

são competitivas dentro dos padrões pré-monopolísticos. Dêsse modo, até recentemente o teatro e o cinema eram controlados por *novi homines*, que nos fazem lembrar aqueles primitivos donos de fábricas ingleses do século dezenove, que, antes dos *Factory acts*, recorriam às suas fábricas como a um harém (5). E Warner, Havighurst, e Loeb em *Who shall be educated* descrevem como professoras precisam ainda pontilhar de encontros sua ascensão nas hierarquias relativamente desprovidas de burocracias das organizações escolares locais. Esses, no entanto, são casos excepcionais; a procura de experiência na fronteira do sexo é, na era heterodirigida, destituída de outros motivos ulteriores.

Trad. de César Bloom

## VISÃO, SOM E FÚRIA

*Marshall McLuhan*

---

(4) Ver G.M. Young, *Portrait of an age* Oxford University Press, p. 16, n. I, Londres, 1936.

(5) W. Lloyd Warner, Robert J. Havighurst, e Martin Loeb, *Who shall be educated?* Harper, p. ex. p. 103, New York, 1944.

## COMENTÁRIO

De origem canadense, ex-professor de literatura, radicado nos EE UU, por volta de 63-64 McLuhan causou o maior impacto intelectual-publicitário da vida norte-americana. Em livros de bolso, sua fama se propagou. Em 67, entre nós, já não era raro ouvir seu nome pronunciado como exorcismo indispensável a candidato a intelectual. Aos poucos, à medida que suas obras foram sendo digeridas, quebrou-se a unanimidade do assombro: a veemência dos admiradores passou a contar com a contra-veemência dos acusadores. Gênio ou mistificador, os dois clãs não fazem por menos. Com a finalidade de oferecer um texto sucinto que permita o posicionamento crítico de McLuhan introduzimos o presente artigo. Publicado em 1954, na revista *Commonweal* (vol. 60), republicado em *Mass Culture, The Popular Arts in America*, organizada por B. Rosenberg e D. M. White, anterior portanto a seus livros fundamentais (*The Gutenberg Galaxy* 1962, *Understanding Media* 1964, trad. bras. 1969), suas teses centrais já se acham, contudo, aqui assentadas. Assim, desde logo, a afirmação que não deixará de repetir: o homem pós-renascentista será psicossocialmente definido como homem tipográfico, por fazer da linearidade da frase escrita seu primeiro padrão de entendimento da realidade. Para compreendermos o peso do afirmado, devemos partir de trás. Cada meio de comunicação, dirá, é a extensão de um sentido. Quando um destes sentidos predomina sobre os demais toda a *ratio* compreensiva do homem se modifica e a apreensão do todo, dependente agora da exclusividade de um canal receptor (o sentido privilegiado), se deforma. Deste modo, enquanto a linguagem é a tecnologia em que visão e audição se interrelacionam, a propagação do invento de Gutenberg (1440) provocará um "visual stress", que condicionará toda a mentação ocidental. A dissociação dos sentidos já vinha de antes, é observável, nota em *The Gutenberg Galaxy*, desde a Grécia homérica, mas só se completa com o aparecimento dos tipos móveis de impressão, com a industrialização da escrita fonética, causadora dos diversos fenômenos que, constelados, formarão a galáxia de Gutenberg, o universo mental do homem tipográfico. Dentro destes pressupostos, McLuhan propõe-se estudar a crise contemporânea. Segundo ele, a causa motora seria tão ignorada quanto única: ao entrarmos no limiar da era elétrica e, depois, da eletrônica, são abalados os fundamentos em que se enraizara a experiência do mundo pelo homem tipográfico. Comprometida a exclusividade do sentido visual, pelo aparecimento de *media* sonoros e tácteis, quebrada a linearidade da comunicação própria ao livro impresso e às estradas de ferro, o homem estaria reimerso na interrelação de todos os seus sentidos. Desacostumado a estabelecer uma *ratio* global, o homem entraria em crise desde quando não mais lida com um mundo feito à sua imagem e semelhança tipográfica. Dêste breve resumo, po-

