

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Thaís Cabral

**A CONTRIBUIÇÃO TEÓRICA DE PIERRE BOURDIEU DIANTE DO FENÔMENO DA  
“INDÚSTRIA CULTURAL”**

Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel (Trabalho de Conclusão de Curso). Orientador: Prof. Dr. Dmitri Cerboncini Fernandes

Juiz de Fora  
2016

## CONTRIBUIÇÃO TEÓRICA DE PIERRE BOURDIEU DIANTE DO FENÔMENO DA “INDÚSTRIA CULTURAL”

*THE CONTRIBUTION THEORETICAL OF PIERRE BOURDIEU AGAINST THE PHENOMENON OF "CULTURAL INDUSTRY"*

Thaís Cabral<sup>1</sup>

### RESUMO

Desde a *Dialética do esclarecimento* de Theodor Adorno e Max Horkheimer há a tentativa de se compreender a conjunção da cultura industrial em amálgama com a arte. Com a análise desta perspectiva dentro do prisma conceitual de Pierre Bourdieu, juntamente com outras obras de Theodor Adorno sobre o tema, procuro perceber a complexidade deste fenômeno, oriundo da sociedade capitalista, tendo em vista que atualmente a discussão sobre os espaços de produção e consumo dos bens ditos culturais apresenta-se mais abrangente do que na época de Adorno e Horkheimer. O objetivo do presente trabalho, assim, é o de estabelecer um diálogo entre os conceitos de habitus, campo, capital cultural e poder simbólico, cunhados por Pierre Bourdieu, a fim de se elucidar as contribuições deste autor diante do fenômeno percebido por Adorno e Horkheimer como fruto das sociedades contemporâneas. E a partir desta relação, compreender como o funcionamento das estruturas do mercado de bens simbólicos e o consumo cultural atuam como marca de distinção social.

**PALAVRAS-CHAVE:** Indústria cultural, habitus, poder simbólico, consumo cultural, distinção social.

### ABSTRACT

Since the *Dialectic of Enlightenment* by Theodor Adorno and Max Horkheimer's trying to understand the conjunction of industrial culture in amalgamation with art. With the analysis of this perspective within the conceptual prism of Pierre Bourdieu, along with other works of Theodor Adorno on the subject, I try to understand the complexity of this phenomenon, arising from capitalist society, given that currently the discussion of the areas of production and consumption the said cultural property appears more comprehensive than at the time of Adorno and Horkheimer. The purpose of this study, therefore, is to establish a dialogue between the concepts of habitus, field, cultural capital and symbolic power, coined by Pierre Bourdieu, in order to elucidate the contributions of this author on the phenomenon perceived by Adorno and Horkheimer as a result of contemporary societies. And from this relationship, understand how the functioning of the market symbolic goods structures and cultural consumption act as mark of social distinction.

**KEYWORDS:** Cultural industry, habitus, symbolic power, cultural consumption, social distinction.

## 1. INTRODUÇÃO: ESBOÇO SOBRE UMA TEORIA CRÍTICA

Este ensaio bibliográfico terá como ponto de partida uma breve exposição da teoria crítica e, conseqüentemente, do conceito de Indústria Cultural, elaborado pelos pensadores da escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer. Em um segundo momento, será apresentado e introduzido o conceito bourdieusiano de “campo social” no intento de se penetrar nas especificidades do “mercado de bens simbólicos”. A partir daí, darei continuidade a discussão sobre o mercado e a produção de bens simbólicos, correlatos ao fenômeno outrora percebido como o de Indústria Cultural. Por meio dos conceitos de “habitus”, “capital cultural” e “poder simbólico”, apontarei ao longo do texto as convergências entre ambos os pensamentos, que embora possuam divergências consideráveis, compartilham concepções comuns diante do mesmo fenômeno, sobretudo no tocante ao consumo cultural e a sua relação direta com a manutenção dos arranjos sociais.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. E-mail: correioeletronico@ufjf.edu.br. Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel. Orientador: Prof. Dr. Dmitri Cerboncini Fernandes.

As eras das revoluções industriais ocorridas na Europa foram fundamentais para a consolidação do comércio, das descobertas científicas e do avanço tecnológico. Esse processo se caracteriza no âmbito filosófico pela emergência da doutrina Iluminista, caracterizada pela ascensão da razão técnica ou instrumental, segundo teóricos que integraram a denominada Escola de Frankfurt. O pensamento de Theodor Adorno e outros integrantes da Escola de Frankfurt estão diretamente conectados à conjuntura política do período. A experiência de vivenciar a ascensão do nazifascismo na Europa e o período de exílio nos Estados Unidos, país-símbolo do triunfo capitalista, viabilizaram para Adorno e Horkheimer uma reflexão diante da cultura transformada em mero objeto de consumo. Desta forma, durante a década de 40, ainda exilados, ambos elaboraram o conceito de Indústria Cultural como meio de compreensão da cultura de massa e o determinismo da técnica sobre esta e outros espaços contidos na sociedade burguesa. Os autores desenvolveram em “Dialética do esclarecimento” sua teoria crítica embasada na análise dos conceitos de esclarecimento (*Aufklärung*) e da sociedade “unidimensional”, onde eles atuam, frustrando a promessa de emancipação que a razão iluminista trazia consigo.

