas, em última análise, na indústria cultural (HALL, 2003, p. 247-263; 335-349). Conforme Hall, se é verdade que no século XX

um grande número de pessoas de fato consomem e até apreciam os produtos culturais da nossa moderna indústria cultural, então conclui-se que um número muito substancial de trabalhadores deve estar incluído entre os receptores desses produtos (HALL, 2003, p. 253).

Já em Adorno, pode-se dizer que as reflexões elaboradas a partir do conceito de indústria cultural se espalham em várias de suas obras e de Max Horkheimer. Como alerta Adorno, “somente ao absorver todos [os seus] trabalhos poder-se-ia compreender genuinamente qualquer um deles” (JAY, 1988, p. 13). O termo indústria cultural foi empregado por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer em 1947, no livro *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tratava-se da problemática da cultura de massa, mas a partir da sua configuração houve a demanda por um termo mais adequado que a retratasse conforme a sua nova especificidade<sup>4</sup>. A razão dessa substituição, a princípio, deveu-se ao fato de querer excluir de antemão a interpretação que agrada aos que defendem o conceito de cultura de massa. Estes entendem que se trata de uma cultura que emerge espontaneamente das próprias massas. Isso não contribui para a compreensão dos interstícios que envolvem tal “cultura” (se ainda for legítimo empregarmos este termo), muitas vezes confundindo-a com uma cultura feita *para* as massas. É possível dizer que perceber a condição à qual somos assujeitados, pressuposta no desenvolvimento da cultura industrial, aquela produzida em escala industrial, demanda uma formação do sujeito que extrapole a simples adequação das subjetividades pressuposta na indústria cultural. Nela, a mutabilidade de um produto, principalmente dos bens culturais quando são tomados com esta conotação, é regrada pela aceitação no mercado

---

4 Movimento esse que a nova conformação cultural, *anche*, necessita fazer. Não é possível sustentar, nos marcos da contemporaneidade, a compreensão das culturas, dos países em desenvolvimento, por exemplo, a partir dos mesmos cânones, centro europeu, sem considerar as suas configurações. A exemplo da capoeira com suas múltiplas configurações reduzidas à folclore. Avaliar e/ou desconsiderar os seus elementos fundantes é típico daqueles que a enclausura na eterna dependência político-social. Porém, sem fazer tábula rasa do passado. Ou seja, deslocar apenas o local do discurso.

para o qual é produzido. O produto se legitima na medida em que supre, no sujeito, as demandas por ele criadas, ou seja, é a típica frase da amada que torna o ser amado responsável pelo seu sofrimento quando não correspondida: “vem me fazer feliz porque eu te amo” (DJAVAN)<sup>5</sup>. Na indústria cultural os padrões comportamentais são conformistas e substituem os da consciência no contato com os bens culturais. E nos agrada a idéia de pensarmos que somos coagidos por um certo fluxo de consciência durante o processo de consumo. Alguns motivos podem levar a esta ocorrência, um deles é a ausência do comprometimento na formação dos sujeitos pelos órgãos governamentais que delegam tal função para os meios de entretenimento, como novelas, programas de auditórios, “musicais”, *shoppings centers*, parques de diversão, bens culturais etc. quando o princípio desses é subjugar. Assim, diz Horkheimer e Adorno (1985, p. 124),

O sistema educativo alemão juntamente com as universidades, os teatros mais importantes na vida artística, as grandes orquestras, os museus estavam sob proteção. Os poderes políticos, o Estado e as municipalidades, aos quais essas instituições foram legadas como herança do absolutismo, haviam preservado para elas uma parte daquela independência das relações de dominação vigentes no mercado, que os príncipes e senhores feudais haviam assegurado até o século dezenove. *Isso resguardou a arte em sua fase tardia contra o veredito da oferta e da procura e aumentou sua resistência muito acima da proteção de que desfrutava de fato (grifo nosso)*<sup>6</sup>.

