

Liliane Feitoza



Fabricação do gosto:

indústria cultural, arte e experiência



Liliane Feitoza

Fabricação do gosto

indústria cultural, arte e experiência

Editor

Lécio Cordeiro

Capa, projeto gráfico,
editoração eletrônica e
ilustrações
Box Design Editorial

Revisão de texto

Suélen Franco

Consultexto

Fizeram-se todos os esforços para localizar os detentores dos direitos dos textos contidos neste livro. A editora pede desculpas se houve alguma omissão e, em edições futuras, terá prazer em incluir quaisquer créditos faltantes.

Impresso no Brasil.

Reprodução proibida.
Art. 184 do Código Penal
e Lei nº 9.610, de 19 de
fevereiro de 1998.

Direitos reservados à

Editora Prazer de Ler Ltda.

CNPJ: 14.605.341/0001-03

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Feitoza, Liliane

Fabricação do gosto : indústria cultural, arte e
experiência : 9º ano / Liliane Feitoza. -- 1. ed. --
Recife, PE : Prazer de Ler, 2023.

ISBN 978-85-8168-825-1

1. Ciências humanas (Ensino fundamental)
I. Título.

23-149260

CDD-372.8

Índices para catálogo sistemático:

1. Ciências humanas : Ensino fundamental 372.8

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

ISBN aluno: 978-85-8168-825-1

ISBN professor: 978-85-8168-854-1

Apresentação

Há uma expressão popular que diz “Gosto não se discute”. Além de refutar esse dito e afirmar que não só podemos como devemos discutir e inspecionar nossos gostos, questionamos: como os gostos se criam? Como gostamos ou não de uma música ou de um filme? Os nossos gostos resultam exclusivamente da nossa individualidade ou eles podem ser influenciados pelos outros?

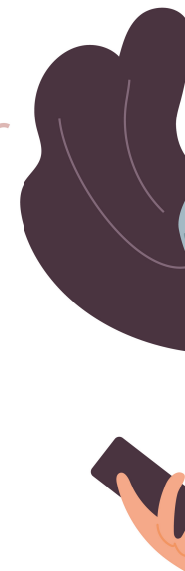
Ao longo deste livro, falaremos sobre a construção do gostar. A princípio, podemos analisar obras de arte e produções culturais e construir relações particulares. Em favor disso, falaremos sobre o direito às experiências particulares relacionadas à arte e aos artistas e sobre a nossa relação com eles.

Na sequência, falaremos também sobre as modificações no modo de fazer arte e de produzir cultura, a influência da economia e o modo de produção industrializado nas lógicas culturais. Para isso, teremos contato com as teorias dos pensadores da Escola de Frankfurt, a fim de nos ajudar a entender que a indústria modificou a arte e que isso possui implicações boas e ruins sobre os artistas e os nossos gostos.

Por fim, vamos falar sobre os gostos dos outros e as formas pouco justas de criticar obras de arte e produtos culturais, desconsiderando sua relação concreta com o mundo e os seus objetivos, e sobre preconceitos e perspectivas que permitirão entender melhor as produções culturais que nos agradam, sem precisar menosprezar ou desconsiderar o que agrada aos outros.

Sumário

Começo de conversa	5
O que é arte?.....	7
As lições artísticas.....	8
As obras de arte na sociedade	13
Agora é sua vez!.....	17
Os estudos das artes	21
A ciência da arte.....	22
As principais ideias das obras de arte.....	26
Agora é sua vez!.....	30
A arte multi, pluri e intersocial.....	33
O papel das produções culturais	35
O movimento dos Estudos Culturais	38
Agora é sua vez!.....	39
O fim e o recomeço.....	45
Referências.....	48



Começo de conversa



Imagine que, em um dia comum, ouvindo músicas em um aplicativo qualquer ou deixando uma sequência tocar em algum *streaming* na Internet, você se depara com algo que nem estava procurando: descobre uma banda incrível, daquela que faz você parar e se perguntar: “Quem está cantando?”, ou uma música que você já ouviu milhares de vezes, mas não sabe o nome dela nem quem canta. A partir desse momento, você não está apenas ouvindo, mas, sim, escutando atentamente, e se dá conta de que gosta de tudo: do ritmo, dos instrumentos, das vozes, da letra, etc.

Depois disso, você tira o aplicativo ou a lista de músicas do aleatório, pois quer continuar ouvindo essa banda recém-encontrada. Quando tocado pela música daquele grupo, começam as pesquisas: você quer saber de onde é essa banda, quem são os seus integrantes, há quanto tempo estão juntos, quais são as suas músicas, onde haverá *shows*.



Semanas depois, você resolve dividir a descoberta com os seus amigos. Não o surpreende que seus familiares não gostem da banda, afinal eles não costumam se interessar pela mesma música que você, mas com os seus amigos vai ser diferente. Você está ansioso para passar horas ouvindo, dançando e conversando sobre a nova descoberta. Porém, é uma grande decepção quando seus amigos afirmam, em alto e bom som, que não gostaram das músicas. Para piorar, eles afirmam que não é uma questão de gosto, mas de qualidade, ou seja, eles querem dizer que o ritmo, os instrumentos, as vozes e as letras de que você tanto gostou não são bons.

Depois dessa desagradável surpresa, restam duas alternativas: seguir gostando da banda e concluir que seus amigos não entendem nada de boa música ou deixar a banda nova de lado e aceitar que as músicas não são boas e que você não entende nada. Ambas as formas de agir, por mais que sejam comuns, são exageradas.

Vamos fazer uma comparação bem simples: de um lado, um aparelho *smartphone* e, do outro, uma expressão cultural ou obra de arte. O aparelho precisa funcionar, acessar aplicativos, fazer ligações, enviar mensagens, atuar como despertador, entre outras funções. Se o celular não realizar essas tarefas corretamente, ele é classificado como ruim. Assim como podemos dizer que ele é bom, ou de boa qualidade, quando atende às expectativas.

Já com uma obra de arte ou expressão cultural não é simples afirmar se é boa ou ruim, pois é preciso entender as suas dimensões, que não estão diretamente atreladas a uma funcionalidade. E a dificuldade ainda continua porque mesmo se pudermos definir funções para as expres-

sões culturais, teremos de admitir que nem todas as pessoas precisam concordar com as nossas definições. Em outras palavras, se buscássemos responder qual é a utilidade da arte, certamente encontraríamos respostas diversas, algumas simples, outras complexas, mas todas difíceis de desconsiderar. Inclusive, há estudiosos que afirmariam que a arte não tem função.

A princípio, podemos afirmar que não estamos dizendo que não é possível discutir a qualidade de uma banda ou de uma música. Isso porque o julgamento de produções culturais, como músicas, filmes, literatura, peças de teatro, pinturas e esculturas, deve ir além do bom ou do ruim.

O que faremos neste livro é pensar nas avaliações que as expressões artísticas e culturais recebem ou podem receber, cientes de que elas fazem parte da sociedade em que vivemos. Para isso, vamos refletir sobre os conceitos de *arte* e de *artista*, assim como sobre as transformações no modo de se produzir arte. Por fim, queremos estimular, por meio dos Estudos Culturais, alguns questionamentos relacionados aos preconceitos que estão presentes na nossa maneira de observar expressões artísticas, além de defender a possibilidade de avaliar e criticar obras culturais, sem limitações nem preconceitos.

Em outras palavras, este livro pode auxiliar você a defender seus gostos artísticos, além de ajudar a entender melhor as suas preferências e as dos outros. A pretensão é estimular um outro olhar sobre a cultura e as expressões culturais que não se oponha aos gostos divergentes dos nossos. Talvez esse percurso possa gerar algum desconforto, mas esperamos que sejam assuntos interessantes com temas divertidos.

O que é arte?



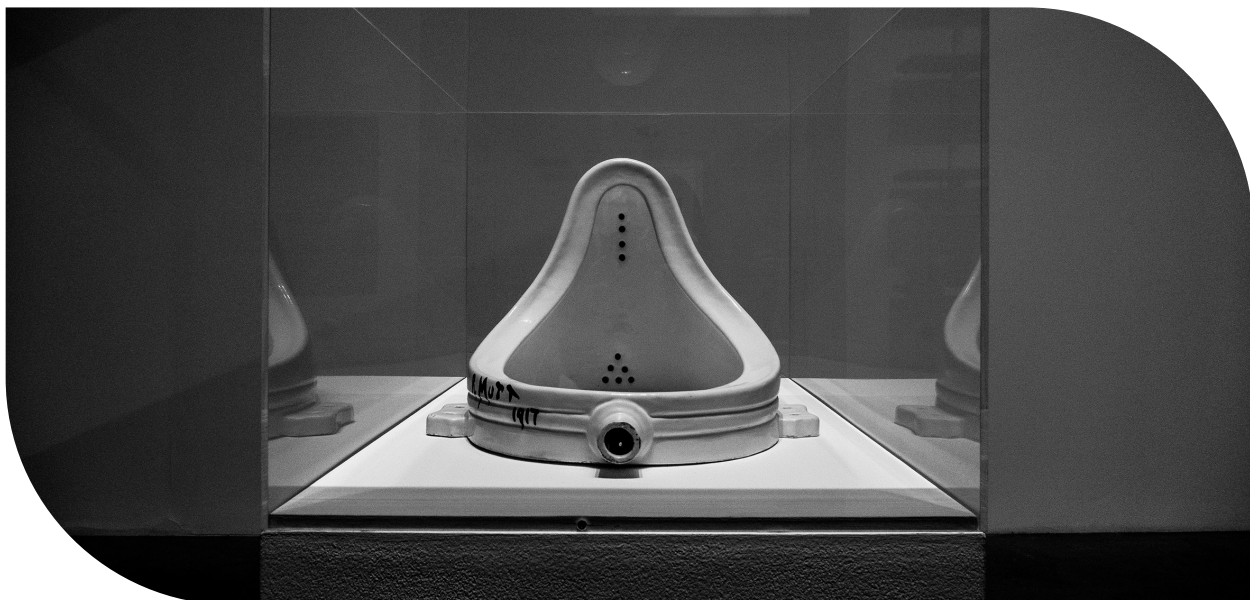
Imaginemos que uma pessoa resolve fazer uma viagem à França, na Europa, com o intuito de visitar o Museu do Louvre e ver uma obra específica: *Mona Lisa*, ou *A Gioconda*, de Leonardo da Vinci. Considerando que essa viagem demandou muito esforço e planejamento dessa pessoa, ela precisou fazer alguns trabalhos extras e economizar dinheiro durante um bom tempo, mas tudo foi feito de bom grado, pois ver o quadro citado era um sonho.

Após uma longa e cansativa viagem, a pessoa está no Louvre finalmente, prestes a pôr os olhos sobre a obra. Todavia, diante dela, sentiu uma profunda decepção, pois a experiência fora do comum que era esperada não se realizou. A verdade é que a obra não pareceu muito diferente das milhões de reproduções em camisetas, pôsteres, quebra-cabeças, bolsas e outros objetos. Além disso, o tamanho do quadro original era bem menor do que o esperado.

samy/stock.adobe

Na imagem, é possível termos uma noção do tamanho do quadro *Mona Lisa*, ou *A Gioconda*, de Da Vinci, com medição real de 77 cm x 53 cm, disponível no Museu do Louvre desde 1797.





A obra mais conhecida de Marcel Duchamp (1887–1968) é *A fonte*, assinada com o pseudônimo de R. Mutt e exposta na Society of Independent Artists, em Nova York, em 1917. Ela faz parte do movimento dadaísta, pertencente à vanguarda europeia, e se tornou uma das principais obras que simbolizam tanto o protesto contra a guerra, como também uma maneira de originalizar a arte, deixando para trás formas prontas que o manifesto criticava. A partir disso, inspirado pela expressão direta e espontânea, Duchamp utilizou o urinol — na imagem — para representar a desmistificação da obra de arte, trazendo um objeto banal, sem sua função prática e fora do seu contexto habitual, para o âmbito das artes.

Depois de a pessoa dizer para si que, na verdade, não entende o que há de tão especial nesse quadro e de desconfiar de que todo o esforço para chegar até ali não foi recompensado, ela afasta rapidamente esse pensamento de si e expressa uma falsa apreciação, até para não ser julgada pelas pessoas ao redor.

É bem verdade que a *Mona Lisa* está em um patamar de arte indiscutível, e admitir não gostar dela parece revelar mais sobre quem aprecia do que sobre a obra. Por isso, admitir não ter tido a experiência desejada é como assinar um documento afirmando não ser inteligente, culto ou refinado.

Retomando o início de nossa conversa, questionamos: por que algumas obras parecem estar acima da possibilidade de crítica e outras são tão suscetíveis? Por que algumas pessoas chegam a fingir gostar de obras que não conseguem entender ou

apreciar e outras fingem detestar o que secretamente amam? Para responder a essas perguntas, precisamos começar a pensar sobre o conceito de *arte* e sobre as subdivisões que existem dentro desse conceito. Assim, a primeira pergunta a ser feita é simples: o que é arte?

As lições artísticas

Ao longo da história, muitos estudiosos tentaram responder à pergunta “O que é arte?”, e as conclusões são diversas e contraditórias, ou seja, o que é arte para um pensador pode não ser arte para outro. Então como é que podemos saber o que é arte?

