

A luva e o machado: *Capitu* entre a arte, a televisão e a indústria cultural

Leandro Raphael Nascimento de Paula

Mestrado em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará

A luva e o machado: *Capitu* entre a arte, a televisão e a indústria cultural

Leandro Raphael Nascimento de Paula

Programa de Pós-Graduação em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará

Belém

2012

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação da Professora Doutora Benedita Afonso Martins.

BANCA EXAMINADORA:

PROF^a DR^a BENEDITA AFONSO MARTINS

(ORIENTADORA, PRESIDENTE)

PROF. DR. _____

(MEMBRO TITULAR)

PROF^a DR^a _____

(MEMBRO TITULAR)

PROF. DR. _____

(MEMBRO SUPLENTE)

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

Resumo

Esta dissertação tem como objeto de estudo a relação entre arte, televisão e indústria cultural propondo uma crítica dos conceitos de *cultura de massa* e *indústria cultural* e uma análise do objeto empírico, a microssérie *Capitu*. Os pressupostos teóricos partem dos Estudos Culturais, da Estética e da Teoria Crítica Frankfurtiana para propor uma perspectiva diferente ao objeto de estudo, que normalmente é encarado a partir de pré-conceitos comuns da hierarquização cultural que coloca a arte em um pedestal e vê qualquer tipo de trânsito cultural como uma espécie de deformação do cânone.

Palavras-chave: televisão, *Capitu*, arte, indústria cultural.

Abstract

This dissertation has as its object of study the relationship between art, television and cultural industry offering a critique of the concepts of mass culture and cultural industry and an analysis of an empirical object, the microarray *Capitu*. The theoretical base is Cultural Studies, Aesthetics and the Critical Theory of the Frankfurt School to propose a different perspective to the study object, which is usually viewed from common preconceptions of cultural hierarchy that puts art on a pedestal and see any cultural traffic as a kind of deformation of the canon.

Key words: television, *Capitu*, art, cultural industry.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Ana Célia, e minha irmã, Paula, porque não importa o que aconteça eu sei que elas sempre, sempre serão um porto seguro, por menor, ou maior, que seja o problema.

À Zenaide, não é todo mundo que pode contar com uma segunda mãe.

À professora Maria Ataide, mesmo com todas as nossas “batidas de frente” ainda formamos uma boa equipe, aprendemos juntos e trabalhamos juntos nas condições mais adversas. Espero que ainda façamos muitas coisas juntos.

Às meninas da Academia Amazônia, em especial à Fernanda e a Juliana, nos atrapalhamos juntos e saímos das trapalhadas juntos, como tem de ser.

À professora Bene Martins, porque ela sempre acreditou e confiou em tudo que eu propus, mesmo quando discordava do meu posicionamento. Ela sempre entendeu o meu tempo para as coisas.

Aos professores Joel, Afonso e Agenor, suas aulas foram únicas e suas perspectivas tiveram um grande impacto em mim, mais até do que na dissertação.

Às minhas grandes amigas do mestrado, Natali, Ida e Isis, a convivência com vocês fez tudo ter sentido, especialmente quando nada parecia fazer sentido. Vocês ficarão para sempre junto a mim (querendo ou não!).

À Wania Contente, porque eu sei que fui um dos maiores pentelhos da minha turma e ela sempre me recebeu com toda atenção. O mestrado não poderia ter uma secretaria mais eficiente.

Apesar do que nos foi indicado, eu gostaria de agradecer a Deus, ainda que continue achando o Seu senso de humor ácido demais.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	p. 12
REFERÊNCIAS	p. 21
INTRODUÇÃO	p. 23
REFERÊNCIAS	p. 28
AS CURIOSIDADES DE CAPITU: CULTURA DE MASSA	p. 30
ALGUNS PROBLEMAS DA CULTURA	p. 31
ALGUNS PROBLEMAS DA MASSA E DA CULTURA DE MASSA	p. 37
NA AMÉRICA LATINA (...)	p. 42
REFERÊNCIAS	p. 45
UMA PONTA DE IAGO: INDÚSTRIA CULTURAL	p. 47
REFERÊNCIAS	p. 48
“SOB O LOUVOR DO RITMO DE AÇO”	p. 49
ESQUEMATISMO	p. 54
ARTE, REPRODUTIBILIDADE, RISO E PRAZER	p. 58
O RITMO DO CONTEMPORÂNEO	p. 64
REFERÊNCIAS	p. 66
A ÓPERA: PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO	p. 68
CAPITU E A TELEVISÃO	p. 69
DIÁLOGOS EM/COM CAPITU	p. 72
“O DIABO NÃO É TÃO FEIO COMO SE PINTA”	p. 73
“TALVEZ PORQUE NENHUMA TINHA OS OLHOS DE RESSACA, NEM OS DE CIGANA OBLÍQUA”	p. 77
MEMÓRIA	p. 82

As reminiscências de Penélope.....	p. 82
A casa de ópera.....	p. 84
Rádio.....	p. 88
Dança e Música.....	p. 89
Novas configurações do tempo.....	p. 91
TEATRO/TELETEATRO.....	p. 92
EXPRESSIONISMO ALEMÃO.....	p. 93
DADAÍSMO E COLAGEM.....	p. 95
REFERÊNCIAS.....	p. 98
CONCLUSÃO: “E BEM, E O RESTO?”.....	p. 100
REFERÊNCIAS.....	p. 104