O esquema da indústria cultural possui suas brechas. Porém, muitas vezes somos impedidos de percebê-las diante do *contentamento* não *descontente* de que tudo está dado e só nos resta seguir o fluxo. Típico daqueles que se revestem do manto “branco” que os próprios detentores dos bens culturais lhes emprestam, a juro alto, para apontar com o indicador qual cultura deve ser seguida e qual deve ser rechaçada, a saber, os críticos da cultura. São vítimas do próprio ofuscamento que infligem aos outros no exercício do papel de carrasco com os seus iguais. Este agrava a nossa tendência de creditar a verdade somente àqueles que se dedicam a fazer uma leitura da cultura balizada nas estruturas instituídas. Os críticos da cultura muitas vezes vêm somente a confirmar o *status* que os bens culturais, eleitos pelas

---

5 “[...] Vem me fazer feliz porque eu te amo  
você deságua em mim e eu oceano  
e esqueço que amar é quase uma dor” (Oceano, Djavan)

6 Devo esta observação ao professor Paulo Mecksenas do CED-UFSC.

MWEWA,  
Muleka. Teoria  
crítica e estudos  
culturais: a  
configuração  
do social no  
contemporâneo.  
*Mimesis*, Bauru,  
v. 28, n. 1, p. 21-  
38, 2007.

camadas às quais eles servem, desfrutam. Segundo Adorno (2001), desta forma, o crítico somente ajuda a tecer o véu da objetividade do espírito dominante. Os críticos, por sua vez, não exercem uma crítica imanente que “não se limita ao reconhecimento geral da servidão do espírito objetivo, mas procuram transformar esse reconhecimento em força de observação da própria coisa” (ADORNO, 2001, p. 23). Esta *abstenção crítica*, digamos assim, leva-nos a concordar com a seguinte assertiva: “a vaidade do crítico da cultura vem em socorro da vaidade da cultura: mesmo no gesto acusatório, o crítico mantém a idéia de cultura firmemente isolada, não questionada e dogmática” (ADORNO, 2002, p. 82). Na mesma direção, o autor afirma que “a crítica é um elemento inalienável da cultura, repleta de contradições e, apesar de toda sua inverdade, ainda é tão verdadeira quanto não verdadeira é a cultura”. (ADORNO, 2002, p. 11). Acobertados pelo “maquinário” que os protege no exercício das suas atribuições, os críticos desfrutam da posição que os permite socializar impunemente as veleidades do seu espírito. Esta falsa liberdade proporciona a sensação do exercício pleno da condição humana, ou seja, a subjetividade objetiva em termos kantianos. Em outras palavras, eles exteriorizam aquilo que é próprio do sujeito enquanto objetos. Mas, no seu íntimo, reestruturam a posição de “escravo” ocupada por aqueles que, do seu “trono”, validam e invalidam a cultura ao enaltecer os seus produtores, o que já de partida imobiliza qualquer possibilidade da cultura ao pensá-la como mera produção a ser funcionalizada racionalmente. Assim, diz Jimenez (1999, p. 106), “o verdadeiro interesse opõe os artistas e aqueles que julgam, isto é, de um lado os críticos profissionais e, de outro lado, esse público que evidência o seu gosto; um gosto que os críticos justamente querem educar.”

## INCURSÕES “RIBEIRINHAS” NA TEORIA ESTÉTICA DE TH. W. ADORNO

No texto da *Teoria Estética*, a análise social e moral, em uma palavra, da cultura, tem como fio condutor: a possível autonomia presente na obra de arte autêntica e a relação que esta estabelece no campo intra e extra-subjetivo no mundo objetivo. A primeira, a possível autonomia presente na obra de arte autêntica, se refere à relação que o sujeito estabelece consigo mesmo e a segunda diz respeito àquela que ele estabelece com outros na sociedade, porém, atravessada pelos mecanismos colocados pelos responsáveis pelas condições materiais e pelas forças produtivas. Neste sentido, pode ser pertinente pensarmos numa subjetividade em construção.

Se considerarmos que o conceito de cultura, apesar de ser um dos mais difíceis de sistematizar, pode ser localizado nos mecanismos sociais de um dado contexto historicamente demarcado, podemos entender que a relação estabelecida, a partir deste contexto, transita em constante tensão com as aspirações subjetivas dos sujeitos históricos, frente aos limites objetivos. Em outras palavras, a cultura pode se definir na relação das condições sociais objetivas com as aspirações dos sujeitos. O sujeito, por sua vez, deve ser localizado no que está dado diante das condições sociais manifestas e por vezes latentes dentro de um contexto histórico.