Na sociedade, algumas pessoas e instituições assumem a tarefa de definir isso por nós. Quando vamos a um museu, en-

contramos peças, como a *Mona Lisa*, para contemplar. Elas foram selecionadas por algumas pessoas por serem consideradas arte. Os inúmeros historiadores da arte, especialistas, críticos, peritos e curadores, que garantem que uma obra é arte, são parte da razão pela qual é difícil admitir não ter gostado de um clássico aclamado. A opinião sobre a obra, por vezes, não depende da nossa relação com ela, mas traz uma carga prévia, atravessada pelo julgamento de outras pessoas.

Caso você encontrasse um artigo acadêmico, produzido por um doutor em música, que defendesse a originalidade e as qualidades artísticas de uma banda recém-descoberta, o problema estaria resolvido. Diante disso, você teria respaldo acadêmico para confirmar o seu gosto.

Todavia, há algumas problemáticas nessa solução: como continuamos não sabendo dizer o que é *arte*, conseqüentemente nos tornaremos dependentes da interpretação

de outras pessoas e não desenvolveremos uma relação pessoal com a arte. Não parece vantajoso nem correto abandonar uma expressão artística da qual gostamos porque ela não recebeu um selo de qualidade.

O austro-húngaro e historiador da arte Ernst Gombrich nos apresenta outro problema, que nos leva de volta à *Mona Lisa*. De acordo com ele, somos tão bombardeados por mensagens sobre essa obra em particular que é difícil vê-la realmente. Para que isso aconteça, é necessário tentar esquecer o que sabemos sobre ela e olhar para a obra como quem olha atentamente para algo novo.

Um olhar cuidadoso permitiria notar os minuciosos detalhes que trazem suavidade às mãos e nos fazem, praticamente, sentir a textura das mangas do vestido da *Gioconda*. Esse detalhe parece incompatível com o fato de que o horizonte traz diferenças entre os lados direito e esquerdo da figura.

Ernst Gombrich (1909–2001) foi um dos mais célebres historiadores da arte do século XX, especialmente por seus estudos sobre o Renascimento. Também é o autor de um dos livros mais populares entre os adotados pelas instituições de ensino de história da arte em vários países: *The story of art (A história da arte, em tradução livre do inglês)*, publicado pela primeira vez em 1950, em Londres.

Ernst Gombrich, em 1957, lendo com seus netos.



Continuando a observar com atenção, é possível perceber que os contornos da figura não são marcados com firmeza, há certa indefinição e sombras que parecem deixar algo para imaginar. Isso se apresenta, principalmente, no modo como o pintor mostra, ou omite, os pontos definidores para marcar a expressão facial: os olhos e a boca.

Ao manter essas partes sem uma marcação precisa, o artista parece deixar alguma coisa para ser completada por quem olha, algo que faz com que a *Mona Lisa* pareça nos acompanhar com o olhar, que deixa um ar enigmático sobre o seu sorriso e algo vivo e provocador na expressão, como se não estivéssemos diante de um quadro acabado, mas de uma pessoa que nos olha, sem que possamos saber o que significa esse olhar.

Essa descrição de impressões da obra está longe de ser a interpretação de um especialista. Para quem conhece questões

sobre as técnicas, o pensamento estético da época e o autor, a história da arte pode acrescentar informações que podem ser essenciais para uma leitura mais ampla. Mas isso não significa que leituras menos fundamentadas sejam inválidas.

Essa pequena experiência serve para defender nosso direito de olhar para as obras de arte sem tantos rótulos prévios, em busca de uma relação verdadeira, sem considerar as palavras ditas por algum crítico.

Receber orientações sobre como observar uma obra pode fazer diferença, mas aceitar prontamente a opinião dos outros, sem nos dar o direito da experiência, é limitante. Outra razão para desenvolver nosso próprio olhar sobre uma obra é o fato de os críticos e especialistas estarem suscetíveis ao engano, à discordância ou a mudarem de opinião. A história da arte está cheia de exemplos de expressões artísticas que foram desprezadas durante um período e, tempos depois, aclamadas.

Veja o trecho a seguir:

A Rue Le Peletier é uma sucessão de desastres. Depois do incêndio na Ópera, está acontecendo agora mais um desastre. Acaba de ser inaugurada uma exposição na Galeria Durand-Ruel que, supostamente, contém pinturas. Entrei, e meus olhos horrorizados depararam-se com algo terrível. Cinco ou seis lunáticos, entre eles uma mulher, reuniram-se para expor suas obras. Vi pessoas sacudindo-se de riso diante dessas pinturas, mas meu coração sangrou ao vê-las. Esses pretensos artistas autointitulam-se “revolucionários impressionistas”. Tomam um pedaço de tela, tinta e pincel, besuntam meia dúzia de manchas sobre ela ao acaso e assinam o nome nessa coisa.

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 10.

O trecho, retirado de um semanário francês, apresenta a opinião de um crítico diante de obras de arte. Primeiro, o autor compara as pinturas a um incêndio, dizendo que ambas são desastres. Em seguida, relata o riso provocado nas pessoas, embora ele, no lugar de rir, manifesta sua tristeza diante delas. Por fim, ele deixa claro que não apreciou as obras; na verdade, recusa-se a chamá-las assim, nomeando-as de coisas ou supostas pinturas. Com isso, o autor pretende negar às obras vistas nessa exposição o nome de arte e orienta as pessoas a não darem valor a elas.

Os pintores em questão eram os impressionistas franceses Claude Monet (1840–1926) e Auguste Renoir (1841–1919), considerados artistas de qualidade inquestionável atualmente.

Saiba que...

O termo *impressionista*, ou *impressionismo*, não foi definido pelos próprios artistas. Na verdade, esse termo vem dos críticos e carrega uma intenção pejorativa. Uma das primeiras obras do movimento, denominada *Impressão, nascer do sol* (1875), de Claude Monet, que retratava um porto visto através de névoas que comprometiam as formas, foi considerada especialmente ruim, além de ser criticada pelo título. Com a intenção de zombar dos pintores que adotavam a técnica, os críticos passaram a chamar todos de impressionistas. Com o tempo, a intenção se perdeu e o termo ganhou um novo sentido.



Reprodução.

Impressão, nascer do sol (1872), de Claude Monet.

Aos críticos, parecia que a técnica utilizada demonstrava a incapacidade do artista, ou talvez seu desleixo. Apesar disso, os impressionistas não estavam buscando uma forma menos trabalhosa de pintar ao evitar os contornos nítidos, não misturar cores, priorizar os efeitos de luz e sombra sobre as cores e apresentar uma imagem que só se completava na apreciação. Na verdade, estavam defendendo uma nova perspectiva sobre a arte e sobre o trabalho do pintor. Eles buscaram renovar alguns temas e a maneira como a obra era construída e observada. Entretanto, as intenções não foram apreciadas durante alguns anos.

A atitude dos críticos que rejeitaram obras impressionistas pode parecer difícil de compreender na atualidade. Mas a rejeição ao Impressionismo tem semelhança com as críticas que são feitas atualmente às formas mais modernas ou abstratas de arte.

Em ambos os casos, há uma expectativa quanto ao que pode ou não ser considerado arte e, quando essa expectativa não é satisfeita, apressamo-nos a condenar e menosprezar os autores e as suas produções, negando a eles o termo *arte*, sem tentar entender se o produto é fruto de uma incapacidade ou de um projeto.

Vejam os casos icônicos das obras *Galo novo* (1938) e *Galinha com pintos* (1941), ambas produzidas pelo espanhol Pablo Picasso (1881–1973). Os temas das obras são bem semelhantes, mas há uma diferença de três anos entre as imagens e uma distância ainda maior quanto à linguagem artística utilizada. Na primeira obra, Picasso não focou na aparência física, não quis representar um galo, tal qual uma fotografia, seu objetivo era transmitir a impressão de insolência e agressividade do animal, por isso produziu algo próximo de uma caricatura. Já na segunda obra, é possível ver o foco em uma ilustração mais próxima do Realismo, notamos o cuidado com que a galinha e seus filhotes são retratados: as penas e a maciez dos animais contrastam com a aspereza e a irregularidade da base.

Que tal saber um pouco mais sobre as obras e os pintores impressionistas? Acesse o código.



Arte impressionista
Arte Animada

Reprodução.



Reprodução.



The cock, também conhecido como *Le coq* (1938), e *The mother hen* (1936), de Pablo Picasso.

Certamente, Picasso não aprendeu a desenhar no período entre as obras. Basta observar a obra *La madre del artista* (1896), que foi produzida quando ele tinha 15 anos de idade.

Uma imagem retratada de maneira realista, com detalhes e rigor, é motivo de admiração, e isso vale tanto para observar a sonoridade complexa e harmoniosa da obra quanto para sentir a dança sincronizada e elegante dela. Mas não são apenas esses os propósitos da arte. Ou seja, não é apenas beleza, elegância e harmonia que devemos buscar quando apreciamos uma obra de arte. Imagine alguém com grande talento para o desenho, que costuma produzir ilustrações e pinturas a respeito do mundo em que vive, porém ele não vive em um mundo belo, em que moças bonitas repousam perto de um lago. Por isso, o artista deseja produzir e denunciar uma realidade com uma beleza desconsiderada, discutindo problemas sociais e, para isso, ele utiliza seu talento.

Outra lição importante transmitida por Ernst Gombrich na introdução da sua obra *A história da arte* é que nem sempre a beleza de uma obra está relacionada com a beleza do tema. Buscar obras que sejam sempre bonitas e que nos despertem sentimentos felizes ou de contentamento e apreciação é impor uma prisão para o artista.

Além de retratar o belo — vale destacar que *beleza* e *feiura* são conceitos discutíveis —, a arte pode servir para expor a realidade e criticá-la, a fim de despertar emoções, processar sentimentos, fins utilitários, entre outros. Ademais, a relação com a arte pode se alterar com o tempo, entre sociedades e até de pessoa para pessoa.

Ao longo deste capítulo, focaremos mais na pintura, pois consideramos que ela e a escultura são as linguagens mais acionadas quando pensamos em artes e artistas. Porém, essas demandas e reflexões se estendem à música, à dança, ao teatro, à fotografia, ao cinema, à literatura e muitas outras.

As obras de arte na sociedade

Nesse primeiro momento, mesmo este livro não sendo sobre arte, é importante tentar se afastar de leituras predefinidas e apreciar obras a partir da nossa relação com elas, percebendo-as com sentidos brandos, com cuidado e atenção, sem pressa para emitir juízos. Essa tarefa pode ser bastante complexa, por isso organizamos um roteiro com alguns passos essenciais adaptáveis, vai depender da linguagem artística que você deseja analisar.



Em homenagem a sua mãe, Maria Picasso y Lopéz, Picasso criou a obra *La madre del artista* (1896), que está disponível no Museu Picasso de Barcelona, Espanha.

1. Primeiras impressões

Muitas obras gerarão um sentimento imediato de apreciação, rejeição, comoção, encantamento, irritação, choque e/ou horror. As possibilidades são tão numerosas quanto os sentimentos existentes. A primeira impressão é muito importante, portanto limite-se a senti-la. Tente contar para você mesmo o que a obra provoca e guarde essas impressões.

2. Assunto da obra

Depois de explorar as percepções iniciais, chegamos a um primeiro momento de descrição, que é o de perceber a obra com detalhes: olhar com atenção para uma pintura ou escultura, ler minuciosamente poemas ou trechos, ouvir com atenção a letra e o instrumental de uma música, entre outros.

Este já não é o momento de se limitar aos seus sentimentos, pois, neste passo, é preciso uma análise objetiva para saber o que há realmente na obra. Esta fase pode ser mais fácil ou mais difícil a depender do tipo de arte e da sua familiaridade com a linguagem.

3. Pretensão e estilo

Este passo é a continuidade do anterior, pois tem o objetivo de consolidar algumas percepções. É importante começar a explorar intenções do autor que parecem estar marcadas na obra. A princípio, interessa-nos entender se o autor tenta ser realista, ou seja, se ele fala de uma realidade que existe ou se pretende apresentar algo novo, fantasioso ou abstrato; se a função da sua obra é representar a existência ou não. Essa separação evita conclusões equivocadas, como achar que uma caricatura se deve à incapacidade do autor.

Sobre o estilo, a definição também depende de conhecimentos prévios. Quanto mais informação você tiver sobre a linguagem, mais fácil é separar as obras, a depender do estilo. Neste momento, a atenção ao estilo serve apenas para distinguir tendências. Em outras palavras, algumas vezes, comparamos obras que são de estilos e propostas



diferentes, como se fossem iguais. Por fim, considere que as pretensões e os estilos devem ser considerados na nossa avaliação.

4. Fatos históricos

Nesta etapa, podemos buscar informações sobre a obra: o nome do artista, o título da obra, o ano de produção e o contexto histórico. Em segundo plano, pesquisar por declarações do artista falando sobre a criação, além de tentar entender o significado de arte no período de produção, também irá nos ajudar.