“Não alimentamos dúvida nenhuma de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter reconhecido com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento [...] contém o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda a parte.” (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 13) Esta regressão tem o culto à razão técnica e à racionalidade como a causa responsável por lançar a sociedade ocidental contemporânea a um novo estado de barbárie. A sociedade ocidental moderna, administrada pela técnica, impõe a lógica cientificista do mercado tanto na esfera econômica, quanto nos espaços da subjetividade. O resultado deste processo é a “[...] regressão do esclarecimento à ideologia [...]” (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 15).

O “esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 21). Na busca pelo domínio da natureza, a racionalidade domina o próprio homem. A razão instrumental destrói o mundo externo com vistas a dominá-lo e violenta os próprios indivíduos e suas naturezas internas. Estes são submetidos a um processo de coisificação e alienação, distanciando-se de sua realidade, tornando-se objetos de dominação. “A humanidade deixa-se escravizar, não mais pela espada” (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p.15), agora é a lógica burguesa quem a domina através, principalmente, da mercantilização total da vida. Essa relação evidencia o esclarecimento como um sistema totalitário como qualquer outro que o antecedeu.

A partir de 1930 ocorre o sincretismo entre as culturas burguesa e popular, juntamente com a emergência de novos elementos. É deste movimento de continuidade que surge a cultura de massa e sua produção de cunho industrial. “A cultura de massa, em certo sentido, é herdeira e continuadora do movimento cultural das sociedades ocidentais. Na cultura de massa vão confluir as duas correntes com águas frequentemente misturadas e, no entanto, fortemente diferenciadas logo que a industrialização da cultura aparece: a cultura popular e a corrente burguesa, a primeira dominando, de início, a segunda se desenvolvendo em seguida. A cultura de massa integra esses conteúdos, mas para logo desintegrá-los e operar uma nova metamorfose” (MORIN, 1987, p.61). Sua consolidação, principalmente nos Estados Unidos, se dá essencialmente por meio de fatores de ordem socioestrutural. O advento de uma nova classe consumidora (média urbana assalariada) e a crise do mercado financeiro, levando à necessidade de ampliação de investimentos sem riscos, suscita a emergência da indústria de bens culturais.

Adorno, juntamente com Horkheimer, elaborou o conceito de Indústria Cultural para designar um fenômeno novo, desenvolvido nos Estados Unidos, porém ainda embrionário na Europa, fundado na racionalização da produção e difusão de produtos culturais, típico do novo capitalismo que surgia, o monopolista. O que os autores nomearam como Indústria Cultural até então era algo visto como cultura de massa. Eles apontam, no entanto, a incompatibilidade dos conceitos, uma vez que a Indústria Cultural não é o resultado da demanda dos consumidores ou de algo que surja da massa para massa, e sim da produção e consumo em larga escala de produtos culturais, algo imposto de cima para baixo, com o intuito de integrar as massas à ordem social vigente. O surgimento do fenômeno Indústria Cultural possibilitou a dominação completa do mundo social sobre o homem, por tornar familiar uma ordem estranha aos indivíduos, naturalizando todo um processo histórico de dominação. Segundo os autores, Indústria Cultural é “o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação” (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 100).

## 2. BOURDIEU

### 2.1 Conceitos centrais

Partindo da premissa de que relações sociais são objetivas e existem altivas à consciência e ao desejo individual, Bourdieu emprega os conceitos de campo e espaço social para designar a lógica imanente da sociedade. Cada campo possui a autonomia de prescrever os seus próprios valores e princípios de regulação. Segundo Bourdieu, os campos são "espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas)." (BOURDIEU, 1983, p. 89) Para ele, campo social configura um campo de forças e lutas, onde distintas formas de poder, através de seus agentes, se enfrentam por meio de impulsos diferenciados. Desta forma, surge a concepção de que cada campo desenvolve seus valores específicos, embasados em princípios de regulação próprios, delimitando, assim, um espaço socialmente estruturado onde agentes compartilham o interesse em atingir uma mudança ou preservar seus limites e formato.

A estrutura do campo é um estado da relação de força entre os agentes ou as instituições engajadas na luta ou, se preferirmos, da distribuição do capital específico que, acumulado no curso das lutas anteriores, orienta as estratégias ulteriores. Esta estrutura, que está na origem das estratégias destinadas a transformá-la, também está sempre em jogo: as lutas cujo espaço é o campo têm por objeto o monopólio da violência legítima (autoridade específica) que é característica do campo considerado, isto é, em definitivo, a conservação ou a subversão da estrutura da distribuição do capital específico. (BOURDIEU, 1983, p. 90).