Neste bojo, também, podemos localizar a obra de arte e o seu conteúdo. A existência da verdade na arte traz consigo a necessidade de se negar a sua origem – o desnudamento da natureza – para sua existência. Em outras palavras, é como se a arte precisasse morrer para viver, a exemplo do que Shakespeare descreveu em *Muito barulho por nada* – no qual uma das personagens foi forçada a fingir a sua própria morte para poder provar a sua inocência e finalmente ficar com o seu amado. Para Adorno (2000, p. 14), na perspectiva hegeliana, a arte encontra a sua morte naquilo em que ela se transformou – como diz a poesia (anônima): o rio Tietê caminha de encontro à sua morte –, é o destino ao qual a arte está fadada nas atuais condições. Por outro lado, há possibilidade de sobrevivência da arte na atual sociedade, apesar do seu declínio já profetizado. A arte em si, e não no que representa, tem a possibilidade de exercer um contraponto frente a atual sociedade (ADORNO, 2000). Mas, se uma das possibilidades da verdade na arte esta na imanência, por outro lado, a imanência precisa ser revista, dado que não dá pra falar em arte e cultura pensando na primeira como mônada, pois se ela traz alguns dos elementos que compõem o mundo em si, como poderíamos conjugá-la com a cultura de forma colaborativa<sup>7</sup>?

É no seu caráter cíclico – pois ao mesmo tempo em que anuncia a verdade, ela tem que morrer para se manter pertinente – que a obra de arte importante (aquela compreendida dentro do *senso comum*) pronuncia o impronunciável na sociedade, e mostra a contra-face desta. Mesmo a obra de arte mais sublime tira o seu material importante do empírico num dado contexto. É neste sentido que as forças produtivas se relacionam com ela, a partir da e na sua constituição.

Não se deve confundir este fato com uma pretensa obediência acrítica da arte em relação ao empírico. Ela possui a liberdade de poder denunciar a própria mentira no bojo da sua existência. O puro

MWEWA,  
Muleka. Teoria crítica e estudos culturais: a configuração do social no contemporâneo. *Mimesis*, Bauru, v. 28, n. 1, p. 21-38, 2007.

---

7 Este questionamento me foi colocado pelo querido colega Cristiano de Sales. Por não possuir, ainda, elementos para problematizar tal questão o transcrevi tal qual me fora colocada.

MWEWA,  
Muleka. Teoria  
crítica e estudos  
culturais: a  
configuração  
do social no  
contemporâneo.  
*Mimesis*, Bauru,  
v. 28, n. 1, p. 21-  
38, 2007.

conceito de arte se constitui assim em frágil equilíbrio momentâneo distante de atingir seu domínio completo. Dentro de alguns limites, podemos dizer que a cultura industrializada anula a possibilidade de existência da arte. Neste sentido, “o critério das obras de arte é equívoco: se lhes acontece integrar na sua lei formal imanente os estratos temáticos e os pormenores e conservar em semelhante integração, mesmo com lacunas, o elemento que lhes é contrário” (ADORNO, 2000, p. 17). Diferente daquilo que ela nega, a obra de arte constitui-se, segundo o autor, na sua relação de negação com o que ela não é, confirmando assim, o seu caráter. Em outras palavras, é na sua negação que ela se constitui no que deve ser. Portanto, a arte é a idéia social da sociedade e não pode deduzir-se desta e nem se submeter a esta. Neste procedimento de relação e negação pode residir a sua possibilidade de “escapar” da totalidade.

Para Adorno a Crítica do Juízo de Immanuel Kant se torna revolucionária na sua ambivalência, pois “sem abandonar o âmbito da antiga estética do efeito, ela a restringe ao mesmo tempo por uma crítica imanente, da mesma maneira que o subjetivismo Kantiano tem o seu peso específico na sua intenção objetiva, na tentativa de salvar a objetividade graças aos momentos subjetivos” (ADORNO, 2000, p.21). Estes momentos se concretizam diante do sublime, no qual o sujeito se perde ao abdicar do comportamento maniqueísta frente à obra de arte. Para o autor, “o sujeito deve se perder na obra de arte e reside aí, segundo Hegel, a possibilidade do sujeito se tornar sujeito através da sua alienação na obra de arte” (ADORNO, 2000, p. 29). Isso contraria o processo que a torna frágil ao ser aceita de forma conformista como bem cultural, que deve ser possuído e condicionado ao nosso prazer.