demos observar: McLuhan pensa em termos de estágios que se sucedem e ultrapassam. São eles em número de três: 1) etapa primitiva, pré-tecnológica, interrelacionamento dos sentidos, correspondente tanto ao período épico das civilizações antigas, quanto ao tempo vivido pelos primitivos contemporâneos; 2) etapa tipográfica, ênfase na linearidade e perspectivismo visuais, período pós-renascentista ou, a grosso modo, capitalista, próprio das nações desenvolvidas, que explicaria a defasagem em que, paradoxalmente, estas se encontram para responder aos dilemas da era eletrônica; 3) etapa de reenvolvimento verbocovisual, produzida pelo avanço tecnológico. Assim visto, o pensamento de McLuhan apresenta um caráter curiosamente antiquado. Ele que condena o pensamento linear, teoriza, contudo, nestes mesmos termos. Seu esquema termina sendo de tipo evolucionista, à semelhança das teorias do evolucionismo cultural tão caro aos cientistas sociais do século passado e hoje definido como forma etnocêntrica, ideologia fundadora do racismo (ver *Race et histoire* de Lévi-Strauss). Haveria, por certo, uma variante a considerar: o evolucionismo de McLuhan abandona o progressismo ingênuo dos Tylor e dos Comte ao fazer com que a terceira etapa volte a dar as mãos à primeira, numa espécie de retomada da concepção cíclica da história de Vico. Mas a mudança não isenta o autor dos mesmos prejuízos anticientíficos acusados quanto ao evolucionismo cultural. A variante de McLuhan não é menos anticientífica, defasada e ideológica. A interpretação de Vico já foi interpretada como a transposição da prenoção originada pelo ritmo cíclico das estações em eterno retorno (ver Bourdieu, "La sociologie spontanée et les pouvoirs du langage" na "Introduction" a *Le métier de sociologue*, p. 46). Se teórica-mente, portanto, McLuhan não parece existir, sua obra, no entanto, por outro lado, apresenta pelo menos uma sensível qualidade: a de, contra a direção predominante na sociologia da comunicação de massa, insistir sobre o caráter decisivo das análises sobre e a partir da linguagem, i.é., sobre e a partir do próprio meio em que a mensagem se formula.

LCL

## 4

### VISÃO, SOM E FÚRIA

Marshall McLuhan

Na sua recente visita à América, Roy Campbell revelou que quando Dylan Thomas descobriu que podia ler poesia no rádio, tal descoberta transformou sua poesia, melhorando-a. Thomas descobriu uma nova dimensão na sua linguagem quando estabeleceu uma relação nova com o público.

Até Gutenberg, a publicação poética significava a leitura ou o canto dos próprios poemas para uma pequena platéia. Quando a poesia começou a existir fundamentalmente na página impressa, no século dezessete, ocorreu essa estranha mistura de visão e som, mais tarde conhecida como "poesia metafísica" que tem tanto em comum com a poesia moderna.

A colonização americana começou quando a única cultura ao alcance da maioria dos homens era a do livro impresso. A cultura européia era então, como agora, tanto uma questão de música, pintura, escultura, e comunicação como de literatura. Tanto assim que até o dia de hoje os norte-americanos associam principalmente a cultura com os livros. Mas, paradoxalmente, é na América do Norte que os novos meios da visão e do som obtiveram maior impacto popular. Será precisamente devido ao fato de estabelecermos a mais ampla separação entre cultura e os nossos novos meios que nos tornamos incapazes de encarar os novos meios como cultura séria? Será que quatro séculos de cultura de livro nos hipnotizaram numa tal concentração sobre o conteúdo dos livros e dos novos meios que não podemos reconhecer que a própria forma de qualquer meio de comunicação é tão importante quanto qualquer coisa que ele transmite?

A Irlanda é talvez a única parte do mundo da língua inglesa onde a tradição oral da cultura persistiu fortemente, a despeito da página impressa. E a Irlanda nos deu Wilde, Shaw, Yeats, Synge e Joyce em recentes anos — todos êles mestres da magia da palavra falada. Um fazendeiro da Ballynooley que regressava para a Irlanda da América disse para o seu vizinho: “Durante três anos não encontrei um só homem que fôsse capaz de cantar uma balada, quanto mais se levantar e fazer uma.”