Campo retrata o espaço simbólico, de disputas e interesses específicos a cada grupo, ou seja, é um espaço onde os conflitos legitimam as representações. Para o funcionamento de determinado campo, "é preciso que haja objetos de disputas e pessoas prontas para disputar o jogo, dotadas de *habitus* que impliquem no conhecimento e reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas etc." (BOURDIEU, 1983, p. 89).

O conceito de *habitus*, reelaborado por Pierre Bourdieu, é central em sua teoria da prática. A compressão deste deve partir do pressuposto de que "a noção de *habitus* exprime, sobretudo, a recusa a toda uma série de alternativas nas quais a ciência social se encerrou, a da consciência (ou do sujeito) e do inconsciente, a do finalismo e do mecanicismo etc." (BOURDIEU, 2003 p. 60) Para Bourdieu, *habitus* deve ser entendido: "como sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes". (BOURDIEU, 2011, p. 191)

Portanto, é um sistema de disposições incorporadas que permitem aos indivíduos pensar e agir conforme determinada estrutura social. É um conhecimento adquirido e uma prática incorporada, decorrentes da trajetória percorrida por agentes no interior de um ou de mais campos, internalizando características específicas de tais espaços. Atuando como estruturas estruturantes, *habitus*, como produto da história, precede o indivíduo na composição do campo. Paralelamente, se rearranja conforme a determinação dos processos sociais em andamento. Sendo assim, *habitus* nada mais é do que uma subjetividade socializada (Bourdieu, 2011, p.101). Segundo Loïc Wacquant,

Rompendo com o estruturalismo, a teoria do *habitus* reconhece que os agentes fazem ativamente o mundo social através da construção cognitiva. Contra o construtivismo, esta teoria salienta que os instrumentos que permitem "conhecer" o mundo são eles próprios, feitos pelo mundo social. O *habitus* fornece ao mesmo tempo um princípio de sociação e de individuação: sociação porque as nossas categorias de juízo e de ação são provenientes da sociedade, são partilhadas por todos aqueles que foram submetidos a condições e condicionamentos sociais similares; individuação porque cada pessoa, ao ter uma trajetória e uma localização únicas no mundo, internaliza uma combinação incomparável de esquemas. (Wacquant, 2004: 38).

"O capital cultural é transmitido através da família, juntamente com um "ethos", sistema de valores implícitos e profundamente interiorizados. Estes são transmitidos para além do estado institucionalizado do capital cultural. Trata-se de toda uma disposição estética, ou seja, de todo um sistema de disposições culturais que definem as atitudes do indivíduo frente aos bens simbólicos". (BOURDIEU, 1998, p. 41 e 42) A observação empírica exercida pelo autor em sua obra "A Distinção" aclara as necessidades culturais como produto da educação: "todas as práticas culturais (frequências dos museus, concertos, exposições, leituras e etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de

instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, a origem social” (BOURDIEU, 2008, p. 9). Deste modo, “ em todos os domínios da cultura [...] os conhecimentos dos estudantes são tão ricos e extensos quanto mais elevada é sua origem social”(BOURDIEU, 1998, P.45).

As desigualdades sociais refletem no sistema escolar, onde cada criança é desigual conforme o capital cultural herdado da família. A escola, em razão de sua legitimidade, também auxilia no processo de construção das disposições estéticas. “A família e a escola funcionam, inseparavelmente, como espaços em que se constituem, pelo próprio uso, as competências julgadas necessárias em determinado momento, assim como espaços em que se forma o valor de tais competências, ou seja, como mercados que, por suas sanções positivas ou negativas, controlam o desempenho, fortalecendo o que é aceitável, desincentivando o que não o é, votando ao desfalecimento gradual as disposições desprovidas de valor [...]”. (BOURDIEU, 2007, p. 82). Como exemplo, uma criança ao ser iniciada na música erudita (através da prática musical, ou da frequência a concertos) desenvolverá um habitus musical erudito. Sendo assim, o tipo de consumo cultural que o indivíduo terá como habitus surge de seu capital cultural. A escola e o ambiente familiar proporcionam ao indivíduo diversas possibilidades de uso e decodificação da economia dos bens simbólicos, pois através dos processos oriundos destes espaços que se constituem as disposições estéticas de cada indivíduo. Desta forma, a arte erudita é restrita essencialmente a classes com capital cultural específico, já que “[...] exige sempre a referência tácita à história interior das estruturas anteriores. Por este motivo, seus produtos culturais são acessíveis apenas aos detentores do manejo prático ou teórico de um código refinado e, conseqüentemente, dos códigos sucessivos e do código desses códigos” (BOURDIEU, 2011, p. 116).

Em sua obra “O Poder Simbólico”, Bourdieu parte da concepção de que a sociedade ocidental capitalista é uma sociedade constituída de hierarquias presentes tanto nas esferas materiais e econômicas, quanto nas de relações simbólicas. A padronização de consumo de bens e serviços materiais e culturais está diretamente relacionada à falta de percepção e conscientização das influências externas exercidas sobre determinada sociedade, ou seja, está relacionada, segundo um termo marxista, à alienação.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isso significa que o poder simbólico não reside nos <<sistemas simbólicos>> em forma de uma <<illocutionary force>> mas que se define numa relação determinada – e por meio desta- entre os que exercem o poder e os que lhe são sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras (BOURDIEU, 2000, p.14 e 15).