5. Especialistas

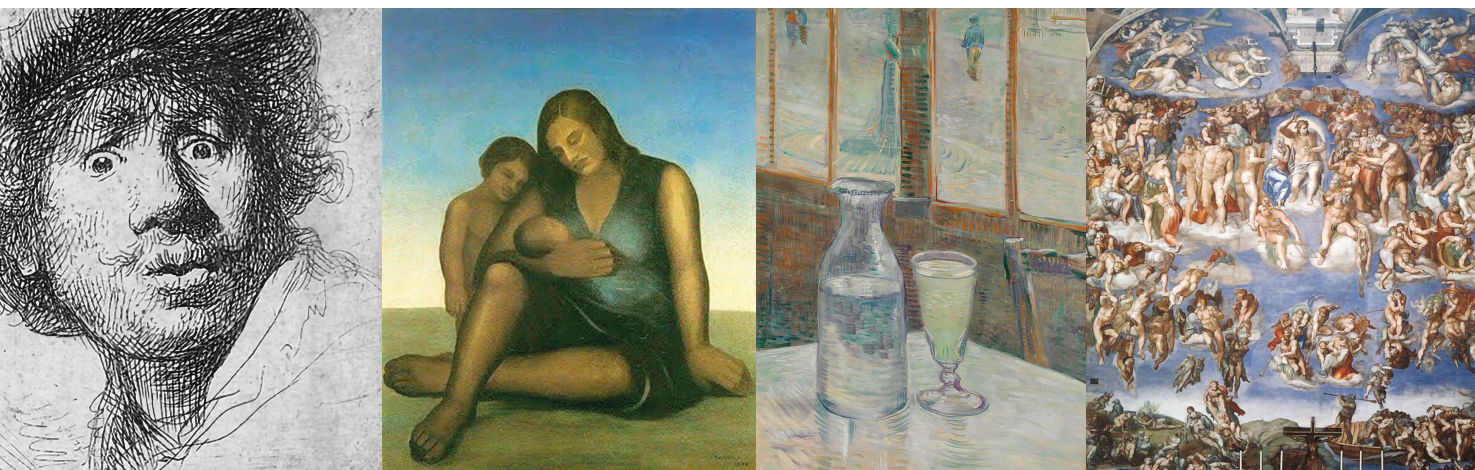
Busque análises de críticos, historiadores da arte, peritos ou outros especialistas sobre a obra. Neste momento, é importante retomar suas impressões, a fim de se perguntar o que você notou ou não, quais perguntas você tinha e foram respondidas e quais não foram. Dessa forma, você pode analisar o que o conhecimento especializado alteraria na sua descrição, nas suas impressões e nos seus sentimentos iniciais. Também é importante avaliar se os especialistas concordam entre si.

Considere que, assim como a sua habilidade de ler não se aperfeiçoou de um dia para o outro, sua habilidade de interpretar obras de arte precisará de tempo. Buscar fontes e pessoas mais acostumadas a exercitar essa habilidade serve para entrarmos em contato com outras percepções.

6. Sua relação com a obra

Depois dessa jornada e dos aprofundamentos, é muito comum que o que você pensa sobre a obra sofra alterações, assim como seu pensamento sobre o artista e a intenção da obra.

Todo esse caminho percorrido visou amplificar seu relacionamento com a expressão artística, a fim de que vá além do bom ou ruim. A partir de agora, busque considerar alguns elementos, como: o público-alvo, os sentimentos que o autor busca despertar, a execução ou a exposição, a intencionalidade e o gosto pessoal do artista.



A fim de retomar uma questão central neste livro, que é a percepção sobre o que a arte é ou deveria ser, veremos o que Ernst Gombrich fala sobre isso:

Nada existe realmente a que se possa dar o nome *arte*. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapume; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas [...]

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 419.

Além de rejeitar a busca por um conceito de *arte* que sirva para excluir o que merece ou não o título, Gombrich assume a posição de que os artistas podem produzir obras muito diversas entre si. Dessa forma, para classificar algo como *arte* ou perguntar o que é *arte*, devemos aceitar que a palavra se aplica a muitas linguagens, muitos fins e que cabem dentro dela muitas diferenças.

Gombrich continua sua exposição afirmando que a tentativa de separar o que é arte do que não é costuma ter um efeito problemático sobre artistas e apreciadores. Ambos podem se sentir diminuídos nos seus gostos, e, no caso dos primeiros, isso pode fazer com que toda uma produção se interrompa. Imagine se pintores como Monet, Renoir ou Van Gogh tivessem acreditado que as suas produções não tinham valor? Mesmo com artistas que não se tornaram muito populares ou aclamados, não podemos dizer que a experiência de alguns grupos não tem valor.

Ainda conforme Gombrich, não existe motivo errado para gostar de uma obra de arte, ou seja, todas as formas de apreciação, das mais iniciais às mais avançadas, são válidas. Da mesma forma que é válido gostar de uma música para dançar, ou de um quadro porque ele lhe lembra uma pessoa querida, ou de um livro porque ele o faz rir ou pensar sobre a vida.

Quando alguém não gosta de uma obra pelo seu estilo, porque não aprecia o autor ou porque alguém diz que essa expressão não é arte, nesse caso a relação com a obra não existiu.



Acerca do tema sobre o que é ou não é arte, assista ao vídeo disponível no QR Code, que mostra um pouco a respeito desse debate que já dura há bastante tempo.



O que é arte?
Holofote 64



Agora é sua vez!

1. Observe a imagem e leia o texto a seguir.



Reprodução.

Olho, de Tony Tasset (2010).

Na contemporaneidade, vivemos o domínio das imagens visuais, conforme sugere a figura. Nesse aspecto, percebê-las como portadoras de conceitos e sentidos leva teóricos a discutirem sobre a necessidade da alfabetização visual. Tanto a imagem quanto a sua leitura produz conceitos e transformam a percepção da realidade e seu contexto cultural.

Com base nas concepções de leitura de imagem e cultura visual, atribua **V** (verdadeiro) ou **F** (falso) às afirmativas a seguir.

- a) () Ao ler a imagem, cruzamos informações do objeto, suas características formais, cromáticas, com informações do leitor, seu conhecimento, suas deduções e imaginação. Dessa forma, a leitura implica o que vemos e o que conhecemos.
- b) () Ao ler a imagem, percebemos que não existem receptores nem leitores, mas construtores de significados que leem a partir de suas referências culturais.
- c) () Ao ler a imagem, consideramos que os objetos de estudo e a produção envolvem os modos de ver, sentir e imaginar, e que a percepção é uma interpretação, significação dada pelo espectador/observador.
- d) () Ao ler a imagem, compreendemos que ela constitui um modo de linguagem na composição e envolve a compreensão das mensagens em diversos níveis, considerando os seus elementos estruturais.
- e) () Ao ler a imagem, identificamos um sinal com significado único, os símbolos visuais são dispostos a fim de representar as imagens de modo sistemático e baseado nas regras da linguagem articulada.

2. (PAS/UEM–Adaptada) Leia atentamente o trecho a seguir e assinale a alternativa correta.

“[...] A presença da arte nos mais diversos ambientes, de forma inusitada, invadindo nosso dia a dia, abre para os artistas um campo imenso de atuação profissional. Há arte nos espaços pelos quais transitamos, nos locais onde estudamos ou trabalhamos e até nas embalagens dos produtos que consumimos. Há criação artística nas lojas [...], nos viadutos da cidade, nas vitrines das lojas e nos cartões de visita. Por isso, seja qual for a área em que atuemos ou pretendamos atuar, certamente, em algum momento, entraremos em contato com a arte, pois há muito ela não se restringe mais a determinados espaços ou a certas pessoas.”
COSTA, C. *Questões de arte*. São Paulo: Moderna, 2004, p. 13.

Brad Pict/stock.adobe



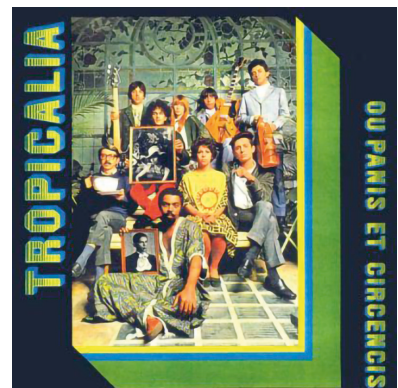
- a) Segundo a autora, uma característica fundamental das grandes cidades na época em que vivemos é a de que nelas não existe mais qualquer diferença significativa entre a arte e as demais expressões visuais, o que põe em questão a validade da própria ideia de arte.
- b) Pelo que disse a autora, podemos concluir que o Brasil não conta com uma tradição expressiva de arte urbana pública, pois a exposição da produção pictórica e escultórica se limita às galerias especializadas.
- c) A observação da autora expressa uma posição estética contemporânea que questiona profundamente a divisão entre Grandes Artes (ou Belas-Artes) e Pequenas Artes.
- d) Podemos deduzir das palavras da autora que a expansão da arte nas cidades contemporâneas reduz, na prática, o ganho dos artistas, já que o número de pessoas que produz e consome arte ultrapassa largamente os grupos artísticos profissionais especializados.
- e) Comentários como os da autora são unanimemente aceitos, pois, para muita gente, o que caracteriza as obras de artes plásticas é o fato de serem duradouras e de estarem em lugares expressamente destinados a elas, como os museus.

3. (Enem) “A arte pré-histórica africana foi incontestavelmente um veículo de mensagens pedagógicas e sociais. Os san, que constituem hoje o povo mais próximo da realidade das representações rupestres, afirmam que seus antepassados lhes explicaram sua visão do mundo a partir desse gigantesco livro de imagens que são as galerias. A educação dos povos que desconhecem a escrita está baseada sobretudo na imagem e no som, no audiovisual.”

KI-ZERBO, J. A arte pré-histórica africana. In: KI-ZERBO, J. (Org.) *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: Unesco, 2010.

De acordo com o texto, a arte mencionada é importante para os povos que a cultavam por colaborar para o(a):

- a) transmissão dos saberes acumulados.
 - b) expansão da propriedade individual.
 - c) ruptura da disciplina hierárquica.
 - d) surgimento dos laços familiares.
 - e) rejeição de práticas exógenas.
4. (UERJ–Adaptada) A imagem a seguir foi a capa do disco *Tropicália ou Panis et circensis*, lançado em 1968. A foto ficou tão famosa e foi considerada tão representativa que se tornou um símbolo da *Tropicália*, movimento artístico-cultural. A partir da análise da fotografia e considerando a compatibilidade dessa obra com o movimento, marque a alternativa **correta**.



Reprodução.

- a) A composição da imagem, trazendo alguns objetos antigos, parece indicar que o movimento apresentará uma sonoridade conservadora.
- b) A presença de duas fotos, uma segurada pelo cantor Gilberto Gil (sentado no chão) e outra por Caetano Veloso (na parte superior, à esquerda), esclarece que a finalidade da *Tropicália* é lembrar pessoas ausentes.
- c) O contrabaixo e a guitarra que aparecem ao fundo são marcas da relação entre a *Tropicália* e o que havia de mais moderno no seu tempo; o movimento ficou conhecido por abraçar o moderno e rejeitar as tradições.
- d) A imagem possui diversos símbolos, alguns conectam-se com a tradição, outros com a modernidade e outros parecem ser usados de forma diferente da original, como o penico que é segurado como uma xícara. A fotografia representa a mistura e o experimentalismo que caracterizam a *Tropicália*.
- e) Os artistas que aparecem na imagem produzem obras vinculadas à linguagem musical: composições, letras e arranjos. Ao privilegiar esses artistas, a fotografia esclarece que a *Tropicália* não teve repercussões além do campo musical.

- 5.** A percepção da obra de arte não é algo estático. Pode variar entre pessoas, entre sociedade e sociedade através do tempo. Muitos artistas tiveram suas obras rejeitadas quando as expuseram ao público e só conseguiram reconhecimento muitos anos depois. Inclusive, alguns morreram antes de ter o trabalho reconhecido.

Sobre a produção de críticas e as avaliações sobre obras de arte, é possível afirmar que:

- a) as críticas deveriam deixar de existir, uma vez que só servem para desmotivar artistas.
- b) é comum que críticos e especialistas sejam pessoas que não tiveram sucesso como artistas e, por isso, são muito mais cruéis do que o necessário.
- c) a crítica às obras de arte é feita por especialistas, por isso devem ser respeitadas, já que representam uma leitura correta e mais ampla.
- d) a função dos críticos é avaliar obras de arte a partir de um conhecimento mais amplo da linguagem adotada e do percurso estilístico daquela linguagem, ainda assim os críticos podem fazer avaliações equivocadas.
- e) a crítica é importante para orientar a relação das pessoas com a arte e mostra a superioridade da análise fundamentada em relação à análise sem fundamento.

6. (Enem–Adaptada)



Reprodução.

NETO, Ernesto. *Dengo*. 2010. MAM–SP, 2010.

A instalação *Dengo* transformou a sala do Museu de Arte Moderna de São Paulo em um ambiente singular, explorando como principal característica artística a:

- a) participação do público na interação lúdica com a obra.
- b) distribuição de obstáculos no espaço da exposição.
- c) representação simbólica de objetos oníricos.
- d) interpretação subjetiva da lei da gravidade
- e) valorização de técnicas de artesanato.

Os estudos da arte



Até o momento, o gosto foi abordado em uma dimensão particular. Interessar-se por uma banda ou por um quadro, sentir-se comovido por uma poesia ou por uma peça de teatro é uma relação íntima entre a obra e a pessoa que a experimenta. É certo que essa relação sofre influência da realidade em volta: algumas pessoas, por exemplo, sentem-se predispostas a gostar ou a rejeitar algo, pois carregam julgamentos prévios, construídos por outros.