A página impressa constituiu em si mesma uma forma altamente especializada (e espacializada) de comunicação. Em 1500 D.C. era revolucionária. E Erasmo foi talvez o primeiro a compreender o fato de que a revolução iria ocorrer sobretudo na sala de aula. Ele dedicou-se à preparação de compêndios e organização de ginásios. O livro impresso de repente liquidou com dois mil anos de cultura manuscrita. Criou o estudante solitário. Estabeleceu o predomínio da interpretação particular sobre o debate público. Estabeleceu o divórcio entre a “literatura e a vida”. Criou uma cultura altamente abstrata porque êle mesmo era uma forma mecanizada de cultura. Hoje em dia, quando o compêndio deu lugar ao projeto de aula e à sala de aula como oficina de trabalho social e discussão de grupo, torna-se mais fácil para nós examinar o que sucedia em 1500. Sabemos hoje que a mudança para o visual de um lado, isto é, para a fotografia, e para os meios auditivos de rádio e equipamento de alto-falantes de outro, criou uma ambiência totalmente nova para o processo educacional.

André Malraux popularizou recentemente a noção da revolução da arte de nosso tempo no seu *Le musée imaginaire*. Seu tema é o de que o livro de imagens pode abranger hoje em dia um âmbito maior de arte do que qualquer museu. Trazendo para uma esfera portátil um tal âmbito de arte, contudo, êle chegou a mudar a visão da pintura por parte do pintor. Não se trata, novamente, de uma simples questão de mensagem, imagem ou conteúdo. O livro de imagens como um museu imaginário adquiriu para o artista um novo significado técnico, exatamente como para o espectador a comunicação pictórica significou um desvio considerável, porém, inconsciente, de suas maneiras de pensar e sentir.

Há muito nos acostumamos à noção de que as crenças de uma pessoa propiciam-lhe forma e côr à existência. Elas fornecem molduras às janelas, através das quais se visualiza a existência. Estamos menos acostumados à noção de que as formas de uma ambiência tecnológica constituem também jane-

las-idéias. Cada forma (dispositivo ou metrópole), cada situação planejada e realizada pela inteligência factiva do homem, é uma janela que revela ou deforma a realidade. Atualmente, quando o poderio tecnológico tomou conta do ambiente global a fim de ser manipulado como o material da arte, a natureza desapareceu como natureza-poesia. E a eficácia da sala de aula promoveu o declínio da cultura de livro. Assim como Erasmo via a sala de aula como o novo palco para o drama da imprensa, verificamos hoje que a situação nova que se oferece igualmente aos jovens e velhos é a sala de aula sem paredes. Todo o ambiente urbano tornou-se agressivamente pedagógico. Todos e tudo tem uma mensagem a declarar, um fio que ligar.

Esta é a época de transição da era comercial, quando era a produção e distribuição de utilidades que absorvia o engenho dos homens. Passamos hoje da produção de mercadorias empacotadas para o empacotamento da informação. Anteriormente, invadíamos os mercados estrangeiros com utilidades. Hoje invadimos culturas inteiras com informação acondicionada, diversão e idéias. Em vista do alcance global instantâneo dos novos meios de visão e som, até mesmo o jornal é vagaroso. Entretanto a imprensa sobrepujou o livro no século dezanove, porque o livro chegava tarde demais. A página do jornal não era uma mera ampliação da página do livro. Era, como o cinema, uma nova forma de arte coletiva.

Para reconsiderar um pouco dêste caminho, será útil lembrar que no *Fedro*, Platão objetou que o aparecimento recente da escrita iria revolucionar a cultura para pior. Alegou que ela iria trazer a reminiscência no lugar do pensamento e o aprendizado mecânico ao invés da dialética verdadeira da indagação viva da verdade através do discurso e da conversação. Fôra como se êle houvesse previsto a biblioteca de Alexandria e as infindáveis exegeses sobre anteriores exegeses dos comentadores e gramáticos.