Lista de Figuras

Figura 1	Diagrama das mediações.....	p. 52
Figura 2	Bento-Narrador e em sua versão mais jovem.....	p. 73
Figura 3	Bento-Narrador observa seu primeiro beijo com Capitu.....	p. 74
Figura 4	Momento em que Bento encontra a personagem que lhe apelida de Dom Casmurro.....	p. 74
Figura 5	Bento-narrador sobre o livro que decidiu escrever	p. 74
Figura 6	Primeira cena da família Santiago.....	p. 75
Figura 7	Bento-narrador chorando.....	p. 76
Figura 8	Bento-narrador emocionado ao falar de seu primeiro amor.....	p. 76
Figura 9	O galanteador imaginado por Bento.....	p. 77
Figura 10	José Dias, o “Iago” em Dom Casmurro e Capitu.....	p. 78
Figura 11	Capa do DVD da microssérie.....	p. 79
Figura 12	Momento em que Bento cochila no metrô, seguido do sonho-memória.....	p. 80
Figura 13	Capitu traçando o “caminho” que Bento trilhará (primeiro capítulo).....	p. 80
Figura 14	As versões de Capitu numa das cenas finais que é antecedida pela marcação com giz.....	p. 81
Figura 15	Escobar dançando no seminário.....	p. 81
Figura 16	Dona Glória.....	p. 83
Figura 17	Prima Justina.....	p. 83
Figura 18	Tio Cosme e José Dias.....	p. 83
Figura 19	Primeira sombra.....	p. 83
Figura 20	Última sombra seguida da referência a Shakespeare.....	p. 84
Figura 21	Bento maduro e adolescente se dão as mãos.....	p. 85
Figura 22	Detalhes do Automóvel Clube do Brasil.....	p. 86
Figura 23	Metrô contemporâneo tomado por Bento-Narrador.....	p. 87
Figura 24	Pichação nas locações.....	p. 87
Figura 25	Detalhe de cena de filmagem antiga.....	p. 87
Figura 26	Detalhe da cidade com veículos atuais.....	p. 87

Figura 27	Detalhe da cena do baile, a música vinha de mp3 players.....	p. 88
Figura 28	Detalhe de uma câmera digital.....	p. 88
Figura 29	Detalhe das pessoas no metrô.....	p. 88
Figura 30	Lâmpada incandescente na mão de Bento-narrador.....	p. 88
Figura 31	Tela de abertura da microssérie. Assim como as passagens, lembra páginas de um livro antigo.....	p. 89
Figura 32	Cenas do balé das moças que “perseguem” Bento e Escobar dançando no seminário ao som de Iron Maiden.....	p. 90
Figura 33	Capitu e Bentinho brincando e a confirmação do que sentem um pelo outro.....	p. 92
Figura 34	Casa de Capitu, “construída” no Automóvel Clube do Brasil.....	p. 93
Figura 35	O portal de entrada sendo literalmente levado para a entrada.....	p. 93
Figura 36	Cena do filme “O Gabinete do Doutor Caligari” e ao lado da microssérie.....	p. 94
Figura 37	Cena do filme “Nosferatu” de Murnau e ao lado uma da microssérie.....	p. 94
Figura 38	Parte da arte da abertura da microssérie (este é o sentido em que elas são sobrepostas).....	p. 96
Figura 39	A colagem de Georg Grosz e a arte da abertura.....	p. 96
Figura 40	Tio Cosme e seu dada.....	p. 97

Um professor de filosofia foi ao sr. K. e lhe falou de sua sabedoria. Depois de um momento, o sr. K. lhe disse: “Você está sentado de um modo incômodo, fala de modo incômodo, pensa incomodamente”. O professor de filosofia se irritou e disse: “Não era sobre mim que eu queria saber, mas sobre o conteúdo do que falei”. “Não tem conteúdo”, disse o senhor K. “Vejo que anda grosseiramente, e não há objetivo que alcance ao andar. Você fala obscuramente, e nada esclarece ao falar. Vendo sua postura, não me interessa o seu objetivo” (Bertolt Brecht, *O que é sábio no sábio é a postura*).

APRESENTAÇÃO

As palavras são símbolos que postulam uma memória compartilhada. A que agora quero historiar é somente minha (Jorge Luis Borges, *O livro de areia*).

A apresentação de um trabalho, em qualquer instância, seja graduação ou doutorado, é o espaço para se elencar as motivações de tal empreitada. Por isso, porque há algo de muito pessoal numa apresentação, decidi escrever a de minha dissertação em primeira pessoa. Contudo, ela e a introdução serão as únicas partes desse trabalho escritas em primeira pessoa, pois creio que, e espero que isso fique claro desde aqui, nunca se está inteiramente sozinho em um trabalho acadêmico, ou mesmo em qualquer trabalho.

Minha vida acadêmica se iniciou nos cursos de Engenharia Ambiental, o qual cursei pouco mais de um ano, e Biologia, no qual me formei e passei pelas áreas de ecologia, biologia molecular e genética. Entretanto, durante os quatro anos da graduação *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, *Crime e Castigo*, de Dostoievsky, a produção renascentista, impressionista e os quadros de Van Gogh sempre tiveram um apelo mais forte do que genética de populações, hereditariedade, fluxos de energia e matéria e, em especial, de cálculo diferencial e integral e mecânica aplicada. Ainda que não fosse clara a existência de uma discussão séria sobre os primeiros (uma vida científica nas humanidades nem ao menos fora concebida por mim), desenvolver uma atividade na qual estes não fossem o centro não faria muito sentido.

A vontade de lidar com elementos artísticos levou-me a uma graduação em que isso parecia mais *aplicável*, a habilitação de Publicidade e Propaganda do curso de Comunicação Social também na UFPA. Naquele momento, eu acreditava que minha vida como pesquisador estava encerrada, justamente por ser um curso cuja tradição em pesquisa, à época, ainda era incipiente. Logo, minha formação foi mais livre e em estreita proximidade com o curso de Letras e o extinto GTI (Grupo de Trabalho em Imagem). Estes últimos eram os únicos que pareciam encarar a relação entre literatura e outras artes de forma mais direta. Depois, participei da estruturação do GPAC¹ (Grupo

¹ Grupo de pesquisa certificado pelo CNPq e coordenado pela Profa. Dra. Maria Ataíde Malcher.

de Pesquisa em Audiovisual e Cultura) e do projeto CIECz², ambos desenvolvidos no espaço físico do projeto Academia Amazônia, produtora de audiovisual da Universidade Federal do Pará, onde fui bolsista até o final do primeiro ano do mestrado e pude conviver com alunos de várias turmas da graduação, fossem aqueles em cujas salas fui monitor, aqueles que estavam ali para desenvolver os projetos das disciplinas de laboratório e os próprios bolsistas do projeto. Nesse momento, algo me pareceu inescapável: a pesquisa.

Ainda nessa fase, as várias leituras que fiz indicaram uma constante: as formas de interpretar o mundo alteram-se no tempo, no espaço e de indivíduo para indivíduo. Foi com a relatividade de Einstein que as ciências começaram a se permitir entender. Dentre outras coisas, a que talvez seja mais relevante foi não só ver os fenômenos sob diversas perspectivas, mas compreender que não precisa necessariamente haver apenas uma perspectiva dominante – mesmo que tenhamos uma forte tendência etnocêntrica em priorizar nossas visões de mundo.