No entanto, defendemos o direito de experimentar, de construir uma conexão particular. Apesar de estarmos suscetíveis à opinião dos nossos amigos, de familiares e dos especialistas, nossa relação com uma expressão cultural não é a simples cópia da experiência de alguém, nem inferior nem superior.

Embora a experiência individual continue em questão, nosso foco não estará nela, mas, sim, nos processos de produção da arte que imperam na atualidade.

Falar em processos de produção ao mesmo tempo que falamos de obras de arte parece uma combinação estranha de áreas que têm pouco em comum. Enquanto o termo *processo de produção* nos faz

pensar em indústrias, fábricas, rotinas, fluxos, sequências de ações em que existem procedimentos precisos; o termo *fazer arte* tende a nos levar a pensar em criatividade, liberdade, inspiração e outras características que não se encaixam em um processo produtivo típico da indústria. Ainda assim, a mistura de lógica industrial e arte é uma realidade que gera muitas discussões e opiniões conflitantes.

Para entender essa mistura inusitada, vamos observar os conceitos expostos por alguns membros de uma escola de pensamento filosófico e social fundada na Alemanha, a Escola de Frankfurt. Apesar de serem parte de um mesmo grupo, esses especialistas apresentam interpretações distintas da relação entre arte e produção industrial.

Esse elemento se relaciona ao consumo da arte. Hoje, muitas obras, como as que ocupam museus e estão entre as mais famosas do mundo, têm valores estimados que ultrapassam o Produto Interno Bruto (PIB) de nações inteiras. Essa realidade parece diferenciar a arte de tudo mais que pode ser comprado ou vendido, como se afirmasse que o valor da obra representa uma realidade distinta.

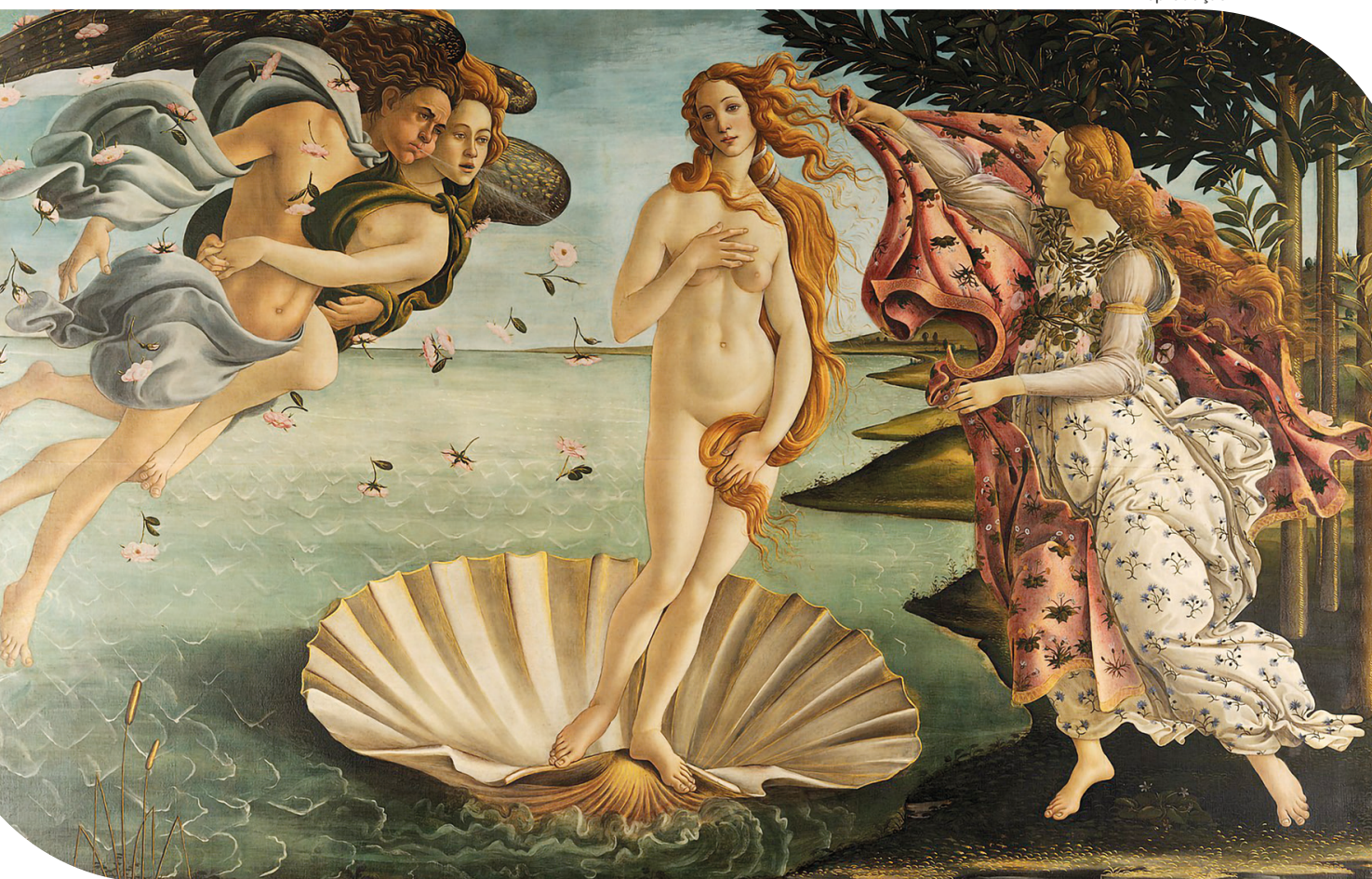
Por um lado, essa afirmação está correta, já que o valor de uma obra de arte não especifica a sua função, o seu tamanho ou o material utilizado, mas o talento do artista, seu reconhecimento e a experiência que a relação com aquela obra pode provocar. Por outro lado, é preciso reconhecer que essa forma de atribuição de valor não se aplica a todas as obras de arte, e mesmo as que hoje são consideradas de valor inestimável foram compradas ou encomendadas em outros períodos do tempo.

A ciência da arte

Apesar de algumas obras de arte terem uma valorização diferenciada, em todas elas há uma relação material com a realidade. Em outros termos, a arte sempre foi um produto passível de ser comprado, vendido ou encomendado.

A tela *O nascimento de Vênus*, do pintor italiano Sandro Botticelli (1445–1510), é uma dessas obras conhecidas pelo público e aclamadas pela crítica. Embora ela faça parte do grupo seletivo de obras de valor indiscutível, ela também foi demandada e oferecida como um produto. O quadro foi produzido a partir de uma encomenda. Um rico mercador chamado Lorenzo di Pierfrancesco de Médici descreveu a Botticelli o tema da obra que desejava para decorar a casa de campo da família.

Reprodução.



O nascimento de Vênus (1482–1486), de Sandro Botticelli. A pintura, baseada na mitologia romana, representa a deusa Vênus já adulta emergindo do mar.

Muitas outras pinturas, assim como peças de teatro, poemas e esculturas, foram produzidas em uma relação muito material com o mundo. Se deixarmos de lado a obra de arte e pensarmos nos artistas, a relação fica ainda mais evidente. Antes de tudo, artistas são pessoas; mesmo que comprometidas com sua forma de fazer arte, precisam suprir necessidades básicas, como ter onde morar, o que vestir e o que comer.

Por isso, apesar do comprometimento com a arte, eles também produzem considerando as demandas dos seus compradores. Além disso, em alguns casos, os artistas não possuem outra forma de remuneração, e a produção artística é sua única forma de renda.

Quando os estudiosos da Escola de Frankfurt chamam a atenção para a relação entre arte e processo produtivo, eles não estão afirmando que só na modernidade a arte passou a ser um produto ou que a economia passou a interferir na arte, eles não ignoram que músicos eram contratados para entreter reis ou que a Igreja Católica encomendou obras de arte, eles apenas afirmam que uma lógica produtiva decorrente da Revolução Industrial e do Iluminismo modificou a maneira como a arte era produzida e entendida.

Para uma primeira avaliação dessa mistura entre a lógica industrial e a arte, vamos apresentar uma ideia retirada das obras de Theodor Adorno e Max Horkheimer, dois dos principais nomes da Escola de Frankfurt e autores da expressão *indústria cultural*. Para eles, essa aproximação é negativa, pois corrompe as características da obra de arte e o seu uso.



Reprodução.



Para lembrarmos brevemente o Iluminismo e a Revolução Industrial, acesse os códigos a seguir.



O que é o Iluminismo?
Parabólica



Revolução Industrial
Parabólica

Para os filósofos Adorno (à direita) e Horkheimer (à esquerda), a indústria cultural possui padrões que se repetem com a intenção de formar uma estética ou percepção comum voltada ao consumo.

Para começar a entender o conceito de *indústria cultural*, é preciso pensar na produção da indústria de forma geral, cuja principal característica é a quantidade e a repetição. Ela consegue confeccionar uma quantidade impressionante de objetos iguais ou com poucas diferenças ao mesmo tempo. Quando aplicada à arte, essa lógica também seria produzida em grande escala e de forma repetida, com a finalidade de ser vendida para muitas pessoas.

Com isso, já é possível apontar uma das críticas mais importantes feitas por Adorno e Horkheimer quanto à indústria cultural: a transformação da arte em negócio. Para os autores, enquanto a arte era apenas produto, a necessidade de vender obras era balanceada pela identidade artística dos seus produtores; quando ela se torna negócio, a venda das obras deixa de ser uma necessidade dos artistas e passa a ser a razão para que as obras sejam produzidas. Em outras palavras, as obras da indústria cultural teriam como objetivo principal gerar lucro.

Fora da indústria cultural, a produção de uma obra seria resultado da inspiração do artista, da sua percepção do mundo e até do desejo de experimentar outras linguagens e técnicas. Apesar de ter de lidar com os interesses dos compradores, a produção da arte poderia incluir momentos de inovação e criatividade. Já na indústria cultural, como a arte se torna um objeto para consumo massivo, sua produção já não dependeria apenas do artista, mas também da administração do negócio, que se interessa primeiro pelo lucro.

Para não colocar o lucro em risco, os administradores demandariam dos artistas a repetição de fórmulas e de saberes já aceitos pela sociedade. Para Adorno e Horkheimer, essa prática corrompe a capacidade de transformação, inovação e experimentação que sempre foi típica das artes.

Com a finalidade de não correr riscos, a indústria cultural prioriza a diversão momentânea e evita temas sérios que demandem pensamento, reflexão ou possam gerar insatisfação. Diferentemente da obra feita para ser apreciada, o produto cultural produzido em massa adota o que for preferência da maioria, mesmo que essa preferência seja problemática. Além disso, rejeita as particularidades, ainda que elas sejam importantes.

Como resultado, os autores afirmam que os produtos da indústria cultural não têm diversidade, originalidade ou profundidade. O que os caracteriza é a uniformidade, a repetição e o conteúdo superficial, com foco no riso, na diversão e em outros efeitos imediatos.



Acessando o QR Code a seguir, será possível compreender a dimensão do que é, como acontece e a partir de que funciona a indústria cultural.



Indústria cultural e cultura de massas
Olhando o Mundo com a Sociologia

Segundo Adorno e Horkheimer, além de corromper o processo de confecção e a própria obra de arte, a indústria cultural também seria capaz de corromper a população e mistificar as massas, ou seja, enganar ou iludir a população. É o mesmo conceito de quando alguém afirma que uma telenovela ou um tipo de música serve para alienar as pessoas e mantê-las distraídas do que realmente importa.

Em um artigo sobre música, Adorno faz uma comparação que deixa muito clara a sua ideia. Ele fala de dois tipos de música, a séria (típica dos compositores clássicos) e a ligeira (típica da indústria cultural), comparando a séria a uma alimentação rica e variada e a ligeira aos doces. Sua intenção é afirmar que a indústria cultural produz deliberadamente músicas pouco nutritivas que servem apenas para agradar, mesmo que não façam bem à saúde. Além disso, diz também que o consumo dessas músicas pode causar uma regressão da audição, ou seja, uma incapacidade de escutar música séria e apreciá-la e entendê-la, como se o seu paladar ficasse tão saturado de açúcar que você não conseguisse sentir o gosto real das coisas.

Adorno e Horkheimer descrevem também um círculo vicioso envolvendo a indústria cultural e seu consumo. Eles afirmam que as pessoas procuram os produtos da indústria cultural para fugir do trabalho mecanizado, dos seus sofrimentos e da opressão da realidade. Diante dessa busca, a indústria cultural se encarrega de acalmar as pessoas e garantir que elas voltem à realidade da qual procuravam fugir, o que é feito disseminando ideias ilusórias, fantasiosas e divertidas sobre a realidade.

Assim, apesar de se apresentar como uma fonte de lazer e de descanso, na verdade a indústria cultural seria um instrumento desse modo de vida que desgasta as pessoas. Isso porque ela as impediria de se rebelar, distraíndo-as com diversões sem importância, que destroem a possibilidade de resistir.

Em resumo, Adorno e Horkheimer percebem que existe uma deturpação ou um empobrecimento da arte, causado pela lógica da indústria. Com base nessa teoria, é possível separar a arte séria, com temáticas importantes e que é anterior à indústria, de uma arte menor ou ligeira, que é feita e consumida de forma rápida, uma vez que não demanda reflexão.