Dir-se-ia que a grande virtude da escrita é o poder de deter o veloz processo do pensamento para a contemplação e análise constantes. A escrita é a tradução do audível para o visual. Em larga medida constitui a espacialização do pensamento. No entanto, a escrita no papiro e no pergaminho promoveu uma organização muito diferente de hábitos mentais dos daqueles que estão ligados à impressão e aos livros. Em primeiro lugar, a leitura silenciosa era desconhecida até o surgimento das superfícies macadamizadas e aerodinâmicas da página impressa, que permitiam a passagem veloz do olho apenas. Em segundo

lugar, a dificuldade de acesso aos manuscritos obrigou os estudantes a memorizar tanto quanto possível tudo o que liam. Isso levou ao enciclopedismo, como também a ter pronta para consumo em discurso oral a erudição total de cada um.

A criança na escola durante a Idade-Média tinha primeiro que fazer suas próprias cópias dos textos, através de ditado. Em seguida tinha de compilar sua própria gramática, dicionário e antologia. O aparecimento de uma grande quantidade de textos impressos baratos e uniformes modificou tudo isso. A mecanização da escrita através da composição de tipos móveis ampliou rapidamente o âmbito da leitura disponível e do mesmo modo reduziu velozmente o hábito do discurso oral como método de aprendizado. Durante o século dezesseis, entretanto, persistiu um grau de equilíbrio entre o aprendizado oral e escrito, que associamos com o especial grau de excelência do drama, do sermão e da poesia elizabetanos.

Contrariamente, grande parte da viva exuberância da produção falada e escrita americana no século vinte é resultado do desvio da cultura de livro para a comunicação oral. Essa direção não literária da fala foi observada em grau bem menor na Inglaterra e na Europa durante o mesmo período. O rádio em particular estimulou o retorno à discussão em grupo seletivo e em mesa-redondada. Mas a imprensa e a fotografia auxiliaram também o movimento espontâneo em direção à adoção do seminário e da discussão em aula como processo de aprendizado, à medida que desafiaram o monopólio do livro.

Acima de tudo, os hábitos da comunidade dos negócios de exigir a conferência e a discussão como meio rápido de estabelecer um discernimento quanto ao método e processo nos diversos ramos especializados dos negócios — estimularam sem dúvida a nova confiança na fala como um meio de descoberta. É sugestivo, por exemplo, terem os físicos atômicos descoberto que somente através do contato diário e face a face lhes foi possível levar a cabo suas tarefas durante a guerra passada.

Há muito vigora o truísmo de que as modificações na cultura material ocasionam variações nos padrões da cultura inteira. A estrada antiga tornou possível exércitos e impérios e destruiu as cidades-estados isoladas da Grécia. Mas a estrada dependia em primeiro lugar da escrita. Por detrás do comando imperial de grandes extensões de terra estava a palavra escrita, em forma facilmente transportável. No século dezenove, os jornais, especialmente depois do telégrafo, pagaram novas estra-

das e transporte mais rápido por terra e mar. A imprensa alterou as formas de governo, e o telégrafo terminou com a diplomacia secreta. Quando os acontecimentos no Egito ou na Rússia, em Londres, Paris ou Nova York eram conhecidos imediatamente em toda a parte, o prazo para as negociações secretas foi reduzido a horas e minutos. E as grandes populações dos países do mundo, alertadas e emocionadas pela imprensa puderam confrontar-se umas com as outras no mesmo instante, para uma explicação definitiva.

A imprensa fomentara desde o início o nacionalismo porque os idiomas vernáculos com as grandes massas de público leitor eram mais rendosas para editores comerciais do que o latim. A imprensa fomentara este nacionalismo ao ponto máximo, onde ele se mantém. Mas a fotografia e o cinema, assim como a música e a pintura, são internacionais quanto ao seu poder de atração. O poder das imagens de saltarem por sobre fronteiras nacionais e preconceitos é bem conhecido, para o bem ou para o mal.