Por estar localizada no imaginário humano, a lógica do consumo torna este ato em uma realização e satisfação de desejos. Comportamentos consumistas representam de forma simbólica a comparação e a competição entre os indivíduos de uma mesma sociedade, lançados pelo capitalismo e pela globalização. E é através do consumo que diversos sujeitos oriundos desse sistema se comunicam com os grupos sócio-culturais dos quais fazem parte.

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Esse efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário da comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante (BOURDIEU, 2000, p.11).

Segundo Bourdieu, há uma disputa simbólica entre as classes, estas lutam pelo poder de impor seus interesses na definição do mundo social. “O efeito propriamente ideológico consiste na imposição de sistemas de classificação políticos sob a aparência legítima de taxinomias filosóficas, religiosas, jurídicas, etc. Os sistemas simbólicos devem a sua força ao facto de as relações de força que nele se exprimem só se manifestarem neles em forma irreconhecível de relações de sentido (deslocação)” (BOURDIEU, 2000, p.14). A dispersão tomou o lugar da concentração de sujeitos, a qual favorecia a ação política. Os espaços privados,

gradativamente estão substituindo os espaços públicos, e os que sobrevivem são dominados pelo elitismo. Esse movimento aumenta o poder dos mais fortes e enfraquece os desprovidos. É notória a privação que os seres humanos têm sofrido diante dos seus direitos, liberdade para agir e decidir. Mostrando que os benefícios da globalização não são distribuídos uniformemente.

Bourdieu vê o poder simbólico como mecanismo de construção da realidade com opiniões e pensamentos, tendo como intenção primordial a consolidação de posições diante de questões sociais e econômicas. “O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder” (BOURDIEU, 2000, p.15). O poder simbólico atua na reprodução das forças existentes entre as classes, legitimando a forma estrutural de distribuição desigual do capital cultural entre as classes. A reprodução se dá principalmente diante da necessidade da detenção prévia dos instrumentos para efetivar a apropriação dos bens simbólicos “Em suma, o livre jogo das leis da transmissão cultural faz com que o capital cultural retorne às mãos do capital cultural e, com isso, encontra-se reproduzida a estrutura de distribuição de capital cultural entre as classes sociais (...)” (BOURDIEU, 2011, p. 297).

As disposições estéticas e o consumo cultural possuem relação objetiva com a posição ocupada pelo indivíduo dentro dos diferentes campos sociais. Para ele, a realidade se manifesta como um sistema simbólico que se define a partir das diferentes posições ocupadas no espaço social. “A cada uma das posições no campo de produção e circulação corresponde, a título de potencialidade objetiva, um tipo particular de posições culturais (ou seja, um lote particular de problemas e esquemas de solução, temas e procedimentos, posições estéticas e políticas etc.)” (BOURDIEU, 2011, 160). As representações que os agentes criam diante de sua posição social na hierarquia das consagrações são produtos do habitus, tal como o sistema de aspirações e ambições legítimas pertencentes a cada classe de posição. A interiorização de determinada estrutura atua no inconsciente do grupo para assegurar sua própria preservação. Já que o habitus do sujeito é definido na diferença de sua origem social e de capital acumulado em sua trajetória do dentro dos grupos sociais, não há consumo homogêneo em todos os grupos sociais.

## 2.2 O Mercado de bens simbólicos

Para a compreensão das estruturas envolvidas na produção de bens culturais, é necessário aprofundar-se no esquematismo do campo específico, definido por Bourdieu como mercado de bens simbólicos, e sua relação com os demais campos e seus desdobramentos e ramificações. “O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos (...) é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos” (BOURDIEU, 2011, p.102).

O surgimento de um mercado de bens simbólicos, impulsionado pelo desenvolvimento do capitalismo, possibilitou o afloramento de uma teoria da arte, construída a partir da separação entre a arte voltada unicamente para sua função mercadológica e a arte como pura significação, irredutível ao valor material. É deste processo de diferenciação, que se constitui a autonomização progressiva do campo intelectual e artístico, garantindo a esse campo seu espaço normativo, onde se definem regras e especificidades. Segundo Bourdieu:

“o processo conducente à constituição da arte enquanto tal é correlato à transformação da relação que os artistas mantêm com os não artistas e, por esta via, com os demais artistas, resultando na constituição de um campo artístico relativamente autônomo e na elaboração concomitante de uma nova definição da função do artista e de sua arte” (BOURDIEU, 2011, p. 101).