Essas ideias sempre me remetem à seguinte passagem do livro *Exercícios do ver*, de Jesús Martín-Barbero e Germán Rey (2001, p. 18): “Se já não se escreve, nem se lê como antes, é porque tampouco se pode ver, nem expressar como antes”. Essa afirmativa tem norteado as pesquisas feitas por mim desde que decidi “sair” do mundo das ciências naturais e, em especial, este trabalho, ainda que, curiosamente, pouco tenha utilizado diretamente este livro.

Recentemente, ao reler *Apocalípticos e Integrados*, de Umberto Eco (2006), para a disciplina de Teorias da Comunicação ofertada para a turma de 2011 do Programa de Pós-Graduação “Comunicação, Cultura e Amazônia” (PPGCOM) da UFPA, percebi o quanto este livro também influencia o modo como leio os meios de comunicação massivos. Desde a estrutura da obra, que propõe uma discussão teórica e a análise de obras advindas da indústria cultural, até a de como se dá a análise, pois Eco segue a “recomendação” de Walter Benjamin (1994, p. 194): “O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética”. Além disso, o autor parte de uma

² Projeto de pesquisa fomentado pelo CNPq, em uma primeira fase pelo edital que contemplou a divulgação científica para o Subprograma de Ciência e Tecnologia do PPG7, e em uma segunda fase, por bolsas PIBIC.

análise estética para compreender o lugar das obras da indústria cultural no contexto contemporâneo.

Em sua proposta, Eco (2006) também se apropria dos conceitos de *cultura de massa* e *indústria cultural* e os coloca em outra chave de leitura. O autor toma “emprestada” a ideia de fetichização, conceito muito caro ao marxismo que é trabalhado por Adorno e Horkheimer (1985) em *Dialética do esclarecimento*, e demonstra como os conceitos supracitados na verdade foram eles próprios fetichizados. A consequência disso é justamente a “imobilização” do conceito, isto é, segundo Eco (2006, p. 11), o bloqueio do discurso. Portanto, para mim, entender a televisão em sua relação com a arte e a indústria cultural é também um exercício para desbloquear o discurso.

Minha experiência na Comunicação também foi vital para o envolvimento com o tema geral desta pesquisa: a televisão, encarada como parte da indústria cultural e também uma instância que não prescinde da expressão estético-artística, e a capacidade desta de criar tensões geradoras de *diferença* e *identificação*. Bem como uma leitura diferenciada sobre o objeto empírico, a microssérie *Capitu*, a qual servirá para estabelecer uma forma de leitura de produtos midiáticos na perspectiva teórica que será desenvolvida ao longo da dissertação. De forma a perceber que a televisão, e, por conseguinte, a indústria cultural tem a capacidade de gerar esquemas perceptivos capazes de despertar a consciência do indivíduo. Mesmo parecendo uma afirmação óbvia, espero que a discussão que proponho sobre o conceito de *indústria cultural* demonstre que ainda há muito que se discutir sobre o tema.

Quando se está numa sala com 25 calouros e nenhum conhece o nome Tchaikovsky, mas todos estão familiarizados com passagens do *Lago do Cisne* e o *Quebra-Nozes*, estas músicas lhes remetem aos desenhos animados (a lista pode se alongar infinitamente, indo das obras do já citado Tchaikovsky a *O Barbeiro de Sevilha*, *Carmem* ou *A Flauta Mágica*) é impossível não refletir sobre o papel do audiovisual televisivo na formação³ desses alunos, e de qualquer outro ser humano no final das contas. Experiências como essas me fizeram, mesmo que não tenham qualquer valor

³ Eco (2006) faz uma séria reflexão e crítica ao modo como enxergamos e propomos a formação do homem contemporâneo. Isso em um livro da década de 1960, mas que ainda hoje mostra o quanto ainda precisamos avançar nessa discussão.

estatístico, repensar a conceituação clássica⁴ de *indústria cultural* estabelecida por Adorno e Horkheimer (1985) – ainda que ao longo da dissertação eu procure fazer o contraponto do conceito destes autores com o de outros, considero a *Dialética do Esclarecimento* um texto clássico e obrigatório.

Entretanto, há um desvio num fenômeno como esse, o anonimato do autor. Tchaikovsky não deveria ser apenas um nome estrangeiro, com muitas consoantes seguidas, a estes alunos, não por ser um grande músico erudito, essa não é uma questão de argumento de autoridade, mas pelo fato de que eles deveriam ter acesso a isso também. Além disso, o autor russo deveria ter o mesmo reconhecimento de Justin Bieber, ou qualquer outra estrela *pop* que surja nos anos ainda por vir. Afinal, se a indústria cultural e a cultura de massa atravessam o culto e o transformam em algo igualmente popularizado, e por que não dizer também *pop*, os autores do que é “culto” deveriam ter o mesmo reconhecimento por parte do público, se não estaremos apenas numa inversão da hierarquização da cultura.

Além disso, é preciso transformar a noção que se tem no senso comum de que tudo que é “legal” é necessariamente superficial e desprovido de intelecto, e de que o “culto” é de difícil fruição, é chato ou mesmo pedante. Superando isto o público poderá deliciar-se e comover-se com a Cabíria de Fellini e rir com o Papageno de Mozart, sem desdenhar dos diálogos ferinos de *Sex and the City*, ou das aventuras de Harry Potter, e sem partir de um juízo de valor *a priori* que privilegie qualquer um dos lados em detrimento do outro.

Contudo, talvez ao longo do trabalho pareça que dei mais ênfase aos aspectos considerados eruditos, isso porque é desses que o público costuma estar mais distante, pois as diferenças e competências de recepção exigidas por estas linguagens as tornam menos acessíveis. Portanto, o trabalho é duplo – e na realidade de nosso país precisa ser um processo contínuo – de não rejeitar o erudito, nem desdenhar ou supervalorizar o popular/*pop*.

⁴ Para ter exatidão sobre o termo *clássico* que utilizo, aqui está sendo tomado a partir da leitura de *Por que ler os clássicos?*, de Ítalo Calvino (2007, p. 11), em especial duas de suas definições sobre o que vem a ser um clássico, a número seis: “Um clássico é um livro que nunca terminou aquilo que tinha para dizer”, e a sete: “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)”.