O momento de prazer na arte, protesto contra o caráter universal e mediatizado de mercadoria, é à sua maneira mediatizável: quem desaparece na obra de arte é por isso dispensado da miséria de uma vida, que é sempre demasiado escassa (ADORNO, 2000, p.25).

Tal miséria pode se manifestar na sociedade da qual a dissonância é marca fundamental e que se configura na sua razão de ser. As condições sociais imediatizadas, no sentido de funcionalizadas, promovem a arte como propriedade cultural que deve proporcionar prazer ao indivíduo, contra o qual elas investem num processo de mutilação. Por exemplo, “é possível considerar” segundo Adorno (2000, p. 27), “a poesia neo-romântica no conjunto como a tentativa de resistir a tal dissolução e de restituir a linguagem, como aos outros materiais, algo da sua substancialidade”; porém, esta poesia,

reafirma o autor, deve ser contextualizada, pois é o contexto que possibilita compreender a obra de arte e a poesia, enquanto forma de expressão artística, que cada vez mais são impossibilitadas pela sociedade administrada. A arte, ao voltar sempre um dos seus lados para a sociedade, ou seja, quando “a dominação interiorizada irradiava igualmente para o exterior”, possibilita, em alguma medida, a crítica à forma de organização da arte engendrada pela indústria cultural. Isso não invalida pensar na tradição como meio do movimento histórico que se modifica e que depende da estrutura político-sócio-econômica-cultural em vigência. Nela, a arte, em última análise, se configura no seu “antídoto”, porém, para que esta se materialize como tal, precisa desnudar a sua própria “falsidade” enquanto limite (ADORNO, 2000).

A arte, diante da pobreza do mundo, concretiza-se e configura-se como um *locus* para o subjetivo privilegiado na univocalidade – dominação – da sociedade administrada. Ela, a arte, conforme Adorno (2000, p.42), “se transformou na necessidade ideológica dos homens e só pode contar com esta necessidade objetiva e, portanto, frente às forças do espírito burguês quanto mais tecnificada, a arte, mais longe fica do sujeito”. Ela possibilita que o sujeito acesse a sua individualidade, segundo Adorno, na expressão mimética<sup>8</sup> nela presente.

Se o comportamento mimético não imita alguma coisa, mas se faz semelhante a si mesmo, as obras de arte tomam a seu cargo o seu cumprimento. Na expressão, não imitam as emoções dos indivíduos humanos, e sobre tudo não as dos seus autores; ao definirem-se essencialmente deste modo são vítimas, justamente enquanto cópias, da objetivação, contra a qual resiste o impulso mimético (ADORNO, 2000, p. 131).

Só a esperança de que um dia se possa atingir tal individualidade subjetiva renova a existência da arte enquanto utopia que ela pretende. Mas, nas atuais condições do compasso entre cultura e as forças produtivas, a arte se encontra impossibilitada de realizar tal sonho. A dialética entre a irresponsabilidade e responsabilidade da arte, enquanto ambivalência, torna-se um ponto de equilíbrio na sua luta permanente, da arte, para não se submeter “ao veredicto” do mercado. Por isso, na arte moderna, pode prevalecer uma necessidade de se voltar ao passado, no sentido de atualizar o seu caráter de verdade a partir daquele contexto em relação ao contemporâneo.

---

8 A arte se configura no refúgio do comportamento mimético, afirma Adorno (2000, p. 68). O tema da mimese é fundamental para entendermos o processo de constituição da arte e da relação que o sujeito estabelece com ela.

MWEWA,  
Muleka. Teoria crítica e estudos culturais: a configuração do social no contemporâneo. *Mimesis*, Bauru, v. 28, n. 1, p. 21-38, 2007.



MWEWA,  
Muleka. Teoria  
crítica e estudos  
culturais: a  
configuração  
do social no  
contemporâneo.  
*Mimesis*, Bauru,  
v. 28, n. 1, p. 21-  
38, 2007.

É no questionamento do passado que pode existir uma possibilidade de compreender o atual estágio em que a sociedade se encontra e vislumbrar a superação a partir de um exame minucioso, pois o tempo, por si só, não é critério. Por isso que a arte deve manter um permanente diálogo com o passado.