Antes de adotar essas ideias, que ainda discutiremos em outro momento, vamos conhecer outro pensador da Escola de Frankfurt: Walter Benjamin.

A indústria cultural faz parte de um grande processo social capitalista chamado **consumo**. Saiba mais sobre o que é consumo e a diferença entre *consumo* e *consumismo* acessando o código a seguir.



**Sociedade de consumo
e consumismo**
Educa Periferia

Walter Benjamin (1892–1940) também percebeu que os processos técnicos trazidos pela Revolução Industrial modificaram a forma de produzir e consumir arte. Assim como seus colegas, ele compreendeu que existe uma arte antes da indústria e uma arte depois dela. Além disso, ele afirma que essa produção técnica reduz a dimensão oferecida às obras de arte.

A princípio, a teoria de Benjamin não se diferencia da de Adorno e Horkheimer, pois os três autores têm uma percepção semelhante da realidade em que vivem, todavia o sentido que atribuem às mudanças em curso é divergente. Para Benjamin, a reprodução técnica da obra de arte pode gerar resultados positivos.



Reprodução.

A teoria de Walter Benjamin surge no período pós-industrial, o qual influenciou as formas de se engajarem a sociedade, a política, a ciência e a arte.

As principais ideias das obras de arte

Antes de aprendermos mais os conceitos de Walter Benjamin, precisamos conhecer três ideias importantes: os conceitos de *reprodutibilidade técnica*, *técnicas de reprodução* e *aura da obra de arte*.

A **reprodutibilidade técnica** se refere à capacidade técnica de replicar de maneira ilimitada as obras de arte. A arte sempre foi replicável, já que um pintor poderia se dedicar a fazer uma cópia de um quadro famoso, mas é uma reprodução limitada, porque ela não será exatamente igual e será feita em pequenas quantidades, um quadro por vez.

As **técnicas de reprodução**, por outro lado, referem-se às formas de multiplicar indefinidamente uma obra, como a fotografia. Se uma pessoa faz uma foto perfeita de uma obra de arte, essa foto pode ser impressa centenas, milhares ou milhões de vezes, e todas serão exatamente iguais à primeira foto.

Para Benjamin, a possibilidade de replicar com perfeição uma obra de arte — fazendo uso de técnicas de replicação, como com as fotografias — reduz a aura da obra de arte.

A **aura da obra de arte** seria um caráter mágico ou especial que existe porque a obra é única e autêntica. No capítulo anterior, falamos de uma pessoa que se esforçava para ir até a França só para ver a *Mona Lisa*. Com base nesse conceito, apesar de ter tido contato com várias reproduções da obra, a vontade da pessoa de ir a um museu tão distante sucedeu do desejo de experimentar essa aura, ou seja, a pessoa quis ficar diante dessa obra singular e original.

Para Benjamin, as técnicas de reprodução destroem a aura porque convertem a arte em um fenômeno de massa, reduzindo a valorização do que é único e abalando a atitude de contemplação e admiração que era atribuída à arte.

Quando não existiam técnicas massivas de reprodução, a apreciação das obras dependia de um contato mais material, em que os artistas e as pessoas que observam ou escutam estão em um mesmo local. Entretanto, esses momentos eram raros; logo, ir ao teatro, a um concerto ou a um museu era uma atividade especial e que demandava atenção e concentração. Já com as técnicas de reprodução, é possível experimentar as obras em qualquer lugar, ouvir ou assistir a um *show*, assistir a um filme nas suas horas vagas de maneira repetitiva.

Para apreciar uma banda não é preciso ir a um *show*, basta ter um celular conectado à Internet. O mesmo vale para pinturas, esculturas e outras formas de arte, todas podem ser apreciadas por meio das técnicas de reprodução, sem que seja necessário entrar em contato com o original. Dessa forma, fica fácil entender a ideia de Benjamin.

As técnicas de reprodução em massa destroem a aura da obra de arte por três razões principais:

- permitem que as obras sejam apreciadas sem o contato com o original;
- retiram o caráter exclusivo e facilitam o acesso das massas;
- possibilitam uma experiência não contemplativa, ou seja, que não encanta o público.

Em resumo, Benjamin afirma que as técnicas de reprodução tornam a obra de arte acessível, disponível e mais próxima das pessoas. O caráter de experiência única, mística e divina vai sendo reduzido à medida que a reprodução das obras as torna praticamente ordinárias. Uma vez que nós podemos comprar uma impressão do quadro *O beijo* (1907–1908), do pintor austríaco Gustav Klimt, ou mesmo recortar a reprodução de uma revista e colocar na sala de casa, nossa relação com a obra se modifica, porque se liberta da exclusividade típica da aura.



Reprodução.

Exposta na Galeria Belvedere da Áustria, em Viena, a obra *O beijo* (1897–1908), de Gustav Klimt, tem duas características marcantes: o uso do dourado, dando a cada imagem uma aparência cintilante; e as formas definidas por ornamentos retangulares (masculina) e arredondados (feminina).



A releitura feita a partir da obra *A criação de Adão* (1508–1515), de Michelangelo, revela o que Walter Benjamin acredita ser importante no campo das artes: ser acessível e ter interpretações para além da apreciação; por exemplo, a reflexão. Isso pode ser visualizado na imagem, em que são retratadas duas pessoas: uma delas está com o celular na mão e a outra a alcança, fazendo alusão a Deus e a Adão, respectivamente. Trata-se de como a relação do ser humano com o *smartphone* é de pertencimento mútuo e de união.

Apesar dos pontos negativos mencionados, Benjamin considera alguns aspectos positivos nessa transformação. Em primeiro lugar, a aproximação entre a arte e a população: nesse caso, a reprodução técnica torna a arte acessível. A exclusividade da obra com aura é excludente por ser de pouco acesso. Caso dependêssemos de uma experiência presencial para conhecer as obras de arte vistas neste livro, seria possível que não tivéssemos a oportunidade de conhecer nenhuma delas.

Outro aspecto positivo elencado por Benjamin é a libertação da arte da tradição e da relação de admiração, pois, para ele, essa forma de apreciação excessiva focada na sua pureza e unicidade reduz as possibilidades da arte, fazendo dela um objeto de uso ritualístico, quase mágico. Em contrapartida, a reprodução possibilita o surgimento de outros usos e de outras funções, como a função política.

À medida que a reprodução torna as possibilidades de exposição das obras mais numerosas, deixa de fazer sentido uma admiração da obra pela obra e ganha espaço uma apreciação dos conteúdos e

das suas relações políticas. Benjamin temia a adoração da obra pela obra, ou seja, a valorização de um objeto sem se preocupar com os meios ou com as suas relações, porque ele percebeu que essa é uma compreensão que favorece os discursos autoritários.

Por exemplo, os projetos fascistas e nazistas justificavam as barbaridades que executavam fazendo uso de um ideal a ser alcançado, e este justificava a barbárie, até porque esses projetos não a tratavam como tal, ela era vista como um caminho necessário e inevitável. Por isso, Benjamin rejeita a arte idealizada e valoriza a técnica.

Essa valorização não impede o autor de concordar com algumas ideias de Adorno e Horkheimer. Assim como os seus colegas, Benjamin também reconheceu que a lógica capitalista, transformadora da arte em mercadoria, é problemática. Por exemplo, sobre o cinema, ele afirma que os estúdios, orientados pelo modo capitalista, tentam criar auras artificiais. Se a aura não pode estar no filme — pois não se enquadra ao conceito de único e autêntico, já que é um produto feito para ser distribuído em

massa —, as empresas tentam construir auras para os artistas, a fim de lucrar com o uso das imagens e suas personalidades.

É importante deixar claro que, apesar de não defender a arte capitalista, Walter Benjamin acreditava que é por causa dela que a obra de arte perde a aura, a qual excluía a maior parte das pessoas e orientava a adoração da arte pela arte. Ele considerava que as obras de arte moderna, como cinema e fotografia, por serem mais técnicas, permitem maior acesso e, conseqüentemente, maior politização. Todavia, ele acrescenta que o potencial revolucionário de artes como o cinema só poderá ser alcançado quando houver a libertação da arte técnica da sua função de mercadoria.

Depois de apresentar um pouco das ideias desses três autores, podemos discuti-las e compará-las. Benjamin não se opõe completamente a Adorno e Horkheimer nem concorda por completo com eles. Nos dois lados há percepções diferentes quanto às transformações e às implicações sobre a arte, assim como há também uma crítica referente ao uso da arte com uma finalidade puramente comercial.

Adorno e Horkheimer elogiam a arte anterior à indústria cultural e entendem que é positivo as obras serem admiradas e tomadas com seriedade. Já Benjamin critica a arte anterior à indústria cultural e elogia a arte técnica pela sua capacidade de atingir mais pessoas.

No que diz respeito à arte pós-industrial, Adorno e Horkheimer têm percepções bastante negativas do conteúdo dessas novas obras. Eles afirmam que as produções não são sérias, mas alienatórias, servindo só para a diversão e sem profundidade ou originalidade. Por outro lado, Benjamin entende que o conteúdo pode ser comprometido pelos interesses comerciais,

mas que eles também podem se emancipar, sendo possível surgir uma arte crítica da realidade mesmo depois da indústria cultural. Enquanto para Benjamin a técnica é uma forma de libertar a arte de um uso problemático, Adorno e Horkheimer entendem que ela desvaloriza a arte e a sua apreciação.

Entre os pensadores, há prioridades diferentes no trato com a arte. Adorno e Horkheimer valorizam-na pela sua densidade, profundidade e originalidade, o que Benjamin chama de aura, por isso não lidam bem com a técnica ou com os produtos que não demandem reflexão e adoração. Já Benjamin valoriza a arte pelo seu potencial revolucionário e político, pela capacidade de se fazer presente para toda a população e não só para uma pequena parte dela.

Diante dessas perspectivas, é importante considerar que ninguém está completamente errado ou certo. Assim como a arte não é sobre ser bom ou ruim. Sempre cabe perguntar o que faz o bom ser bom e o ruim ser ruim.

A seguir, retomaremos essa possibilidade de pensar as artes a partir de diferentes perspectivas, guiados por referenciais ou objetivos diversos. Antes disso, é preciso considerar que o modo de produção da indústria modificou a forma de produzir e de entender as artes. A lógica industrial tornou o conteúdo das obras mais acessível e incentivou que a arte fosse transformada em mercadoria e usada para alcançar lucros.

Por fim, é necessário lembrar que essa transformação pode ser entendida de diferentes formas e que pode ser valorizada ou desvalorizada, a depender do que está sendo priorizado. Com essas ideias, já ficamos mais próximos do nosso objetivo inicial: de conseguir defender nossa banda recém-descoberta.



Agora é sua vez!

1. Sobre a indústria cultural, identifique a alternativa **incorreta**.
 - a) Possibilita a democratização do acesso à obra de arte, mas, como efeito, gera o esvaziamento de sentido e perda de qualidade da produção artística.
 - b) A indústria cultural cria formas de dominação a partir da reprodução de um modelo alienante voltado para a conformidade com o cotidiano.
 - c) A arte voltada para as demandas do mercado tende a reproduzir a si mesma até a exaustão, como um produto que é comercializado enquanto houver consumidores.
 - d) A indústria cultural possibilita a autonomia dos artistas e uma grande complexidade e diversidade nas produções.

2. (Interbits–Adaptada) Leia o trecho a seguir.

Em sociedades como a nossa, onde há um abismo de letramento, uma das formas através das quais o leitor *midbrow** tenta aceder a certa distinção associada com a cultura erudita é no ataque sistemático às formas da cultura de massas. Demonstrar desprezo pelo *funk* carioca ou pelo tecnobrega constrói, imaginariamente para o leitor *midbrow*, alguma comunhão com a esfera da cultura erudita da qual ele está, na maior parte do tempo, excluído.

*Leitor não especializado, geral, consumidor de revistas e jornais, mas não necessariamente familiarizado com os códigos da cultura erudita.

AVELAR, Idelber. *Paulo Coelho, James Joyce e a defesa dos monumentos como desejo de distinção*. Disponível em: <http://revistaforum.com.br/idelberavelar/2012/08/09/...distincao/>. Acesso em: 9 ago. 2012.

Vivemos em uma sociedade de classes e do consumo. Sendo assim, a forma como as pessoas consomem a cultura acaba por interferir no seu *status* social. De acordo com o texto, o que define a forma de as pessoas consumirem cultura?

- a) A divisão social a partir de critérios econômicos.
 - b) A mudança social e intergeracional.
 - c) A busca por distinção de uma classe em relação à outra.
 - d) As formas líquidas de relações sociais.
 - e) A revolução social.

3. (Uece) O conceito de *indústria cultural* foi utilizado pelos teóricos da primeira geração da Escola de Frankfurt, na Alemanha, para tratar de como a produção cultural, nas sociedades modernas, foi industrializada, simplificada, produzida para o

consumo das massas e transformada em produto a satisfazer a necessidade de prazeres imediatos. Os jornais, as revistas, os folhetins, o cinema, o rádio e, por fim, a televisão seriam os principais instrumentos de sua disseminação.