A microssérie⁵ *Capitu* encontra-se exatamente no ponto de convergência dessas inquietações. Veiculada entre 9 e 13 de dezembro de 2008, em canal aberto, pela Rede Globo de Televisão, teve cinco capítulos e a proposta foi realizar uma leitura a partir do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Os capítulos foram filmados quase na íntegra no prédio Automóvel Clube do Brasil⁶, um palacete abandonado, uma ruína na qual se desenvolvem as memórias meio ruídas de Bento/Dom Casmurro.

A obra faz parte do Projeto Quadrante, de autoria de Luís F. Carvalho:

Quadrante é um projeto que trago há mais de 20 anos comigo. Trata-se de uma tentativa de um modelo de comunicação, mas também de educação, onde a ética e a estética andam juntas. Estou propondo, através da transposição de textos literários, uma pequena reflexão sobre nosso país (CARVALHO, 2009).

Essa é uma tentativa de aumentar o alcance de textos literários de autores brasileiros, a partir de produtos audiovisuais, e também de discussão sobre o que é fazer audiovisual no Brasil e sobre o Brasil (CARVALHO, 2009).

Essas informações sobre o projeto levaram-me a pensar sobre o papel da televisão no Brasil. De acordo com o relatório das TICS de 2009 (BARBOSA, 2010) 98% da população brasileira possui uma televisão, em oposição aos 32% que possuem computador em domicílio e dos 24% que possuem acesso a internet, sem contar os 47% que nunca usaram um computador. Oponho a televisão aos computadores e ao uso da internet, porque, mesmo entendendo as possibilidades da segunda, desconfio do lugar messiânico que lhe vem sendo atribuído, especialmente se considerar o lugar de onde falo, a Amazônia, onde esses números tendem a ser piores. A pesquisa das TICS não procura saber sobre os usos alternativos da *web*, o que talvez mudasse de forma significativa os números aqui apresentados, mas continuaria, possivelmente, a demonstrar uma coisa: a hegemonia da televisão no cotidiano do brasileiro.

⁵ Os gêneros televisivos serão rapidamente abordados no terceiro capítulo.

⁶ No terceiro capítulo apresento a locação e falo de sua importância para a microssérie.

No Brasil, a televisão aberta tem sido o mais importante meio de potencialização do alcance da linguagem audiovisual e fonte de informação. Ao longo de décadas, esta se tornou agente na construção da cultura brasileira, como coloca Ortiz (1994) que destaca o papel dela na tentativa de construção de uma identidade nacional, mostra como o estabelecimento da indústria cultural foi um fenômeno significativo para a consolidação da lógica capitalista no país e evidencia a relação da intelectualidade brasileira com o rádio, televisão, jornal etc.

Considerando que há muito a ser debatido em relação ao papel da televisão e de seus produtos como formadores culturais e, em muitos momentos, como única forma de aquisição de informações no país, – isso ficou mais claro para mim após a convivência com os alunos de Comunicação, quando fui monitor das turmas de Comunicação Social de 2007, 2008 e 2010, na UFPA – é fundamental que seja estabelecida uma aproximação, cada vez maior, de suas propostas e estratégias comunicacionais. Nas palavras de Martín-Barbero,

Do lado da *comunicação*, o que hoje necessitamos pensar é um processo no qual o que está em jogo não é a dessublimação da arte, simulando, na figura da *indústria cultural*, sua reconciliação com a vida, como pensavam os frankfurtianos, e sim a emergência de uma *razão comunicacional*, cujos dispositivos – a fragmentação que desloca e descentra, o fluxo que globaliza e comprime, a conexão que desmaterializa e hibridiza – agenciam as mudanças do *mercado na sociedade* (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 13).

A razão é comunicacional, porém, esta dissertação será apresentada a um Programa de Pós-graduação em Arte, para a linha de pesquisa: Processos de Criação, Transmissão e Recepção em Arte. Aqui talvez esteja a única genuína transgressão da minha proposta, o trabalho claramente se insere no campo da produção de formatos industriais, ao invés das (i)lógicas da criação artística.

Para entender o porquê dessa afirmação, preciso retomar uma questão que parece assombrar os corredores do Instituto de Ciências da Arte: O que é arte? Como alguém que não tem formação no campo das artes, fiquei sempre na espera do momento

de revelação no qual se diria “arte é isso...”. Nas aulas que foram ministradas, poucos se atreveram a dar uma definição, alguns inclusive afirmaram que isso não poderia ser feito. Em todo caso, fiquei sem uma definição clara, talvez devesse ter feito a pergunta diretamente ao invés de tentar apreendê-las dos debates vivenciados.

Dos autores trabalhados até o momento, dois se destacam: Jorge Coli (2004), no introdutório *O que é arte?*, que, elegantemente, foge a uma definição clara do tema, e Giulio Carlo Argan, cuja sensata abordagem em sua parte do *Guia de História da Arte*, apesar de demonstrar a abrangência do conceito, chega à conclusão de que “uma obra de arte é uma obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal” (1994, p. 14). Ainda sim, nas duas perspectivas acaba-se sem parâmetros exatos para se dizer o que seria ou não arte e mesmo quem poderia ou não dizê-lo. Isso não exatamente constitui um problema, porque definições muito fechadas costumam ruir catastroficamente, mas por outro lado definições muito abertas não têm muito o que dizer.

Contudo, dois fatos precisam ser destacados: primeiro é que há certo consenso sobre a existência de um campo autônomo da arte, no qual são produzidas as obras e conhecimento científico sobre arte; depois, a consciência da abrangência do conceito de arte permitiu conceber os atravessamentos desse campo, e o que me interessa especificamente é o das artes e a indústria cultural, e, conseqüentemente, a cultura de massa.

Nesse sentido, a proposta se constitui como um trabalho de interface⁷, no qual há articulação entre os campos da comunicação, da cultura e da arte. Entendo arte como um ato de comunicação (e essa ainda é uma das abrangentes formas de vê-la), isso quer dizer que a arte está em estreito contato com o campo da comunicação (cujos fenômenos, inclusive os estéticos, de forma alguma se restringem à arte), ainda que este não dê conta de todos os aspectos da primeira, especialmente porque também a compreendo como um campo autônomo do conhecimento (mas que assim como a arte serve de mote para análises de vários campos, como a psicologia, a antropologia, a sociologia etc.).