Foi no século XVIII que o enfraquecimento das monarquias absolutas e do poder da igreja, juntamente com a revolução industrial e a ascensão do paradigma romântico, possibilitou a libertação progressiva dos artistas diante das imposições estéticas aristocráticas e religiosas. É neste momento que “a dissolução da corte e da arte cortesã, a aristocracia mistura-se com a intelligentsia burguesa e passa a adotar seus modelos de pensamento e suas concepções artísticas e morais” (BOURDIEU, 2011, p.100). Em meio às transformações ocorridas na estrutura das obras de arte e no sistema que as envolve ocorre simultaneamente um processo de autonomização progressiva das relações sociais de produção, decorrendo na “constituição de um público de consumidores virtuais cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado, e (...) a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos (...) a multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural”.(BOURDIEU, 2011, p.100)

A trajetória da autonomização da arte na Europa é tortuosa, oscilando de acordo com as condições sociais vividas em cada nação, até se consolidar de vez em meados do final do século XIX. Trata-se de

resultado de uma série de transformações, as quais possibilitaram ao artista desvincular-se do poder concedido pelo Estado, e conseqüentemente subordinado a ele. O poder que até então era concedido de forma estatal passa a derivar da posição do artista dentro do próprio campo de produção. O processo gradual de autonomização dos campos. Intelectual e artístico é resultado de dinâmicas relacionadas a outros campos, como o do poder e o econômico. Sendo assim, não se trata de uma autonomia plena do campo artístico diante dos outros campos, e sim uma de “autonomia relativa”, constituída em uma relação correspondente entre os campos. Conforme o campo artístico passa a funcionar de acordo com suas próprias regras e a se libertar, até certo ponto, dos outros campos, mais determinante se torna essa relação e menos os demais podem regular diretamente a produção do campo artístico. (BOURDIEU, 1996)

A relação correspondente entre o campo de produção cultural e o campo de poder faz com que a produção, com função unicamente interna, passe a cumprir também funções externas. Sendo assim, seu ajuste à demanda resulta de uma correspondência estrutural. (BOURDIEU, 1996, p.191) Neste contexto, o caráter duplo da obra de arte, o de matriz de significados e também mercadorias são antagônicos. É deste antagonismo que emerge a diferenciação entre indústria cultural e cultura erudita. Para Bourdieu, os dois campos se diferenciam de forma objetiva, tanto na produção quanto no consumo.

### 3. PRODUÇÃO DE BENS CULTURAIS

Segundo Adorno e Horkheimer, a Indústria Cultural visa repetir fórmulas bem sucedidas adaptando sua dinâmica ao público consumidor, produzindo aquilo que mais se encaixa a subjetividade deturpada dos sujeitos. Diante da produção e do consumo, o velho e já conhecido é sempre priorizado diante do novo e do incerto. Ela domina seu público alvo através de produtos homogeneizados e homogeneizantes, oferecidos por seus mecanismos de difusão. Ao consumidor, preso a estes mecanismos, resta a simples e pura absorção da mesma mensagem, se consolidando em sua alienação.

Distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em revistas de diferentes preços, não são tão fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los. Para todos alguma coisa é prevista, a fim de que nenhum possa escapar; as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente. O fato de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série serve somente à quantificação mais completa, cada um deve se comportar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado a priori por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo. Reduzido a material estatístico, os consumidores são divididos, no mapa geográfico dos escritórios técnicos (que praticamente não se diferenciam mais dos de propaganda), em grupos de renda, em campos vermelhos, verdes e azuis. (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 11)

“A linguagem da Indústria Cultural é naturalizada, através da repetição de seus elementos de fácil compreensão, através da absolutização da imitação.” (ADORNO, 2002, p. 22), Os produtos são padronizados com o intuito de se adaptarem aos consumidores, com vistas ao maior lucro possível. “O esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados revelam-se, no final das contas, como sempre os mesmos.” (Adorno, 2002, p. 12) É elaborado, rigorosamente, um esquematismo de linguagem que atua por meio do fácil entendimento e da assimilação imediata. O consumidor não precisa se dar ao trabalho de pensar, por lhe ser oferecido um prazer destituído de seriedade e criticidade, onde se torna complacente com as desumanidades do sistema total.

A relação existente entre produção e o público consumidor, tanto para Adorno quanto para Bourdieu, é relevante na definição de sua proximidade com o campo da indústria cultural ou com o campo de produção erudita. Desta forma, a proximidade com a demanda preexistente e com as formas predeterminadas de êxitos mercadológicos é inversamente proporcional à identificação como “arte autônoma” ou “arte pura”.

O sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos. O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (‘o grande público’)

que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes ('o público cultivado') como nas demais classes sociais.

Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos (...)" (BOURDIEU, 2011, p. 105).

Segundo Bourdieu, o campo de produção se estrutura a partir da polarização entre a instância que organiza os bens culturais para o grande público e a que preserva os instrumentos para a apropriação dos bens simbólicos. Sendo assim, a estrutura do campo de produção possui uma oposição específica diante da relação deste com seu público consumidor.