Sobre a ação da indústria cultural vista nessa perspectiva, é **correto** afirmar que:

- a) tornou-se forte instrumento de alienação das massas, impossibilitando o desenvolvimento de um pensamento crítico e independente, por mercantilizar a cultura e padronizá-la.
- b) possibilitou a contestação da opressão ideológica sofrida pelas massas nas sociedades de consumo capitalista, sempre muito elitistas e defensoras de uma cultura superior.
- c) tornou-se diversificada, autêntica e voltada para a promoção de reflexões cuidadosas sobre a cidadania, como cultura feita para o consumo das massas.
- d) possibilitou a apropriação, por parte do trabalhador, da cultura de massa como instrumento de consciência política, auxiliando na propagação dos ideais e causas comunistas e anarquistas.

4. No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin escreve:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos especiais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte ou um galho que projeta sua sombra sobre nós significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

Considerando o conceito de *aura*, na obra supracitada, atente para as seguintes afirmações:

- I. A aura representa a absoluta singularidade da obra artística, sua condição de exemplar único que se mostra aqui e agora e não pode ser repetida. É sua autenticidade.
- II. Para Benjamin, a sociedade contemporânea destruiu a aura pela reprodução técnica das obras de arte, tornou impossível distinguir original e cópia e desfez a própria ideia de original e cópia.
- III. Não há relação entre o conceito de aura de Benjamin e a ideia de aura das religiões. A aura religiosa refere-se ao culto aos deuses, enquanto a aura artística refere-se apenas à reprodução da realidade.

É **correto** o que se afirma em:

- a) I e III apenas.
- b) I e II apenas.
- c) I, II e III.
- d) II e III apenas.

5. (UEL) Leia o texto a seguir.

O modo de comportamento perceptivo, através do qual se preparam o esquecer e o rápido recordar da música de massas, é a desconcentração. Se os produtos normalizados e irremediavelmente semelhantes entre si, exceto certas particularidades surpreendentes, não permitem uma audição concentrada sem se tornarem insuportáveis para os ouvintes, estes, por sua vez, já não são absolutamente capazes de uma audição concentrada. Não conseguem manter a tensão de uma concentração atenta e, por isso, entregam-se resignadamente àquilo que acontece e flui acima deles, e com o qual fazem amizade somente porque já o ouvem sem atenção excessiva.

ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: Adorno et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 190. Coleção Os Pensadores.

As redes sociais têm divulgado músicas de fácil memorização e com forte apelo à cultura de massa. A respeito do tema da regressão da audição na indústria cultural e da relação entre arte e sociedade em Adorno, assinale a alternativa **correta**.

- a) A impossibilidade de uma audição concentrada e de uma concentração atenta relaciona-se ao fato de que a música se tornou um produto de consumo, encobrindo seu poder crítico.
- b) A música representa um domínio particular, quase autônomo, das produções sociais, pois se baseia no livre jogo da imaginação, o que impossibilita estabelecer um vínculo entre arte e sociedade.
- c) A música de massa caracteriza-se pela capacidade de manifestar criticamente conteúdos racionais expressos no modo típico do comportamento perceptivo inato às massas.
- d) A tensão resultante da concentração requerida para a apreciação da música é uma exigência extramusical, pois nossa sensibilidade é naturalmente mais próxima da desconcentração.
- e) Audição concentrada significa a capacidade de apreender e de repetir os elementos que constituem a música, sendo a facilidade da repetição o que concede poder crítico à música.

A arte multi, pluri e intersocial



A posição de Adorno e de Horkheimer de que existe uma hierarquia entre as obras de arte continua influente até hoje. De forma semelhante aos pensadores da Escola de Frankfurt, há quem acredite em uma separação entre uma arte maior e uma menor, uma com “a” maiúsculo e outra que é apenas a simulação de arte, uma alta cultura e uma baixa cultura.

Apesar dessa separação se manter influente, é interessante notar que as obras de arte criticadas por Adorno e Horkheimer são pouco mencionadas. Ignorando as obras concretas a que os autores se referiam, é comum que as ideias sejam aplicadas para criticar as que são consideradas inferiores na atualidade.

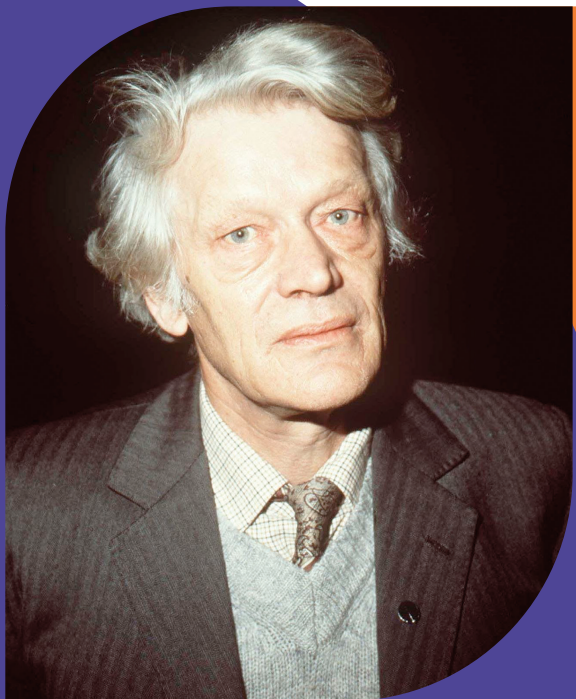
Entretanto, quando Adorno falava da música ligeira, em oposição à música séria, ele estava criticando um gênero musical que, atualmente, é considerado sinônimo de sofisticação e complexidade: o *jazz*. Para Adorno, esse ritmo era uma forma de fazer música inferior aos clássicos, e os seus apreciadores se interessavam apenas pela possibilidade de dançar, sendo incapazes de refletir, até porque o *jazz* não

apresentaria qualquer fundamento para tal reflexão; em sentido oposto, seria uma música esvaziada de profundidade.

Assim como no caso do *jazz*, no primeiro capítulo citamos os pintores que foram mal avaliados pela crítica do seu tempo e que alcançaram reconhecimento posteriormente, mas, refletindo sobre isso, o que justifica que alguns gêneros, artistas e algumas obras recebam avaliações que se modificam com o passar do tempo? Também é importante pensar no motivo pelo qual uma mesma obra é amada por uma parcela da sociedade e odiada por outra.

Para refletir sobre essas questões, vamos conhecer a tradição dos Estudos Culturais, que nasceu na Inglaterra, a partir da década de 1960, mas sua influência se espalhou pelo mundo e fez surgir outras formas de compreender a cultura.

Não vamos nos aprofundar em discussões mais contemporâneas, pois o que nos interessa é o desafio que esses pensadores apresentaram para as formas de compreender a arte no tempo em que viveram. Vamos abordar três ideias que ajudaram a fundar os Estudos Culturais.



Edward Palmer Thompson (1924–1993) é considerado como um dos maiores historiadores do século XX. Em 1943, no Colégio Corpus Christi, em Cambridge, criou um grupo de estudos com foco em pesquisas históricas no campo marxista. Em 1958, Thompson fundou a *Campanha pelo Desarmamento Nuclear*. Atuou na Itália contra o fascismo durante a Segunda Guerra Mundial (1939–1945).

A primeira ideia, de acordo com o historiador britânico Edward Palmer Thompson, é que a cultura não é um arranjo global e harmonioso, mas, sim, uma acomodação conflituosa e cheia de diversidade.

O pensamento de Thompson nos permite compreender que não é possível se referir à cultura de um povo no singular, é preciso considerar as culturas no plural. A vida cultural de um país, um estado ou até mesmo de uma cidade é atravessada por produções que são diferentes entre si e que muitas vezes vão competir por apreciadores e por posições de destaque.

Por exemplo, é comum que o Brasil seja associado ao samba por outros países. Todavia, quem vivencia a realidade do País e de sua cultura reconhece que, apesar de influente, o samba sozinho não é capaz de representar as musicalidades do País. É possível que outras pessoas tenham maior identificação com ritmos como frevo, carimbó, coco, forró, brega, tecnobrega, etc.

A ideia de Thompson tem implicações profundas, visto que introduz uma reflexão

necessária. Se uma cultura não é formada por um todo harmônico, mas por uma diversidade de produções distintas e com intenções diferentes, não é possível falar de um representante único. Também não é viável comparar uma produção a outra. Voltando aos ritmos brasileiros, não é possível comparar produções de samba ao forró ou de *funk* ao brega.

Essa perspectiva diversa nos ajuda a entender que todos esses ritmos são representantes da música brasileira, mas que nenhum deles representa a totalidade, uma vez que a cultura não é formada por totalidades, mas por diferenças. Também é preciso considerar que cada expressão tem objetivos, características e realidades diversas, dessa forma não faz sentido demandar de uma expressão cultural o que é próprio de outra.

Se o ideal de uma pessoa for o samba, o frevo sempre lhe parecerá um ritmo defeituoso e vice-versa. É como se alguém estivesse com sede e lhe dessem um pedaço de bolo: por mais delicioso que ele esteja, não será capaz de saciar a sede.

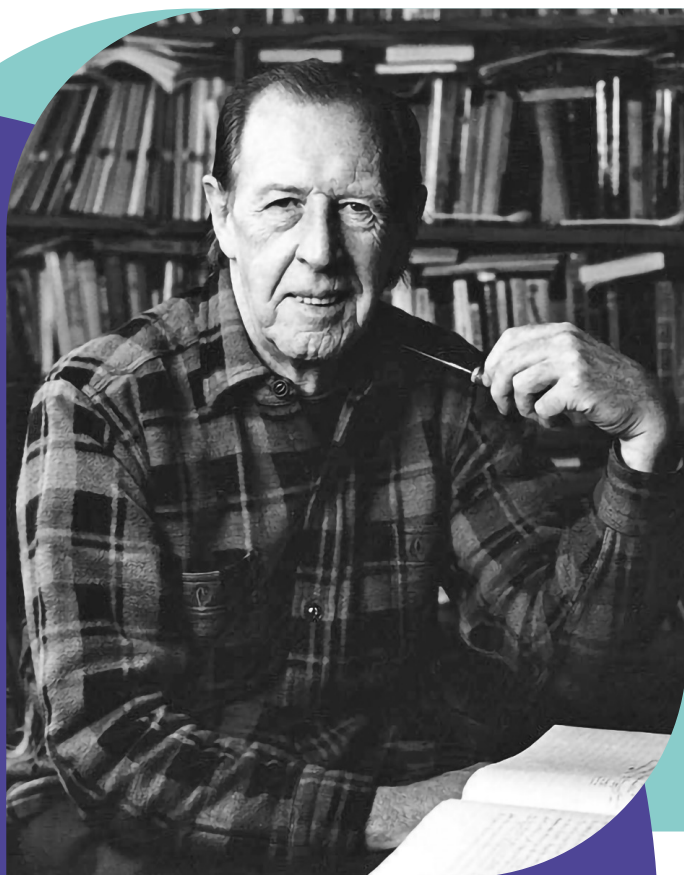
O papel das produções culturais

As produções culturais, assim como os alimentos e os diversos objetos, têm uma relação específica com a realidade, e ela precisa ser considerada quando fazemos comparações. Da mesma forma que não podemos comparar um pedaço de bolo com um copo-d'água, também não podemos avaliar estilos e linguagens artísticas a partir de objetivos, características e realidades que não são as deles.

Em muitos momentos, usamos o nosso conhecimento sobre a cultura e sobre o que nos é familiar e agradável para avaliar produtos culturais que fogem ao nosso conhecimento, à nossa familiaridade e ao nosso gosto, ou seja, comparamos bolos e copos-d'água. Os críticos das pinturas impressionistas consideravam as obras imperfeitas em comparação com o que já existia e era apreciado por eles. Da mesma forma, Adorno criticou o jazz tomando a música clássica como ideal.

A partir da ideia de Thompson, podemos entender melhor a má avaliação que esses e outros artistas receberam e que muitas expressões artísticas continuam recebendo até hoje. Além disso, começamos a perceber que as produções culturais precisam ser observadas por elas mesmas, sem tomar algo diferente como o ideal ou padrão de qualidade.

Para entender melhor como podemos observar as produções culturais por elas mesmas, chegamos à segunda ideia que queremos destacar, produzida pelo sociólogo britânico Raymond Williams. De acordo com ele, precisamos deixar de pensar na cultura como uma categoria moral e, no lugar, pensar nela como um conceito antropológico.



Raymond Williams (1921–1988) foi pesquisador, sociólogo, crítico, escritor e teórico da comunicação e da cultura no Reino Unido. Ele é considerado um dos principais estudiosos e criadores dos Estudos Culturais, área de estudo que abrange diferentes aspectos da cultura, além de envolver, por exemplo, disciplinas como História, Filosofia, Sociologia, Etnografia, Teoria da Literatura, etc.

De acordo com a Filosofia, o conhecimento moral se fundamenta em hábitos e valores da sociedade e funciona apontando formas de agir e de sentir que são predominantes. Assim, quando avaliamos um produto cultural ou uma obra de arte a partir da moralidade, desconsideramos que a cultura é formada por diversas faces e passamos a demandar da cultura uma homogeneidade que não é própria dela.

Valores morais têm importância na sociedade, mas avaliar cultura por um ponto de vista moral conduz a uma compreensão limitada da cultura ou da arte. A moralidade só permite dizer se uma obra é adequada ou inadequada, mas não permite observar ou entender a obra pelo que ela diz e representa. Em oposição, quando fala que a cultura é uma categoria antropológica, Williams está afirmando que ela precisa ser vista como parte da vida das pessoas e das relações concretas que ocorrem com elas.