⁷ Para Braga (2004, p. 11), a interface “parece ser um termo adequado para referir a presença de atividades, no espaço social, que envolvem origens, processos e objetivos não inicialmente confluentes (mas antes pertencentes a “áreas” diferenciadas). Assim, cada componente da atividade comparece com seu acervo (historicamente constituído) de práticas e de conhecimentos”.

Além disso, o campo da comunicação tem se esforçado para compreender os produtos da indústria cultural em chaves de leitura que ultrapassem a dicotomia, apontada por Eco (2006), dos apocalípticos e integrados. A intercessão entre os campos está presente mais claramente quando se volta à análise para produtos oriundos da indústria cultural, como é o caso de *Capitu*, cujo esforço de leitura não deveria privilegiar apenas um campo. García-Canclini (2003, p. 21), ao defender a necessidade de interdisciplinaridade, cria a anedota de como chegam à cidade os antropólogos, sociólogos e comunicólogos. Para esta proposta é preciso colocar a arte na equação – ainda que aqueles que fazem pesquisa nesse campo pareçam carecer de um “nome”, pois nem todos são artistas, é quase como se tivéssemos um campo, mas ainda não um *logos*, fenômeno que parece acompanhar as ciências mais jovens como a comunicação e a arte –, e entendê-la em suas interfaces:

O que é arte não é apenas uma questão de estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na interseção do que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museógrafos, os *marchands*, os colecionadores e os especuladores (GARCÍA-CANCLINI, 2003, p. 23).

Outra perspectiva deste trabalho é a abordagem sobre cultura. Porque a proposição está calcada nos Estudos Culturais e porque em muitos momentos a abrangência dos termos *arte* e *cultura* parece gerar uma sobreposição. Faz-se necessário desenhar algumas fronteiras, por mais tênues que sejam, pois sem elas o que se perde de vista é o próprio objeto estudado.

Martín-Barbero (2006, p. 13) destaca a dualidade que os estudos desse conceito trazem. Do lado da antropologia, o conceito torna-se algo que abrange praticamente tudo. Do lado da sociologia, apenas aquilo que diz respeito às belas letras e às belas artes. O fato é: “Toda cultura é um processo permanente de construção, desconstrução e reconstrução” (CUCHE, 2002, p. 137), por isso me afilio à noção antropológica, ainda que possa ser generalizada demais, pois esta pelo menos consegue superar visões

etnocêntricas e dar conta de outro fato sobre o contemporâneo⁸: “[nele] é toda a vida social que, *antropologizada*, torna-se cultura” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p.14). Dessa forma, cultura torna-se um conceito amplo, no qual os fenômenos da arte estão contidos e colocados em pé de igualdade com as outras atividades do cotidiano e na qual podem ser feitas leituras que demonstram as relações do cultural com o político, o econômico e o social, afinal, se a vida social está *antropologizada*, pode-se partir da leitura da cultura para discutir as outras instâncias da realidade.

A grande ironia disso tudo é: ao sair da biologia para a comunicação e depois para a arte, me vi “forçado” a ser um pesquisador mais rigoroso e dedicado do que jamais fui nas ciências naturais, mas ciente de que minha enunciação, a partir desse percurso, assume outras fontes, outras vozes, outras referências, com as quais posso estabelecer diálogo constante com as artes e a comunicação.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa, 1994.

BARBOSA, Alexandre F. (coord.). *Pesquisa sobre o Uso das Tecnologias da Informação e da Comunicação no Brasil: TIC Domicílios e TIC Empresas 2009*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2010.

BRAGA, José Luiz. *Os estudos de interface como espaço de construção do Campo da Comunicação*. XIII COMPOS: São Bernardo do Campo, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRECHT, Bertolt. O que é sábio no sábio é a postura. In: BRECHT, Bertolt. *Histórias do sr. Keuner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2006.

⁸ Para Agamben contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (2009, p. 59) e o contemporâneo “aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62).

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Luis F. *Projeto Quadrante*. Disponível em: <<http://quadrante.globo.com/>>. Acessado em: 05 out 2009.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2004

CUCHE, Denys. *A noção de sociologia nas ciências sociais*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2002.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Tradução de Jacob Gorender. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

INTRODUÇÃO

Este trabalho seguirá uma abordagem interdisciplinar, a partir dos Estudos Culturais, para estudar o papel da indústria cultural no contemporâneo. Dessa forma, empenho-me em relativizar o conceito proposto por Adorno e Horkheimer, confrontando-o com as perspectivas de autores dos estudos culturais e do frankfurtiano Walter Benjamin (1994). Procuo também o entendimento das estratégias da indústria cultural na constituição da linguagem audiovisual no Brasil, especialmente os gêneros televisivos, e debater o papel da televisão como uma relevante mediação (MARTÍN-BARBERO, 2006). Além disso, a partir da microssérie *Capitu*⁹ – exibida pela Rede Globo de Televisão em canal aberto –, entendida como forma de expressão estético-artística, submetê-la a uma investigação crítico-analítico para compreender os processos de hibridação que fazem parte da estruturação¹⁰ da obra.

Para tanto, parto de um levantamento exploratório bibliográfico sobre os conceitos supracitados e utilizo a Crítica Cultural como ferramenta de análise do objeto empírico. O *corpus* é constituído pelos cinco capítulos. As imagens¹¹ da microssérie utilizadas ao longo do trabalho foram obtidas por meio do *free ware DVD Video to Jpeg Converter*, que me permitiu gerar uma média de oito mil imagens de cada capítulo. Dessa forma pude ter acesso aos detalhes que destaquei para análise da microssérie.

Entendo a crítica como uma manifestação fundamentalmente histórica, que faz uma ponte entre o momento da produção e o contexto no qual a obra se encontra. Em sua interpretação da visão de Hegel sobre a hermenêutica, Gadamer ilustra essa concepção: “Hegel expressa assim uma verdade categórica, dizendo que a essência do espírito histórico não consiste na restituição do passado, mas na *mediação com a vida atual feita pelo pensamento*” (2008, p. 236). Isto quer dizer que todo trabalho de interpretação é também de criação.