Na conservação do elemento mimético, a arte se configura como uma possibilidade de desencantamento do mundo, que pode possibilitar a crítica imanente<sup>9</sup> à sua racionalidade objetiva. A crítica imanente, enquanto elemento do jugo das forças produtivas historicamente contextualizadas, faz-se penetrante também na própria arte enquanto condição de freio das suas aspirações ao poder. Nela, na arte, faz-se necessário estabelecer uma crítica de si em si, sem desviar-se da “finalidade de determinação do indeterminado” (2000, p. 145). Da forma como a sociedade a concebe, ela acaba sendo a “promessa da felicidade que se quebra” (2000, p.157) e a extensão desta que a legitima. Adorno (2000, p.165) tece longas reflexões sobre a questão da forma na arte que a localiza como partícipe da “civilização à qual critica mediante a sua existência”.

O conceito de forma constitui, até Valéry, o ponto cego da estética, porque toda arte lhe fica de tal modo ligada que ele desdenha o seu isolamento como momento individual. [...] A estética da forma só é possível como aparição através da estética enquanto estética da totalidade do que se encontra sob a dominação da forma. Daí depende a possibilidade da arte em geral. [...] A forma aparece assim ao pensamento como algo de imposto, de subjetividade arbitrário, ao passo que ela só é substancial quando não exerce nenhuma violência sobre o formado, e a partir dele emerge. Porém, o formado, o conteúdo, não são objetos exteriores à forma, mas impulsos miméticos arrastados para esse mundo das imagens que é a forma (ADORNO, 2000, p. 162 e 163).

Portanto, é lícito afirmar que a relação conseqüente da forma com o sentido na obra de arte, segundo o autor, caminharia em direção a um curto circuito que danifica – coisifica em certa medida – a pró-

---

9 Para Adorno (2002), a posição que transcende a cultura é pressuposta pela dialética como aquela consciência que não se submete, de antemão, a fetichização da esfera do espírito. Dialética, no seu íntimo, significa intransigência contra toda e qualquer coisificação do humano, completa o autor. A dialética procura sempre se manter vigilante quanto “às sujeiras empurradas embaixo do tapete” por aqueles segmentos sociais que se “predispõem” à dominação. Neste sentido, continua o autor, a crítica imanente de formação espiritual significa entender, na análise de sua conformação e de seu sentido, a contradição entre a idéia objetiva dessa formação, nomeando aquilo que expressa, em si, a consistência e a inconsistência dessas formações em face da constituição da existência (ADORNO, 2002).

pria arte. Pois o primeiro termo não pode submeter-se ao segundo como fim último, por correr risco de “comunicar o incomunicável”. Na conjugação destes dois termos, na arte, é importante que tal paradoxo não se desfça: “a negação do sentido nas obras importantes constitui como elemento negativo, e na arte resignada se reproduz obstinadamente de uma maneira positiva” por facilitar a compreensão daquilo que a arte não pode comunicar (ADORNO, 2000, p.176).

A obra de arte autêntica não deve, segundo o autor citado, prender-se ao fato da objetividade e influir no seu processo de produção. Ou seja, a pergunta, para que serve uma obra de arte e o que ela quer comunicar, mortifica aquilo que pretende ser arte reduzindo-a ao que se pode possuir. Portanto, deve-se preservar o caráter “monádico” da obra de arte que almeja, realmente, ser um contra-ponto da ordem social estabelecida apesar de ser mediatizada por esta. Nela se exige, do sujeito, o compromisso de cumprir o pressuposto estético de imersão individual, perder-se naquilo que é observado numa apropriação mimética. Por outro lado, o autor (2000, p. 215) alerta que “aquilo mediante o qual se toma consciência da justeza ou da falsidade de uma obra segundo os seus próprios critérios são os momentos em que a universalidade se impõe concretamente na mônada”. As obras em si, não pretendem maquiagem as contradições presentes nelas mesmas e nem do universal, como demonstramos acima, “ao forçá-las à aparição, que é tirada do inconciliado, as obras encarnam a possibilidade de uma conciliação” (2000, p. 215).

Apesar da arte manter um forte e necessário vínculo com a empiria, da qual retira o seu material privilegiado, ela não pode reduzir-se a simples interpretação e retrato de tal realidade. Com esta realidade a arte deve estabelecer um relacionamento, permanentemente, acusatório e partidário com aqueles que são esquecidos – os de baixo, os subalternos, enfim, com o povo “escolhido” e os escravizados –, e com os que são relegados aos restos. Só aí, a arte poderá fazer jus a sua existência ao negar o espaço que, insistentemente, destinam-lhe na ordem burguesa. Enfim, a arte se torna pertinente quando se faz *não-necessária*; nela, o retrato do social não é o seu fim, por isso, deve ser mimetizada a partir do seu conteúdo (da arte), ou seja, a partir daquilo que explicita.