Para Williams, as expressões são parte da vida de diferentes grupos. Logo, só é possível avaliar as produções culturais a partir dos vínculos concretos que elas têm com a realidade onde é produzida. Contextualizando, só conseguimos entender o *funk* se entendermos a realidade social dos morros cariocas. O mesmo se aplica ao brega recifense e ao tecnobrega de Belém do Pará, é necessário entender o contexto das pessoas que produzem e consomem esses ritmos.

É a vida concreta nessas realidades sociais que fundamenta as produções, que inspira os temas, os ritmos e as lógicas particulares, que podem atuar criticando a realidade ou reforçando-a; mas, ao avaliar essas expressões culturais, não se pode ser indiferente a esses aspectos.

Dessa forma, uma pessoa pode se incomodar com músicas que tomam a violência como tema ou que fazem um uso oralizado do português, assim como podem rejeitar produções que não apresentam ideias comprometidas com a transformação social. Entretanto, não é coerente tratar essas expressões como boas ou ruins ou de baixa cultura.

Produzir e consumir cultura não pode ser um direito restrito aos intelectuais ou aos que experimentam a vida no alto de seus privilégios, pois é evidente que sua obra não é capaz de atingir e atender a todos.

Ciente de que a cultura é diversidade e competição, fica mais fácil compreender que nem tudo será agradável para todos os gostos. O problema ocorre quando rejeitamos a existência de uma produção cultural pelo fato de ela não mostrar o que queremos ver ou quando ela nos mostra uma outra realidade, que existe um outro diferente de nós.

É preciso tomar cuidado para que as críticas aos produtos culturais não se transformem em desculpas para proteger preconceitos. É importante avaliar se o que incomoda são as músicas, as danças e as produções artísticas que julgamos inadequadas aos nossos gostos ou a existência de artistas e expressões que não nos permitem ignorar algumas realidades, como a violência, o tráfico de drogas e a desigualdade social.

Isso não significa que, por vivenciar um contexto de violência, essas pessoas são fadadas a ouvir músicas apenas com essa temática. A terceira ideia que queremos destacar, produzida pelo historiador britânico Richard Hoggart, ajuda-nos a entender o porquê.



Richard Hoggart (1918–2014) foi um acadêmico que dedicou seus estudos aos campos da Sociologia, Literatura inglesa e Estudos Culturais. Em seu livro *The Uses of Literacy (Os usos da alfabetização, em tradução livre do inglês)*, ele defende o valor da cultura popular diante da nova cultura de massa.

Diferentemente do que defendiam alguns estudiosos da Escola de Frankfurt, Hoggart afirma que o consumo dos produtos dos meios de comunicação de massa não implica apenas submissão, mas também resistência. De maneira geral, essa ideia chama a atenção para o fato de que, dentro das vivências sociais, as pessoas não só aceitam os produtos culturais como também são capazes de rejeitá-los ou aceitá-los apenas parcialmente.

A pesquisa de Hoggart, no lugar de reafirmar que os produtos da indústria cultural alienam e mistificam as pessoas, propôs-se a observar as relações concretas de consumo desses produtos. Com isso, ele notou que os produtos possuem uma grande capacidade de influência, ou seja, o que nós ouvimos, assistimos e observamos tem a capacidade de impactar a nossa relação com o mundo, mas Hoggart também observou situações de resistência, ou seja, momentos em que as pessoas não apreciavam os produtos culturais oferecidos.

Na verdade, é bem fácil confirmar a ideia de Hoggart quando refletimos sobre a nossa própria experiência. Uma pessoa não será transformada por ouvir uma música ou assistir a um filme. As demais pessoas são capazes de resistir a produtos culturais que lhes parecem problemáticos, inadequados ou desagradáveis.

A ideia de Hoggart permite perceber certo empoderamento na população. Em vez de ser uma massa manipulável, as pessoas seriam capazes de resistir, mesmo com dificuldade, aos produtos culturais que não as representassem.

Da possibilidade de resistência das pessoas, vem também um fundamento para a observação dos produtos culturais por eles mesmos: toda crítica deve levar em consideração o contexto de produção e o de recepção dos bens culturais. Por esse motivo, a resistência e a crítica do público-alvo tendem a ser mais consistentes e menos preconceituosas, pois as pessoas não estariam rejeitando um produto cultural sem o conhecer ou o comparar com outro diferente, mas por não apreciar algo que entendem, porém não os representa ou agrada.

As ideias de Thompson, Williams e Hoggart são consideradas as fundadoras dos Estudos Culturais, além de terem incentivado outros autores essenciais, como Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini e muitos outros. Esses estudos reivindicam uma forma diferente de entender a cultura, menos focada na estética ou na moralidade e mais interdisciplinar. Para todos esses autores, era essencial que os Estudos Culturais não fossem pensados como uma disciplina e que não fossem reivindicados por uma única disciplina. Em oposição, eles afirmavam que eram necessários estudos e perspectivas de várias áreas para compreender a cultura, que é por natureza um objeto multifacetado.

O movimento dos Estudos Culturais

De maneira resumida, os Estudos Culturais podem ser definidos como um movimento teórico-político que construiu uma nova tendência de observação e de crítica da cultura. Seus estudiosos rejeitam hierarquias, como a alta e a baixa cultura, e cha-

mam a atenção para a necessidade de reconhecer as diversidades e disputas que caracterizam as culturas, para o vínculo entre produção cultural e realidade social e para a possibilidade de resistência à produção cultural no interior de qualquer grupo.

O movimento é teórico porque ele incentiva a construção de novos e diversificados sentidos estéticos (que permitiriam, por exemplo, avaliar o *jazz* a partir da sua proposta, sem compará-lo com a música clássica), além de novas formas de compreender o conceito de *cultura*. É político porque chama a atenção para os privilégios e os preconceitos que costumam caracterizar as críticas dos produtos culturais populares, bem como ressaltar a importância de que os grupos menos privilegiados sejam respeitados no seu interesse de produzir arte.

Os criadores dos Estudos Culturais não afirmam que a cultura popular e os produtos dos meios de comunicação de massa não devem ser criticados, mas argumentam que as críticas não devem ser feitas de forma moralizante ou ignorando as particularidades de cada produção.

Eles nos ensinam que a cultura é um campo diverso e conflituoso, que nem todas as pessoas se sentirão atendidas pelas mesmas produções. Assim, não há problema em ter gostos particulares nem em rejeitar produções, mas, sempre que desejarmos avaliar um produto cultural, devemos fazê-lo partindo da realidade de produção e de consumo daquele produto.

Depois dos Estudos Culturais, outras tradições surgiram em uma direção semelhante, esclarecendo que é preciso imergir em uma cultura para entender os seus produtos e que as nossas opiniões e gostos não são os únicos existentes ou válidos.



Agora é sua vez!

1. Os fundadores dos Estudos Culturais, Edward Palmer Thompson, Raymond Williams e Richard Hoggart, foram estudiosos que contribuíram para a construção de uma nova forma de perceber a cultura e a produção cultural. Esses estudos se caracterizavam por:
 - a) propor formas mais justas de separar a alta e a baixa cultura, permitindo que a baixa fosse elevada.
 - b) reivindicar que a cultura fosse avaliada não por um ponto de vista moral, mas, sim, estético.
 - c) localizar a cultura e a produção cultural em uma dimensão antropológica, que não poderia ser compreendida sem considerar as vivências e experiências dos grupos que as vivem e as produzem.
 - d) negar todas as ideias desenvolvidas pelos pensadores da Escola de Frankfurt, destacadamente Adorno e Horkheimer.
 - e) defender que as produções culturais não são passíveis de avaliação, já que cada produtor tem valores e realidades próprias.

2. Uma consequência dos Estudos Culturais para a reflexão sobre a arte foi a capacidade de compreender que a separação entre a alta e a baixa cultura, ou entre a arte maior e a menor, é feita a partir de uma escala única, construída, em geral, pelos que produzem, consomem e apreciam a chamada *arte maior*.

A partir dessa perspectiva e dos seus conhecimentos sobre Estudos Culturais, Escola de Frankfurt e experiência estética, analise as proposições a seguir.

- I. A cultura erudita, que Walter Benjamin afirmava ter uma aura, apesar de ter sofrido modificações de *status* relacionadas à lógica industrial, continua sendo considerada por muitos como um padrão de qualidade para as artes. A existência de um ideal, ou padrão de qualidade, desqualifica outros tipos de produção cultural, pois impede de enxergar as obras por elas mesmas.
- II. Conceber a cultura erudita como arte verdadeira ou maior pode desencadear preconceitos, uma vez que outras formas de arte, diferentes, passarão a ser concebidas como artes falsas ou menores.
- III. Observar uma obra de arte ou uma produção cultural por ela mesma é tentar compreendê-la a partir dos seus vínculos concretos de existência, ou seja, compreendê-la considerando sua realidade, seu processo de produção, seus autores e seu público.
- IV. É necessário observar as obras de arte por elas mesmas, pois, assim, é possível respeitar as diferenças culturais, evitar que uma expressão ou linguagem

artística seja utilizada para inibir ou diminuir outras e criticar obras de forma mais adequada, respeitando as especificidades de cada uma.

Estão **corretas** as proposições:

- a) I e II.
- b) I, II e III.
- c) II, III e IV.
- d) III e IV.
- e) I, II, III e IV.

3. O sociólogo Raymond Williams, ao estudar obras e produções culturais, afirmou que a cultura não deve ser pensada como uma categoria moral, mas a partir de um interesse antropológico. A partir da ideia de Williams, leia o fragmento a seguir e responda às perguntas.

Popular e perseguido, funk se transformou no som que faz o Brasil dançar

Camilo Rocha, 22 out. 2017. (Atualizado em: 03/12/2020, às 14h38)

Surgido no final da década de 1980, ritmo carioca tem sucessos milionários e críticos agressivos. Abaixo-assinado enviado ao Senado pediu sua criminalização

O *funk* brasileiro vive há quase duas décadas entre extremos de aceitação e repúdio. Se as músicas contam com milhões de *plays* no YouTube e Spotify, o estilo também foi alvo de um abaixo-assinado com mais de 20 mil assinaturas, em 2017, que pediu ao Senado que o tornasse crime.

Em dezembro de 2016, o então prefeito eleito de São Paulo, João Doria, classificou os eventos de *funk* de rua da periferia de São Paulo (conhecidos como *fluxos*) como “um cancro que destrói a sociedade”. No mesmo mês, foi publicado no YouTube o vídeo de *Deu onda*, do MC G15, de Duque de Caxias. O clipe contava com mais de 300 milhões de *plays* nove meses depois.

Entre os detratores do gênero, é comum ouvir que o *funk* estaria entre os responsáveis por um declínio moral e cultural do Brasil. Entretanto, de acordo com a opinião de profissionais e especialistas ouvidos pelo Nexo, o *funk* pode ser entendido, sim, como consequência de uma sociedade marcada por exclusão e violência. [...]

Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/explicado/2017/10/22/Popular-e-perseguido-funk-se-transformou-no-som-que-faz-o-Brasil-dançar>. Acesso em: 25/02/2022.

a) O texto afirma que o *funk* carioca vive entre a aceitação e o repúdio. Que elementos no texto permitem evidenciar essas duas posições?

b) Utilizando a perspectiva de Raymond Williams, é possível afirmar que, no trecho, a crítica dos que rejeitam o *funk* se dá por razões morais. Justifique essa afirmação e selecione trechos que comprovem sua justificativa.

c) Selecione no trecho uma sentença em que são mencionados elementos de uma percepção antropológica do *funk*.

4. Leia o texto jornalístico a seguir.

Projeto que proíbe passinho nas escolas é inconstitucional, alerta presidente da OAB

Mariama Correia, em 11/09/2019, 19h.

Goste ou não, se você mora em Pernambuco, provavelmente já ouviu falar do passinho. A dança, que nasceu nas periferias do Estado, é um sucesso inquestionável entre os jovens. Está nas festas, nas *playlists*, nos campos de futebol, nos virais das redes sociais.

Na última semana, contudo, o passinho se tornou alvo de uma polêmica. Um projeto de lei (PL 494/2019) que pode proibir a dança nas escolas públicas da rede estadual de ensino começou a tramitar na Assembleia Legislativa de Pernambuco. A reação nas redes sociais foi imediata. Entre críticas e aplausos dos internautas, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) em Pernambuco analisou a proposta a pedido da nossa equipe de reportagem. O presidente da entidade, Bruno Baptista, foi taxativo na resposta: “O projeto é inconstitucional”.

“Fere o Artigo 5º da Constituição Federal, que veda a censura prévia”, explicou Baptista. O PL apresentado pela deputada Clarissa Tércio (PSC) não faz referência direta ao passinho, mas proíbe a realização “de danças em eventos e manifestações culturais cujas coreografias sejam obscenas, pornográficas ou exponham crianças e adolescentes à erotização precoce” no âmbito das escolas da rede estadual. [...]

Censurar a dança “não é papel do Estado”, afirmou o presidente da OAB-PE. “Não cabe ao Estado determinar se uma manifestação cultural, de uma dança, por exemplo, é boa ou não. Nem a uma deputada”, enfatizou. Baptista também avaliou como negativa a tentativa de criar um ambiente culturalmente proibitivo para os estudantes. [...]