Entretanto, isso só é possível quando a crítica não tenta fechar nem uniformizar a estrutura das formas simbólicas. Para tanto, deve-se partir do pressuposto de que o conhecimento científico – e entendo a crítica a partir de sua ligação com a produção de conhecimento científico –, embora se baseie em dados verificáveis e, portanto, esteja

⁹ Para efeitos dessa proposta, utilizo a grafia *Capitu* e *Dom Casmurro* para fazer referência às personagens e *Capitu* e *Dom Casmurro* para reportar-me às obras.

¹⁰ A ideia de estruturação pressupõe a dinâmica da cultura e opõe-se a concepção estática proposta pelo estruturalismo (CUCHE, 2002, p. 138). Quando me referir a *estrutura* utilizo a concepção de estruturação.

¹¹ Vale ressaltar ainda que como o objeto empírico analisado se trata de um produto de audiovisual televisivo, em determinados momentos o que se refere a uma sequência foi encarado como uma única figura, ao invés de várias separadas.

apto a fornecer precisões, é passível de refutação, especialmente no caso da crítica, atividade eminentemente interpretativa. Assim, ao invés de ser simplificadora, esta será muito mais fértil se procurar entender os fenômenos em sua complexidade (MORIN, 2007, p. 24-26).

A crítica cultural pode alcançar esse entendimento colocando as estruturas simbólicas em perspectiva, isto é, relativizando e contextualizando o significado e o valor dessas, por meio da interpretação e significação que a história da cultura lhes imbuí no repertório de cada geração.

Para conseguir lançar um olhar diferenciado, opto para esta investigação, pela descrição e análise dos processos de hibridação¹² a partir da crítica cultural positiva:

Positivamente, a crítica cultural é uma disposição à interpelação do sentido das coisas, as suas palavras-chave são questionar, problematizar, perguntar [...]. É uma colocação em perspectiva, capaz de situar nos diferentes tempos e espaços de contextualização, capaz de mobilizar os diversos códigos que podem iluminar o sentido. É um investimento na argumentação, comunicar e trocar interpretações, nenhuma delas total, por isso enriquecível e enriquecedora pela confrontação pública (SILVA, 2004, p. 50).

O ato de pôr o objeto de estudo em perspectiva é enriquecido pela aliança da crítica cultural positiva à tradição hermenêutica, a qual situa a interpretação das formas simbólicas como um processo ativo e criativo, que exige uma contribuição ativa do intérprete: “A resposta que o texto oferece depende da questão que dirigimos de nosso ponto de vista histórico, mas também de nossa faculdade de reconstruir a questão à qual o texto responde, porque o texto dialoga igualmente com sua própria história” (COMPAGNON, 2006, p. 64).

A interpretação implica a apropriação por parte de quem interpreta e revela um pouco da relação de determinado produto com a subjetividade do leitor (THOMPSON, 1998, p. 44-45). A crítica precisa igualmente ser um exercício exploratório sobre o objeto no qual se debruça. Fazendo-se uma invenção de linguagem, ela “transpõe ao texto de modo a deslocar-lhe os sentidos” (OSÓRIO, 2005, p. 16-18), pois ela, ao invés de revelar *o sentido da obra*, é uma escrita *sobre a obra*, ela é mais uma testemunha, do

¹² Entendo hibridação, a partir de García-Canclini, como: “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2003, p. XIX).

que um juiz. A crítica é um dos pontos do circuito da cadeia de significados/comunicação que toda obra gera.

García-Canclini (2003, p. XXII), ao discorrer sobre a necessidade de olhar para os processos de hibridação ao invés do híbrido, encara a reconversão, isto é, as estratégias pelas quais ocorre a fusão de estruturas ou práticas, como o processo no qual ocorrem as hibridações.

Nesse sentido, para apreender tais estratégias, proponho utilizar a análise dialógica¹³, pois esta pressupõe a importância do contexto para a compreensão do papel dos vários discursos presentes em um discurso: “o discurso citado e o contexto de transmissão são somente os termos de uma inter-relação dinâmica. É impossível compreender qualquer forma de discurso sem levá-las em conta” (BAKHTIN, 2009, p.148).

A contribuição de Bakhtin é destacada por Compagnon (2006, p. 112): “A obra de Bakhtine, contrapondo-se aos formalistas russos, depois franceses, que fechavam a obra em suas estruturas imanentes, reintroduz a realidade, a história e a sociedade no texto, visto como estrutura complexa de vozes”. Opto pelo dialogismo ao invés de um conceito “irmão” como o de intertextualidade, pois este não se prende apenas a relação texto literário-texto literário. Compreendendo o discurso como as várias manifestações humanas (sociais, estéticas, políticas, econômicas etc.). Dessa forma, posso analisar *Capitu* como uma obra de seu tempo, cujas relações não se esgotam apenas em questões estéticas e formais dela, mas são estabelecidas também com seu contexto de produção.

Assim, neste trabalho, o conjunto análise da forma, meio de organização das formas subjetivas, e contextualização permite chegar mais próximo do princípio da complexidade defendido por Edgar Morin, pois a problemática da organização do conhecimento científico no contemporâneo passa também por compreender que este “possa servir à reflexão, meditação, discussão, incorporação por todos, cada um no seu saber, na sua experiência, na sua vida” (MORIN, 2007, p. 30).

¹³ Vale ressaltar que encaro a produção estética a partir da linguagem, isto é, como um texto, por isso a noção de diálogo de Mikhail Bakhtin, mostra-se fortuita para este trabalho: “como sabemos, a unidade real da língua que é realizada na fala (*Sprache als Rede*) não é a enunciação monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas interações, isto é, o diálogo. O estudo fecundo do diálogo pressupõe, entretanto, uma investigação mais profunda das formas usadas na citação do discurso, uma vez que essas formas refletem tendências básicas e constantes da *recepção ativa do discurso de outrem*, e é essa recepção, afinal, que é fundamental também para o diálogo” (2009, p.152).

Acredito que assim como a microssérie *Capitu* faz parte de um projeto que procura aproximar a literatura do grande público, o conhecimento científico e a crítica devem estar dispostos/abertos a um diálogo com um alcance maior do que apenas àqueles pertencentes ao campo: “O mais importante, em uma perspectiva democrática, não é saber se a televisão é útil, ou não, à cultura de elite [...] *mas* antes considerar o que a televisão pode trazer à cultura do *maior número*” (WOLTON, 2004, p. 160).