A arte só pode reconciliar-se com a sua própria existência ao virar para o exterior o seu caráter de aparência, o seu vazio interior. Hoje, o seu critério mais vinculativo é que ela, irreconciliada com todo o engano realista, já não suporta nada de inocente, segundo a sua própria complexão. Em toda arte ainda possível, a crítica social deve ser erigida em forma e diminuir todo o conteúdo social manifesto (ADORNO, 2000, p. 281).

MWEWA,  
Muleka. Teoria  
crítica e estudos  
culturais: a  
configuração  
do social no  
contemporâneo.  
*Mimesis*, Bauru,  
v. 28, n. 1, p. 21-  
38, 2007.

MWEWA,  
Muleka. Teoria  
crítica e estudos  
culturais: a  
configuração  
do social no  
contemporâneo.  
*Mimesis*, Bauru,  
v. 28, n. 1, p. 21-  
38, 2007.

Portanto, a arte como forma de conhecimento social, procura fazer a crítica que a *destrói*, para não se manter na contínua obediência. Dando primazia ao sujeito frente ao universal, na medida em que é a partir das nossas subjetividades que nos relacionamos com o outro e com o mundo, ou seja, “só se pode experimentar o mundo individualmente” (ADORNO, 2000). Claro está que o fato do sujeito tomar consciência da miséria em que se encontra, por meio da arte, não o leva necessariamente e conseqüentemente a superar tal estado, no qual, tanto a arte quanto o indivíduo são mediatizados. Neste estado da *coisa*, para Adorno, torna-se preferível esperar o desaparecimento da arte do que vê-la conformada. Esta sentença assevera agressivamente a luta contra qualquer tipo de conformação, na arte, da arte e na sociedade na qual esta é materializada como possibilidade de formação objetiva para conformar-se, frente ao que está dado. Devemos manter uma relação de vigilância permanente com realidade objetiva para não nos enquadrarmos em modelos escolásticos pré-formados. Os quais muitas vezes só reiteram o *status quo*. Diz Adorno, “o que distingue as regras didáticas das normas estéticas é a impossibilidade de satisfazê-las coerentemente. E esta impossibilidade torna-se força motriz para os esforços das escolas. Estes devem naufragar e as regras devem ser esquecidas para que produzam frutos” (1974, p. 94).

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesegrund. *A filosofia da nova música*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.) *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Edusp, 1978, p. 287-295.

\_\_\_\_\_. *Indústria cultural e sociedade*. (Trad. Júlia Elisabeth Levy... [et all.]. – São Paulo: Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo, Editora Ática, 1ª Ed. 2ª Impressão, 2001.

\_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 2000.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. (Trad. Tomaz T. da Silva; Guacira L. Louro) 7ª ed. Rio de Janeiro, 2002.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik; Tradução Adelaine la Guardia Resende...[et all]. Belo Horizonte: Edição UFMG; Brasília: representações da UNESCO no Brasil, 2003.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

JAY, Martin. *As idéias de Adorno*. São Paulo: Cultrix: Editora da universidade de São Paulo, 1988.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* – São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.

JOHNSON, R. O que é, afinal, Estudos Culturais. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 07-131.

JOSEPH, May. In: *Dicionário de teoria crítica y estudios culturales*. Dirigido por Michael Payne. Tradução Patricia Willson. – Primeira edição. Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 373-374.

KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais*. Tradução Vinicius de Figueiredo. – Campinas, SP: Papirus, 1993.

MORÃO, Artur. In: *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 2000, p. 9-10.

OSBORNE, Peter. In: *Dicionário de teoria crítica y estudios culturales*. Dirigido por Michael Payne. Tradução Patricia Willson. – Primeira edição. Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 3-6.

SOVIK, Liv. In: *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik; Tradução Adelaine la Guardia Resende...[et all]. Belo Horizonte: Edição UFMG; Brasília: representações da UNESCO no Brasil, 2003, p. 9-21.

MWEWA, Muleka. *Teoria crítica e estudos culturais: a configuração do social no contemporâneo*. *Mimesis*, Bauru, v. 28, n. 1, p. 21-38, 2007.