A esse mesmo respeito, merece comentário especial um aspecto da imprensa. O conteúdo dos jornais, suas mensagens e informações, promoveram sem cessar o nacionalismo. Mas a forma da página do jornal é poderosamente intercultural e internacional. A mensagem não expressa de uma coleção de novos tópicos de todas as partes do mundo é que o mundo de hoje é uma única cidade. Toda guerra é guerra civil. Todo sofrimento é nosso. Portanto, a despeito da linha política, do tempo ou do lugar, o simples formato da imprensa exerce uma mesma pressão. Uma aceitação básica deste fato assinala-se no crescente enfraquecimento dos partidos políticos em toda a parte.

Do ponto de vista do formato, a imprensa como um corte transversal diário do globo constitui um espelho dos instrumentos tecnológicos de comunicação. É o livro popular diário, o grande poema coletivo, a diversão universal de nossa era. Como tal, modificou técnicas poéticas e por seu turno foi modificada pelos novos meios do cinema, rádio e televisão. Estes últimos representam revoluções na comunicação tão radicais como a própria imprensa. Constituem, de fato, "mágicos balcões abrindo-se frente à espuma de mares perigosos", nos quais poucos dentre nós se aventuraram em pensamento, arte ou vivência. Se Erasmo foi o primeiro a avaliar e explorar a imprensa como uma força nova na arte e na educação, James Joyce também o foi, quanto à utilização do jornal, do rádio, do cinema e da televisão para a montagem do seu drama "verbivocovisual" em

*Finnegans Wake*. Em comparação com Joyce, Pound e Eliot são tímidos partidários do livro como forma de arte. Contudo, a maioria das dificuldades encontradas pelas pessoas comuns na poesia de Pound e Eliot desaparece se a encarmos como um cine-jornal histórico de pessoas, mitos, idéias e acontecimentos, com a correspondente trilha sonora. Joyce tinha uma fé muito maior na linguagem e na realidade do que Pound ou Eliot. Por contraste, estes emprestaram à sua linguagem e realidade o tratamento glamoroso de Hollywood. Joyce está mais próximo de um filme de De Sica, com a sua percepção das íntimas riquezas das cenas e situações mais comuns.

Entretanto, o leitor que recorre a Pound, Eliot e também a Joyce como exploradores dos aspectos cinemáticos da linguagem chegará a uma apreciação muito mais rapidamente do que aquele que tenta inconscientemente decifrá-los reduzindo o seu uso dos novos meios de comunicação às formas lineares abstratas da página do livro.

O fato básico que se deve ter em mente quanto à câmera de cinema e ao projetor é a sua semelhança com o processo do conhecimento humano. A fonte verdadeira do seu poder mágico e transformador é encontrada aí. A câmera enrola num carretel o mundo exterior. Conseguem-o através de rápidas fotografias estáticas. O projetor desenrola este carretel como uma espécie de tapête mágico que transporta instantaneamente o espectador para qualquer parte do mundo. A câmera grava e analisa o mundo à luz do dia com intensidade maior do que a humana, devido ao ângulo de quarenta e cinco graus do seu olho. O projetor revela esse mundo à luz do dia sobre uma tela escura, onde ele se torna um mundo de sonhos.

A maravilhosa semelhança em tudo isso com o conhecimento humano estende-se até o seguinte ponto: no conhecimento temos de interiorizar o mundo exterior. Temos de recriar no meio de nossos sentidos e faculdades internas o drama da existência. Isso é trabalho do *logos poietikos*, o intelecto agente. Através da fala, proferimos tal drama, análogamente recriado dentro de nós. Na fala produzimos ou *poetamos* o mundo no sentido em que se possa dizer que o filme papagueia o mundo. Dessa forma, as linguagens constituem as maiores de todas as obras de arte. São os hinos coletivos à existência. Pois no próprio conhecimento reside a totalidade do processo poético. O artista, porém, difere da maioria dos homens quanto ao seu poder de deter e em seguida modificar radicalmente os estágios da apre-

ção humana. Ele aprende a corporificar os estágios do conhecimento (o "enrêdo" de Aristóteles) numa obra exterior que pode ser oferecida à contemplação.