É nisso que reside o papel político da televisão, que vai além de partidarismos e linhas editoriais. Umberto Eco (2006) afirma, e eu concordo, que estamos no universo das comunicações de massa e que hoje é difícil para qualquer operador de cultura não “prestar contas” à indústria cultural, mas como exposto acima, o contexto não é o mesmo no qual surgiram conceitos como *cultura de massa* e *indústria cultural*, portanto, ficou claro que é preciso **repensar a teoria**.

Por isso, a opção pela teoria crítica e também a tentativa de submeter tanto a teoria quanto a microssérie ao trabalho da crítica positiva. É nesse ponto que busco uma alternativa para o olhar sobre a televisão e a arte, que não seja cego aos problemas da quase onipresença das formas de comunicação de massa, sem perder de vista que isso não é atribuir uma indevida onipotência para elas, o que reduz o trabalho intelectual e científico. Afinal, se já há uma instituição “culpada” por todos os males do mundo não se precisa mais refletir sobre estes. Basta dar um fim à fonte dos males. Essa também é uma tentativa de pensar minha proposta de dissertação a partir da complexidade de seu objeto (MORIN, 2007).

Partindo dos títulos dos capítulos de *Dom Casmurro*, a primeira parte deste trabalho foi chamada “As curiosidades de Capitu: Cultura de massa”, na qual reflito sobre o conceito de *cultura de massa*, a partir de autores como Umberto Eco (2006), Jesús Martín Barbero (2006) e Renato Ortiz (1994). Por este ter sido um transformado como um conceito/categoria fetiche, mas tendo uma preponderância inegável nos processos da indústria cultural e, conseqüentemente, da televisão, procurei nos campos da estética e dos estudos culturais alguns referenciais que permitiram lê-lo em outra chave.

Intitulada “Uma Ponta de Iago: Indústria Cultural”, na segunda parte faço uma discussão teórica sobre o conceito de indústria cultural, e as implicações destes no contemporâneo, a partir do “confronto” com a realidade exposta por autores como García-Canclini (2003), Martín-Barbero (2006), Umberto Eco (2006). Dessa forma,

discuto o lugar da televisão dentro dessa lógica e questões, como por exemplo, da lógica de produção industrial e a dinâmica da cultura e processo criativo, destacando como essas não são coisas excludentes.

Por último, “A Ópera: processos de hibridação e identidade cultural”. Apresentação mais específica da microssérie, situando-a dentro dos gêneros televisivos e com a identificação, descrição e análise dos processos de hibridação presentes em *Capitu*, constituindo-se como uma proposta de leitura de um produto de cultura de massa. Neste momento, aponto algumas das matrizes culturais com as quais a obra estabelece relações dialógicas, num exercício que Martín-Barbero (2006) trata ao demonstrar como os formatos industriais têm base em matrizes culturais. Um processo que envolve tanto a lógica de produção quanto as competências de recepção destacando as matrizes culturais com que *Capitu* opera para construir identificação e sensibilização do público.

Portanto, a proposta é usar a crítica para fazer uma leitura da obra, não para mostrar o resgate de elementos eruditos ou elevá-la, mas para demonstrar os processos de hibridação que permitem ao fazer contemporâneo apropriar-se das várias linguagens já produzidas e retomar matrizes culturais na construção de produtos audiovisuais híbridos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CUCHE, Denys. *A noção de sociologia nas ciências sociais*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2002.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GADAMER, Hans. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2008.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MORIN, Edgar. *Ciência com Consciência*. Tradução de Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SILVA, Augusto Saltos. Podemos dispensar os intelectuais? In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

THOMPSON, John. B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Tradução de Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

WOLTON, Dominique. *Pensar a comunicação*. Tradução de Zélia Leal Adghirni. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

**AS CURIOSIDADES DE CAPITU:
CULTURA DE MASSA**

ALGUNS PROBLEMAS DA CULTURA

A acepção do conceito *cultura* utilizada para esta dissertação foi proposta na apresentação. Entretanto, faz-se necessário retomar a discussão sobre o mesmo para refletir sobre a ideia de *cultura de massa*, conceito importante para a compreensão sobre a relação entre arte, televisão e indústria cultural. Ainda que esteja carregado com uma carga pejorativa – o que o transformou num conceito-fetice¹⁴ como expõe Eco (2006) –, o conceito de cultura de massa permite entrever os desdobramentos de processos sociais e econômicos de forma mais complexa do que a simples positividade ou negatividade daquele. Dessa forma, procura-se superar a dualidade maniqueísta buscando outra perspectiva sobre o tema.

Primeiramente examinar-se-á a palavra cultura. Entre as várias acepções atribuídas a esta, há uma que esteve bastante próxima durante o desenvolvimento das Ciências Humanas, a de cultura como cultivo: “um fato aristocrático, o cioso cultivo, assíduo e solitário de uma interioridade que se apura e se opõe à vulgaridade da multidão” (ECO, 2006, p. 8). O longo “casamento” entre as duas gerou uma série de preconceitos sobre o que é/poderia ser cultura ou um fato cultural, em especial quando se trata de seu uso em disciplinas diversas com perspectivas distintas e, frequentemente, incompatíveis.

O desenvolvimento da palavra *cultura* pode ser revisto na obra *Palavras-Chave*, de Raymond Williams (2007). O autor refaz o caminho que as línguas europeias traçaram e apresenta cultura em sua ligação com estas, desde sua origem latina *colere*, cujos significados vão desde o *cultivar*, *habitar* e *proteger* ao *honrar com veneração*. É importante destacar que para esta proposta de investigação são de interesse o primeiro e o último significado expostos por Williams (2007). O primeiro porque é a base do sentido *material da cultura*¹⁵, e para Williams (2007, p. 117) denota os primeiros usos da palavra, nos quais “**cultura** era um substantivo que se referia a um processo: o

¹⁴ Para o autor um conceito-fetice é aquele cujo discurso está bloqueado, isto é, o qual não se permite discussão. Ao se referir a este tipo de conceito, Eco (2006) entende que se deve superar o bloqueio para que possamos discutir os fenômenos a este vinculados de forma a não reduzir sua importância ou, pelo menos, não recairmos em uma questão exposição de meros preconceitos ao invés do trabalho científico.