O *campo de produção erudita* se volta para um público de produtores de bens culturais, se submetendo à lei da concorrência em busca do reconhecimento simbólico. De modo que, no campo de produção erudita "(...) constituem-se 'sociedades de admiração mútua', pequenas seitas fechadas em seu esoterismo e, ao mesmo tempo, surgem os signos de uma nova solidariedade entre o artista e o crítico" (Bourdieu, 2011, p. 107). Já o *campo da indústria cultural* é destinado a não-produtores de bens culturais, e busca maximizar seu mercado consumidor através da obediência à lei da concorrência econômica. É justamente a distância entre a instância que organiza os bens culturais para o grande público e a que preserva os instrumentos para apropriação dos bens simbólicos que dificulta a acessibilidade do não produtor erudito ao código decifrador da obra de arte erudita. "Embora sejam totalmente opostos em seu princípio, os dois modos de produção cultural, a arte "pura" e a arte "comercial", estão ligados por sua própria oposição, que age a uma só vez na objetividade, sob a forma de um espaço de posições antagônicas, e nos espíritos, sob a forma de esquemas de percepção e de apreciação que organizam toda a percepção do espaço dos produtores e dos produtos". (BOURDIEU, 1996, p. 192).

No campo artístico, a distância existente entre sucesso comercial e sucesso no interior do campo é um dos indicadores mais explícitos de autonomia, concretizando-se na desconfiança por parte dos intelectuais diante do sucesso comercial. Esses polos antagônicos (sucesso mercadológico e independência absoluta do mercado) aparecem apenas como ideais pelos quais se pensa a atividade criadora, já que nenhum deles pode ser plenamente atingido (BOURDIEU, 1996, p. 162). O campo da arte legítima segue uma ordem própria, possuindo certa autonomia diante dos demais campos. A indústria cultural, diferentemente, segue fundamentos determinados pelo mercado, adaptando suas obras em busca de um maior público consumidor. Sendo assim, tanto para Bourdieu quanto para Adorno e Horkheimer, uma das diferenciações entre estes campos é a proximidade que têm ou não com as exigências mercadológicas imediatas. Para se adaptar à lógica capitalista, a produção de bens culturais se submete à lógica da concorrência, competindo por uma fatia maior do público consumidor. Envolto neste e habituado a este esquematismo, o público aceitaria sem críticas tudo proposto a eles através da programação.

Para Adorno, em sua obra "O Fetichismo na música e a regressão da audição", a modificação funcional atinge tanto a música séria quanto a ligeira. Uma parcela da música séria se tornou dependente do consumo, enquanto a outra parcela nasceu submetida à lei do mercado. Segundo ele, "ouve-se tal música séria como se consome uma mercadoria adquirida no mercado. Carecem totalmente de significado real as distinções entre a audição da música 'clássica' oficial e da música ligeira" (ADORNO, 1991, p. 84). Adorno ressalta a presença do domínio mercadológico na música séria atual, sendo esta utilizada como instrumento publicitário para a venda de mercadorias. A coisificação da música possibilita a complacência dos ouvintes diante da voracidade do mercado, tendo como consequência a regressão da audição. Dificilmente a fetichização da música seria "possível se houvesse resistência por parte do público, se os ouvintes ainda fossem capazes de romper, com suas exigências, as barreiras que delimitam o que o mercado lhes oferece" (ADORNO, 1991, p. 93). Sem ser determinista quanto ao peso institucional sobre a música, e desta sobre o ouvinte, Adorno expõe a conjuntura de regressão da audição como causal a um estado de enfermidade conservadora do público: "os ouvintes e consumidores em geral precisam e exigem exatamente aquilo que lhes é imposto insistentemente." (ADORNO, 1991, p. 91).

Tanto para Adorno quanto para Bourdieu, a indústria cultural possui débitos com a cultura erudita, mas para Adorno esta é uma relação de mão dupla, onde a cultura erudita, juntamente com a cultura popular, está vulnerável a absorção pela Indústria Cultural. A banalização e deformação da cultura erudita e a popular são consequências da atuação da Indústria Cultural sobre estas, visando propósitos unicamente comerciais. Já em Bourdieu, a possibilidade de realização autônoma da cultura erudita a torna invulnerável diante das malhas do grande mercado.



Para Bourdieu, a dinâmica do campo cultural envolve um mercado simbólico no qual há uma disputa constante entre forças antagônicas. É possível observar que a cultura erudita ocupa um espaço elementar no julgamento de todos os bens simbólicos, acarretando na subordinação de parâmetros da indústria cultural diante do campo da produção erudita. Segundo ele, há uma tendência da indústria cultural em vulgarizar as obras eruditas, e retirar sua legitimidade como signos distintivos. Em O mercado de bens simbólicos, “Verifica-se que o sistema da indústria cultural tende a realizar em bases explícitas as operações segundo as quais sempre se elaborou o que se denomina de arte popular (sistema de bens culturais consumidos pelas classes populares nas sociedades estratificadas do ocidente europeu) e que não passa, no essencial, de uma arte erudita de uma época anterior, sistematicamente reinterpretada em função de um tipo determinado de uso social.” (BOURDIEU, 2011). Apesar de matizar essa posição no mesmo texto, reconhecendo que a cultura popular é mais próxima da “arte média” produzida pela indústria cultural pelo critério da maior acessibilidade, Bourdieu reafirma que aquela arte é um substituto degradado e desclassificado da cultura legítima.