Erotização precoce

O presidente da OAB-PE, Bruno Baptista, concorda que a erotização precoce das crianças deve ser uma preocupação da sociedade. Nesse aspecto, ele lembra que outras danças e ritmos já foram classificados como “erotizados”, como o *rock*, atualmente aceito pela sociedade. Ele acha importante haver medidas de conscientização e combate à erotização infantil nas escolas, como também prevê o PL. “O problema da censura é que ela abre um precedente, que depois pode ser aplicado para outras coisas”, alertou. “Cabe aos pais orientarem os seus filhos. Não se pode partir do princípio do gosto ou das convicções para aplicar proibição a uma manifestação cultural, porque todo tipo de censura é muito perigosa.”

Disponível em: <https://marcozero.org/projeto-que-proibe-passinho-nas-escolas-e-inconstitucional-alerta-presidente-da-oab/>. Acesso em: 25/02/2022. Adaptado.

A partir da leitura e dos seus conhecimentos sobre os Estudos Culturais, responda às questões que seguem.

a) Que produção cultural gera a situação conflituosa que é o motivo do texto? Identifique-a, bem como as informações sobre a sua origem.

b) A matéria menciona duas autoridades principais. Identifique a ocupação dessas pessoas e a opinião de cada uma sobre a necessidade ou impossibilidade da proibição.

c) A autoridade contra a proibição sugere outra forma de combater a erotização infantil. Identifique-a.

d) Questões morais são costumeiramente utilizadas para criticar expressões culturais. De acordo com o sociólogo Raymond Williams, a crítica moralizante feita à cultura é sempre limitada. Explique a afirmação do autor.

5. Richard Hoggart, um dos fundadores dos Estudos Culturais, apresentou teses sobre o consumo dos produtos dos meios de massa. Assim como Theodor Adorno e Max Horkheimer, Hoggart estava interessado na maneira como a população interage com os produtos dos meios de comunicação de massa, mas, diferentemente dos estudiosos da Escola de Frankfurt, ele se dedicou a observar os concretos processos de consumo desses produtos culturais. Sobre a relação entre as ideias de Richard, para ele as ideias de Adorno e Horkheimer:

- a) estavam equivocadas, pois os meios de massa não são capazes de influenciar a população.
- b) não estavam erradas, já que os meios de comunicação de massa são, de fato, capazes de manipular livremente a população.
- c) não estavam erradas, mas subdimensionadas.
- d) estavam corretas, mas exageravam a capacidade de manipulação pelos meios ao mesmo tempo que minimizavam a capacidade de resistência da população.
- e) foram válidas na época dos autores, mas se tornaram insustentáveis com o passar do tempo.

6. (Unioeste) O ensaio *Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, publicado originalmente em 1947, é considerado um dos textos essenciais do século XX que explicam o fenômeno da cultura de massa e da indústria do entretenimento. É uma das várias contribuições para o pensamento contemporâneo do Instituto de Pesquisa Social fundado na década de 1920, em Frankfurt, na Alemanha. Um ponto decisivo para a compreensão do conceito de *indústria cultural* é a questão da autonomia do artista em relação ao mercado.

Assim, sobre o conceito de *indústria cultural* é **correto** afirmar que:

- a) a arte não se confunde com mercadoria e não necessita da mídia nem de campanhas publicitárias para ser divulgada para o público.
- b) não há uniformização artística, pois toda cultura de massa se caracteriza por criações complexas e diversidade cultural.
- c) a cultura é independente em relação aos mecanismos de reprodução material da sociedade.
- d) a obra de arte se identifica com a lógica de reprodução cultural e econômica da sociedade.
- e) um pressuposto básico é que a arte nunca se transforma em artigo de consumo.

O fim e o recomeço

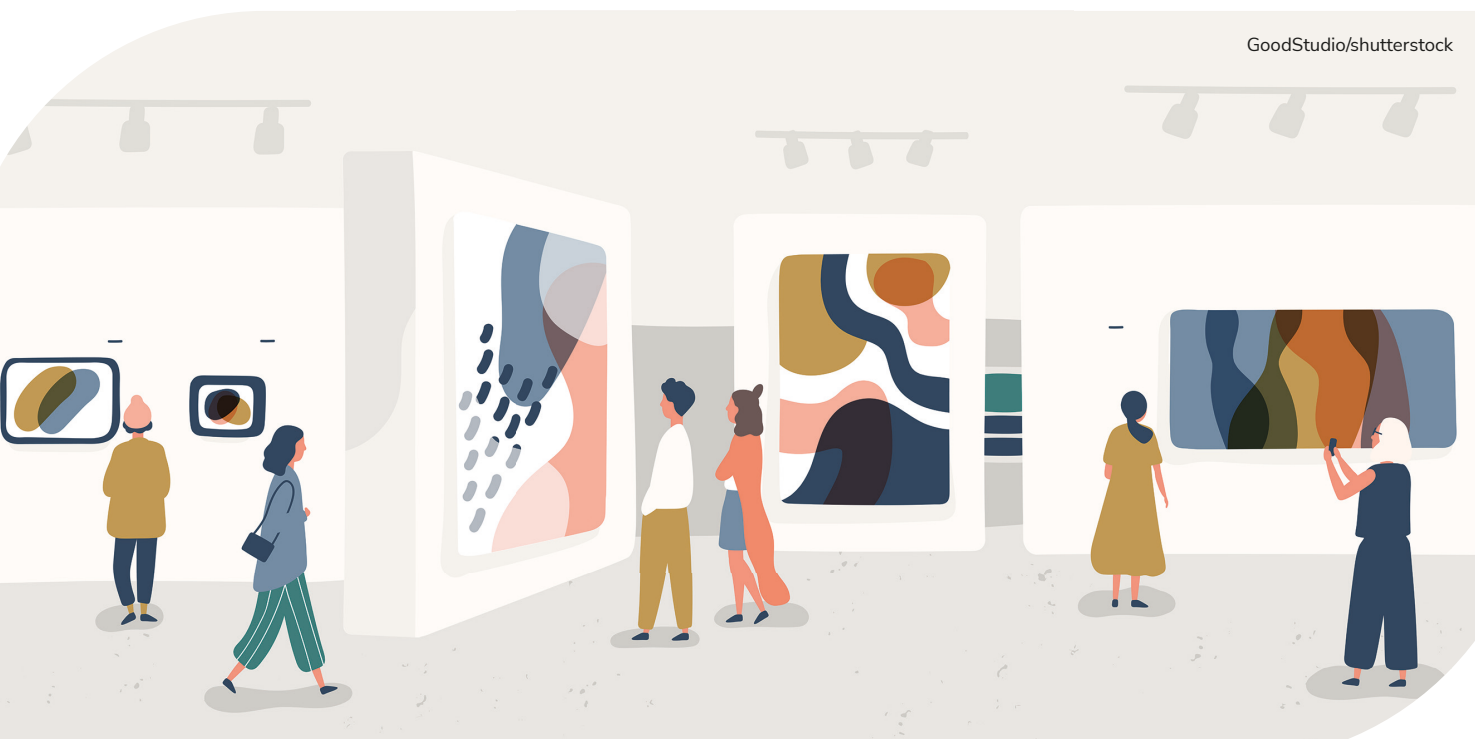


O encerramento dessa conversa também é um recomeço, pois partiremos daqui para iniciar ou reiniciar relações com obras de arte e produções culturais a partir de uma perspectiva um pouco diferente. O centro dessa diferença está em três saberes complementares: primeiro, descobrimos que podemos desenvolver uma relação particular com a arte; apesar disso, soubemos que, na atualidade, a arte é impactada por interesses coletivos e poderosos, como os interesses financeiros, que influenciam os nossos gostos; por fim, aprendemos que não só os nossos gostos

e interesses são suficientes para avaliar a arte, pois as produções culturais se relacionam com realidades diversas e, por isso, são adequadas a diversos gostos e critérios.

Apreciar uma obra de arte, seja pintura, dança, música, livro ou qualquer outra linguagem, é uma experiência engrandecedora, que, mesmo no isolamento do contato particular, nos desperta para o outro. Toda obra de arte que apreciamos implica a existência de um artista, criador, que compartilha sua consciência com o público por meio da sua arte.

GoodStudio/shutterstock



Apreciar uma obra de arte é tomar consciência da existência de outra pessoa e, ainda, dos seus sentimentos, das suas preocupações e dos gostos, de uma beleza que se compartilha e de uma crítica que se impõe. Este é um momento de expandir nossa sensibilidade, de ver o mundo por outros olhos.

A arte também nos permite compreender a existência de uma terceira figura. Além de mim e do autor, existe um outro, que pode gostar do que eu gosto, mas interpretar de forma diferente, ou adorar o que me desagrada. A arte nos faz conhecer o mundo por uma perspectiva em que o certo e o errado, o bom e o ruim são dualidades iniciantes e limitadas. A arte nos expõe a um mundo em movimento, diverso, sem oposições simples, com menos muros e fronteiras e mais cores e possibilidades.

Depois de tudo isso, podemos voltar ao caso da banda recém-descoberta no início do livro. O seu desejo inicial era defender a banda ou entender se eram os seus amigos ou você quem estava com a razão sobre a qualidade da música. Agora, vimos que gostar ou não não é uma questão de certo ou errado, mas de perspectiva.

Sobre a defesa da qualidade da banda, é interessante pensar qual o conceito de qualidade. Em outras palavras, quando alguém diz que um cantor que você aprecia é ruim porque as composições não são reflexivas, cabe perguntar se é obrigação da arte ser reflexiva. Igualmente, se alguém deprecia uma banda porque as músicas não são dançantes, cabe questionar se é obrigação das músicas serem dançantes.

Da mesma forma que os músicos não precisam se comprometer com uma forma de executar essa linguagem artística, isso vale para os dançarinos, pintores, escultores, literatos, fotógrafos, cineastas e quaisquer outros artistas. Na maioria das vezes, a má avaliação realizada por uma pessoa parte de uma expectativa particular, desconsiderando a intenção da obra e do artista.

Por sua vez, quando alguém avalia mal uma produção pela comparação com outra, cabe questionar se a comparação não está tratando como iguais obras que possuem intuítos distintos. Devemos lembrar que, ao longo da história da arte, grandes artistas foram mal avaliados porque a expectativa do momento não permitia perceber que eles apresentavam propostas novas.

Nem sempre o que é diferente precisa ser grandioso, mas é sempre importante questionar o nosso interlocutor se a sua avaliação não está esperando que a cultura seja homogênea (quando ela é, necessariamente, diversa) ou se não há a intenção de impor gostos e de silenciar o diferente.



Acessando o código a seguir, será possível conhecer algumas curiosidades de grandes obras que fazem parte da história das artes.



9 detalhes curiosos escondidos em obras-primas
BBC News Brasil

Para finalizar, toda crítica de qualidade pode e deve ser contrastada com um questionamento sobre o universo de produção e de recepção da obra. Como nos esclareceram os Estudos Culturais, as críticas de qualquer obra devem considerar que produções culturais, de modo geral, são elaboradas e oferecidas com base em uma realidade contextual. Sem contato ou sem o conhecimento dessa realidade ou com o público de uma obra, não será possível entendê-la.

Diante de tudo que foi discutido neste livro, queremos fazer duas perguntas dedicadas à nossa própria consciência:

- O que nós esperamos da arte e dos produtos culturais?
- Somos protagonistas da construção dos nossos gostos?

A nossa expectativa quanto à arte pode mudar o tempo inteiro. É comum que, em algum momento, desejemos apreciar um quadro ou ler um livro refinado e, em outro, escolhamos uma música dançante ou um filme para ajudar a superar uma decepção. Muitos estudiosos defendem que a arte não deve ter função, justamente por ter a liberdade de assumir várias funções. Nessa direção, o cuidado necessário é não excluir demandas e expectativas que você não costuma ter quanto à arte de outros ou considerá-las menos válidas do que as nossas.

Sobre o protagonismo na construção dos nossos gostos, ficamos diante de uma questão complexa: é normal sentir vontade de compartilhar o que apreciamos e, consequentemente, sermos influenciados por julgamentos e avaliações de terceiros? Contudo, somos capazes de reivindicar algum protagonismo na construção dos nossos gostos, já que podemos nos questionar sobre o porquê de gostarmos de algo e quais as consequências daquilo.

Os produtos culturais possuem vínculos de produção e de circulação, além de serem responsáveis por perpetuar valores e ideias sobre o mundo. Eles são capazes de nos influenciar e de atender aos nossos interesses, pois, quando encontramos os nossos gostos e interesses, conseguimos resistir de maneira mais intensa a fabricações de gostos exteriores, assim como passamos a nos importar um pouco menos com o que não agrada aos demais. É muito bom compartilhar uma paixão com as pessoas à nossa volta, mas apresentar uma novidade artística e defender o nosso ponto de vista, conseguindo ou não o respeito dos demais, também tem muito valor. De uma forma ou de outra, é sempre melhor uma experiência que nos comove do que uma que aceitamos por obrigação.





Referências

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. In: HOHLFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (Orgs.). *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis: Vozes, 2001, pp. 151–170.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma introdução aos Estudos Culturais. *Revista Famicos*, v. 5, n. 9, pp. 87–97, 2008.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Tradução Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

PROENÇA, Graça. *História da arte*. 17. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.