Ainda nesse sentido o filme assemelha-se ao processo cognitivo, já que o mundo à luz do dia que a câmera enrola no carretel é invertido e projetado a fim de se tornar o mágico mundo de sonhos da platéia. Mas todos os meios de comunicação de alguma forma compartilham desse caráter cognitivo a que somente uma visão tomista da existência e do conhecimento ousa fazer justiça.

A televisão, por exemplo, difere do cinema quanto à imediação com que capta e transmite o visível. A câmera de TV é como o microfone em relação à voz. O filme não possui tal imediação de captação e transmissão. À medida que começamos a examinar o caráter inevitavelmente cognitivo dos vários meios, logo superamos as perturbações advindas da preocupação exclusiva com qualquer forma de comunicação.

Na sua *Teoria do Filme*, Bela Balazs assinala como "a descoberta da imprensa tornou gradualmente ilegíveis os rostos dos homens. Tanto poderia ser lido do papel, que o método de emprestar significado através da expressão facial caiu em desuso. Victor Hugo escreveu certa vez que o livro impresso assumiu o papel desempenhado pela catedral na Idade Média e tornou-se o correio do espírito do povo. Mas os milhares de livros esfrangalharam o espírito único... em milhares de opiniões... esfrangalharam a igreja em milhares de livros. O espírito visível transformou-se assim num espírito legível e a cultura visual numa cultura de conceitos."

Antes da imprensa, um leitor era alguém que discernia e sondava enigmas. Após a imprensa, passou a significar alguém que corria os olhos, que se escapulia ao longo das superfícies macadamizadas do texto impresso. Hoje em dia, no final de tal processo, chegamos a aliar a habilidade de ler velozmente com a distração, em vez de com a sabedoria. Mas à imprensa, à mecanização da escrita, sucedeu no século dezanove a fotografia e em seguida a mecanização do gesto humano no filme. A isso seguiu-se a mecanização da fala no telefone, no fonógrafo e no rádio. Com o cinema falado, e finalmente com a televisão, sobreveio a mecanização da totalidade da expressão humana, da voz, do gesto e da figura humana em ação.

Cada um desses estágios da mecanização da expressão humana comparou-se, no seu âmbito, à revolução deflagrada pela própria mecanização da escrita. As mudanças nos processos

de associação humana, social e política foram encaixadas no tempo e portanto ocultas dos observadores eventuais.

Se existe algum truísmo na história da comunicação humana é o de que qualquer inovação nos meios externos de comunicação trazem no seu rastro choque sobre choque de mudança social. Um dos efeitos da escrita foi tornar possíveis as cidades, as estradas, os exércitos e os impérios. As letras do alfabeto foram na verdade os dentes do dragão. O livro impresso não apenas favoreceu o nacionalismo, como também possibilitou trazer o mundo passado para cada gabinete de trabalho. O jornal é um livro diário que coloca frente aos nossos olhos todos os dias uma porção de todas as culturas do mundo. Nesse ponto chega a modificar radicalmente a tendência da imprensa em acentuar tão somente a cultura nacional. O jornalismo pictórico e a reportagem tendem fortemente para a mesma direção internacional. Mas é isso verdade quanto ao rádio? O rádio fortaleceu o hábito oral de comunicação e estendeu-o, através do painel e da mesa redonda, ao estudo sério. Contudo o rádio parece ser uma forma que também fortalece a cultura nacional. As sociedades meramente orais, por exemplo, são o ponto extremo em exclusivismo nacional.

Um grupo nosso realizou recentemente uma experiência com um grande grupo de estudantes. Dividimo-los em quatro seções e destinamos cada seção a um canal de comunicação separado. Cada seção recebeu simultaneamente idêntico discurso, mas um leu-o, outro ouviu-o como um discurso comum numa sala, outro ouviu-o pelo rádio e outro ouviu-o e viu-o numa transmissão de televisão. Logo em seguida propusemos um questionário, a fim de determinar a apreensão e a compreensão desse material novo e difícil. A seção de televisão veio em primeiro lugar, em seguida a seção de rádio, e nos últimos postos as seções de sala e de leitura. Esse resultado foi totalmente inesperado e ainda é cedo demais para generalizar. É certo, porém, que os chamados meios de massa não são necessariamente predestinados a serem apenas canais de diversão popular.