Gartman (2013) sublinha uma importante diferença entre as visões de Adorno e Bourdieu diante da contingência histórica da arte autônoma. Adorno vê na ascendência da burguesia industrial a gênese para a constituição de um mercado “impessoal” para a arte. Nele existe a possibilidade de os artistas desenvolverem obras com cunho crítico e autônomo, já que não estão mais presos a demandas específicas. Analisando a autonomização da produção como simultâneo ao processo de profissionalização do artista, Bourdieu se aprofunda mais detalhadamente nesta questão, ao expor a relevância da constituição do mercado de bens simbólicos voltado para os próprios artistas.

Em Bourdieu, pode-se observar que tanto o campo da cultura erudita quanto o da Indústria Cultural seguem a mesma lei: a da concorrência. A Indústria Cultural a obedece para a obtenção de um maior espaço dentro do mercado; já o campo da produção erudita, que tende a constituir suas próprias regras de produção e os parâmetros de verificação destes visa através da submissão à lei da concorrência conquistar reconhecimento simbólico diante dos demais produtores, os quais são coincidentemente clientes e concorrentes. Nas palavras de Bourdieu: “afora os artistas e os intelectuais, poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem da imagem que têm de si próprios, e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que fazem” (Bourdieu, 2011, p. 108).

Devido ao distanciamento do campo de produção erudita do grande público, faz com que este produza majoritariamente para produtores de bens culturais, comprovando o quão fechado sobre si mesmo é este grupo em termos simbólicos, que é dispensado gradativamente de toda intervenção externa.

[...] todas as relações que os agentes de produção, de reprodução e de difusão podem estabelecer entre eles ou com as instituições específicas (bem como a relação que mantêm com sua própria obra), são medidas pela estrutura do sistema das relações entre as instâncias com pretensões a exercer uma autoridade propriamente cultural (ainda que em nome de princípios de legitimidade diferentes). Destarte, esta estrutura das relações de força simbólica exprime-se, em um dado momento do tempo, por intermédio de uma determinada hierarquia das áreas, das obras e das competências legítimas. [...] (BOURDIEU, 2011, p. 118)

A redefinição do artista se tornou imprescindível diante da constituição do Campo Artístico autônomo, sendo fundamental a recharacterização deste na sociedade, que se encontra influenciada pela gradual transformação da função social da arte. A partir de então, ser artista se tornou um ofício com um status específico, ligado diretamente à erudição e à distinção. “[...] o processo de autonomização da produção intelectual e artístico é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas e de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual e artística herdadas de seus predecessores, e que lhes fornece o ponto de partida ou um ponto de ruptura [...]” (BOURDIEU, 2011, p. 101). A oposição elementar entre o campo da indústria cultural e o da cultura erudita não ocorre apenas nas relações de produção, mas também na forma como estas são absorvidas pelos consumidores. Segundo Bourdieu:

As obras produzidas pelo campo de produção erudita são obras ‘puras’, ‘abstratas’ e esotéricas. Obras ‘puras’ porque exigem imperativamente do receptor um tipo de disposição adequado aos princípios de sua produção, a saber, uma disposição propriamente estética. Obras ‘abstratas’ pois exigem enfoques específicos, ao contrário da arte indiferenciada das sociedades primitivas, e mobilizam em um espetáculo total e diretamente acessível todas as formas de expressão, desde a música e a dança, até o teatro e o canto. Por último, trata-se de obras esotéricas tanto pelas razões já aludidas como por sua estrutura complexa que exige sempre a referência tácita à história inteira das estruturas anteriores. Por este motivo, são acessíveis apenas aos detentores do manejo prático ou teórico de um código refinado e, conseqüentemente, dos códigos sucessivos e do código desses códigos. Destarte, enquanto que a

recepção dos produtos do sistema da indústria cultural é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores (uma vez que tal sistema tende a ajustar-se à demanda), as obras de arte erudita derivam sua raridade propriamente cultural e, por esta via, sua função de distinção social, da raridade dos instrumentos destinados a seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições de aquisição da disposição propriamente estética que exigem e do código necessário à decodificação (por exemplo, através do acesso às instituições escolares especialmente organizadas com o fim de inculcá-la), e também das disposições para adquirir tal código (por exemplo, fazer parte de uma família cultivada) (BOURDIEU, 2011, p. 116-117).