Pensando nos novos meios, é "desejável" que nos lembremos que os edifícios são comunicações de massa e que o primeiro meio mecânico foi a impressão por tipo móvel. De fato, a descoberta do tipo móvel foi o ancestral de todas as linhas de montagem, e seria tolice desprezar o impacto da forma tecnológica envolvida na impressão sobre a vida psicológica dos leitores. Desprezar isso seria tão pouco realista como pôr de

lado o ritmo e o tempo na música. Do mesmo modo, é apenas uma questão de bom senso reconhecer que a situação geral criada por um canal de comunicação e o seu público constitui grande parte daquilo no qual e através do qual os indivíduos comunicam. A mensagem encodificada não pode ser considerada como uma simples cápsula ou pílula produzida de um lado e consumida do outro. A comunicação é comunicação em toda a linha.

Podemos tirar exemplo dos esportes. A melhor qualidade de futebol jogada diante de cinquenta pessoas careceria um pouco do poder de comunicação. A multidão grande, entusiástica, é necessária para representar toda a comunidade, assim como comediantes interpretam um drama que exterioriza certas motivações e tensões da vida comunal que de outra maneira não poderiam ser visíveis ou acessíveis à participação de uma plateia. Na Índia, enormes multidões reúnem-se para experimentar *darshan*, que consideram ocorrer quando estão reunidos em massa em presença de uma manifestação visível de sua vida coletiva.

Os novos meios fazem alguma coisa de similar para nós no Ocidente. Cinema, rádio e televisão situam certas personalidades num novo plano de existência. Elas existem não tanto em si mesmas, mas como tipos da vida coletiva sentidos e percebidos através de um meio de massa. L'il Abner, Bob Hope, o Pato Donald e Marilyn Monroe tornam-se pontos de consciência coletiva e comunicação para uma sociedade inteira. E à medida que a tecnologia intenta submeter cada vez mais o planeta todo, como também o conteúdo da consciência aos propósitos da inteligência factiva do homem, cumpre-nos examinar o processo inteiro da transformação mágica, aguda e extensivamente.

Dêste ponto de vista deveria ser óbvio, por exemplo, que os que compuseram o código de moralidade de Hollywood estivessem operando com uma série bastante inadequada de percepções e conceitos acerca da natureza do meio do cinema. As discussões modernas de censura, do mesmo modo, estão irremediavelmente presas a concepções extraídas somente da cultura do livro. E os defensores da cultura do livro raramente dedicaram qualquer pensamento a quaisquer dos meios como formas de arte, o livro menos que todos. O resultado é que a "defesa" deles bem poderia ser feita num estúdio abandonado, tal é o efeito que produz na situação verdadeira.

Quando escrevi *The mechanical bride* há alguns anos, não tive a noção de que estava tentando uma defesa da cultura do livro contra os novos meios. Agora posso verificar que eu procurava fazer incidir nos novos meios da visão e do som a consciência crítica favorecida pela formação literária. Minha estratégia estava errada, porque a minha obsessão pelos valores literários cegava-me quanto a muito do que estava acontecendo de bom e ruim. O que temos de defender hoje não são os valores desenvolvidos em qualquer cultura especial ou por qualquer modo de comunicação. A tecnologia moderna pretende tentar uma transformação total do homem e do seu meio, o que por seu turno exige a inspeção e defesa de todos os valores humanos. E pelo que respeita ao mero auxílio humano, a cidadela desta defesa deve estar localizada na consciência analítica da natureza do processo criador envolvido no conhecimento humano. Pois é nessa cidadela que a ciência e a tecnologia já se estabeleceram, quanto à sua manipulação dos novos meios.

*Tradução de César Bloom*

## A INDÚSTRIA CULTURAL

### O ILUMINISMO COMO MISTIFICAÇÃO DE MASSAS

*Max Horkheimer e Theodor W. Adorno*