Os bens culturais eruditos se distanciam da lógica cultural da maior parte da população, que não adquiriu, através da família e da instituição escolar, capital cultural suficiente para a decodificação da arte erudita. Esta é voltada para o público portador de uma carga conceitual para seu entendimento, como produtores ou portadores de conhecimento técnico sobre a arte. Desta forma, os consumidores à margem do campo de produção simbólica, ao terem contato com a música propriamente legítima, percebem-na excessivamente estranha e perturbadora. Como salienta Adorno a respeito do consumo midiático: “aquele que não entende alguma coisa projetada, com uma inteligência superior semelhante à do asno da canção de Mahler, sua insuficiência sobre o objeto, explicando-o como algo incompreensível” (ADORNO, 2001, p. 146). Para Bourdieu, o domínio do código da obra, criado pelo sistema de produção da obra de arte legítima, agregado ao capital cultural, são fundamentais para o consumo e entendimento de tal obra. Esta ideia não se distancia da de Adorno, que enxerga na experiência do contemplador com o universo da arte um determinante do caráter enigmático da obra de arte. Em suas palavras: “Quem é totalmente privado de «ouvido musical», quem não compreende a “linguagem da música”, percebendo aí apenas a confusão e interrogando-se sobre o que podem significar tais ruídos, só elementarmente se dá conta do caráter enigmático; a diferença entre o que ele ouve: e o que ouve o iniciado circunscreve o caráter enigmático” (ADORNO, 1982, p.187).

Qualquer público tem a possibilidade de conquistar sua autonomia diante das obras de arte. O autor sugere que este seja educado com esta finalidade, pois a experiência estética requer educação e construção dos sentidos. A concepção de experiência estética, presente em Adorno, se aproxima, por fim, em certo grau ao conceito bourdieusiano de capital cultural.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora haja certas convergências teóricas entre os autores, a contribuição de Pierre Bourdieu é primordial à compressão do dinamismo estrutural e da diferenciação sociológica presentes no fenômeno artístico. A Indústria Cultural é vista por ele como parte integrante do mercado de bens simbólicos, sendo este constituído por entrelaçamentos de relações simbólicas entre venda e consumo e entre a produção e o tipo de apropriação dos bens culturais. Tanto Bourdieu quanto Adorno e Horkheimer concebem a Indústria Cultural em oposição à arte erudita e autônoma, sendo o acesso à última concedido apenas a uma pequena parcela da população. No entanto, Bourdieu avança na análise da lógica social que está por trás dessa distinção: o capital cultural é o que permite os indivíduos adquirirem certo habitus de classe, e é este que orienta e orquestra todas as práticas, inclusive a do consumo segundo a teoria Bourdieusiana. Como o capital cultural, de forma análoga ao econômico, é distribuído de forma desigual, a reprodução do consumo cultural sofre influência direta, mas não completamente determinante da estrutura social. Segundo o autor: “Não é a condição de classe que determina o indivíduo, mas o sujeito que se autodetermina a partir da tomada de consciência, parcial ou total, da verdade objetiva de sua condição de classe [...]” (BOURDIEU, 2011, p. 189).

Conquanto algumas ações sejam determinadas pelo habitus, não há regularidade total nas práticas sociais, pois a relação dialética entre situação e habitus possibilita certo grau de autonomia aos indivíduos. Já para Adorno, “a crítica dialética posiciona-se de modo dinâmico ao compreender a posição da cultura no interior do todo. Sem essa liberdade, sem o transcender da consciência para além da imanência cultural, a própria crítica imanente não seria concebível: só é capaz de acompanhar a dinâmica própria do objeto aquele que não estiver completamente envolvido por ele” (ADORNO, 2001, p. 93). Bourdieu alerta que ao “ignorar os sistemas de relações sociais nos quais são produzidos e utilizados os sistemas simbólicos (...), pelas quais tais estruturas foram produzidas e reproduzidas, a interpretação estritamente interna corre o risco, no melhor dos casos, de assumir uma função ideológica” (BOURDIEU, 2011, 173). Para ambos, a educação é o que proporciona relativa

autonomia ao indivíduo diante dos bens culturais, sendo um mecanismo cardinal de subversão diante do sistema de dominação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_, T. ; HORKHEIMER, M. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. In: Textos escolhidos. Tradução de Zejko Loparic et alli. 5. ed. São Paulo : Nova Cultural, 1991
- \_\_\_\_\_, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002,
- \_\_\_\_\_, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001.
- \_\_\_\_\_, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70. 1982.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- \_\_\_\_\_, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução de Sergio Miceli et al. São Paulo. Editora Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_, Pierre. **Questões de sociologia**. Tradução de Jeni Vaitsman .Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- \_\_\_\_\_, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_, Pierre. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: **Escritos de Educação**. Tradução de Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- GARTMAN, David. **Culture, Class and Critical Theory Between Bourdieu and the Frankfurt School**. New York: Routledge, 2003
- WACQUANT, Loïc. **Esclarecer o habitus**, disponível em:  
<<http://www.bibliotekevirtual.org/index.php/2013-02-07-03-02-35/2013-02-07-03-03-11/2014-07-19-06-15-59/471-el/v10n16/3753-esclarecer-o-habitus.html>> Acesso: 25/01/2016