¹⁵ Os estratos material e ideal da cultura são proposições do autor italiano Renato Barilli (1995) e serão discutidos mais à frente.

cuidado *com* algo, basicamente com as colheitas ou com os animais”. O último, pois dele pode-se traçar uma trajetória aos termos *cultus* e *cult* [culto], o qual guarda boa parte do sentido de cultura que oferece margem para os preconceitos comuns ligados ao termo.

É significativo que praticamente toda a hostilidade (com a única exceção da temporária associação antialemã) tenha sido vinculada aos usos que envolviam afirmações de conhecimento superior (cf. o substantivo INTELECTUAL), refinamento (*cuchah*) e distinções entre arte ‘alta’ (**cultura**) e arte e entretenimento populares (WILLIAMS, 2007, p. 123).

A noção de cultura como “cultivo” do homem leva à hierarquização da cultura – que está no âmago da discussão sobre a cultura de massa, tanto na defesa que nivela tudo “por baixo”, quanto do ataque, que assume *a priori* que qualquer obra de cultura de massa é ruim ou menor –, pois pressupõe o desenvolvimento da sociedade de forma unilinear, com um ponto de chegada bastante específico, leia-se a cultura europeia, encarada como o modelo cultural e uma espécie de grau zero da cultura. Essa é, por fim, a base dos níveis de cultura *high*, *middle* e *low brow* defendidos pro McDonald (apud ECO, 2006), para quem a cultura de massa nem deveria receber o título de cultura e por isso a denomina *mass cult*.

Eco (2006) admite a existência de tais formas, porém defende que elas não designam uma hierarquia e, portanto, não distinguem nem a qualidade e nem a superioridade das obras que pertencem a cada uma. Para o autor, cultura de massa deveria ser um nome para uma forma de cultura, como “cultura banto”, e deveria ser estudada como tal.

No século XVIII, Herder (apud WILLIAMS, 2007, p. 119-120) apontava como absurda a ideia de um desenvolvimento unilinear e sua argumentação partia do pressuposto de que era necessário discutir “culturas”. Mais à frente, no século XIX, Franz Boaz (2010), em seu ensaio *As limitações do método comparativo na antropologia*, apontava as incoerências da simples comparação entre culturas sem levar em conta o contexto no qual determinados fenômenos surgem, pois mesmo elementos

que parecem universais podem ter, – e, em geral, de fato tem, – causas diferentes que podem vir tanto de respostas ao ambiente quanto de condições físicas e psicológicas. “Não se pode dizer que a ocorrência do mesmo fenômeno sempre se deve às mesmas causas, nem que ele prove que a mente humana obedece às mesmas leis em todos os lugares” (BOAZ, 2010, p. 31).

Portanto, as bases do discurso sobre a hierarquização da cultura já estavam minadas desde os séculos XVIII e XIX. Para Boaz (2010, p. 32) se fazia necessário que “antes de se tecerem comparações mais amplas, seria preciso comprovar a comparabilidade do material”. Para isso, o autor faz uma proposição metodológica para o campo da antropologia em relação ao olhar desta sobre a cultura, o que chamou de método histórico. Este deveria levar em consideração em suas análises o contexto a qual o objeto de estudo faz parte. Diante disso, é impossível deixar de notar como tais proposições reverberaram na obra de autores influentes do século XX, como, por exemplo, Clifford Geertz (1997) com sua proposição sobre os saberes locais e da relevância destes para qualquer análise, como a do papel da arte nas culturas.

Ao descrever a divisão que Roger Kessing faz das *teorias idealistas*¹⁶ de cultura, Laraia (2009) apresenta três abordagens de cultura a partir do campo da antropologia, como: sistema cognitivo, sistemas estruturais e sistemas simbólicos. Esta última foi trabalhada por antropólogos como Clifford Geertz (1989), para quem o conceito de cultura pode ser definido a partir da premissa abaixo:

Ele [o conceito de cultura] denota um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida (GEERTZ, 1989, p. 103).

Para Geertz (1989), cultura constitui-se a partir de redes de significação comuns à determinada sociedade. Portanto, aos fatos devem ser dadas interpretações culturais,

¹⁶ Triviños (1987, p. 19) faz a sucinta definição de idealismo filosófico “posicionamentos *idealistas*, que reconhecem o princípio espiritual como primeiro, e a matéria como aspecto secundário”.

permitindo o que denomina *descrição densa*. Isso denota uma abordagem teórico-metodológica inovadora acerca do tema *cultura*.

Tal posicionamento é pertinente a propostas de pesquisa que valorizem o contexto. Por um lado, refuta a noção de universalismo – parte do tripé iluminista: emancipação, universalismo e individualismo – que, no final das contas, legitima a ideia de hierarquização cultural (ROUANET, 1993). Por outro, permite compreender o papel condicionante que a cultura tem na visão de mundo do homem, pois cultura e, conseqüentemente, os hábitos culturais determinam as mediações para toda e qualquer sociedade, especialmente em se tratando dos eixos dos sistemas culturais: arte, religião e mito (MARTÍN-BARBERO, 2006).

Entretanto, deve-se fazer a ressalva de que essa proposta gera pelo menos dois problemas. O primeiro seria considerar a herança cultural, ligada às formas que o indivíduo encontra para socializar com seu grupo, como único determinante das opções tomadas por um indivíduo, centrando a explicação de todos os acontecimentos numa essência pré-existente ao indivíduo. O segundo, decorrente do primeiro, seria o fato de igualar cultura e identidade cultural (encarada por um viés também essencialista), pois cultura se torna apenas, e ao mesmo tempo tudo, aquilo que o identifica com o grupo social ao qual pertence (CUCHE, 2002, p. 177-181).

O alcance do conceito de cultura, dentre outras coisas, mostra o equívoco no qual se incorre ao igualar cultura e identidade cultural. É interessante observar que isto é bastante comum na realidade Latino-Americana, onde se vive uma estranha ambivalência entre a distinção social por meio da cultura, alguns movimentos de reafirmação cultural a partir de identidades essencialistas e a dissolução de outras. É um caso de paradoxos gerados por um intenso movimento modernizador em descompasso com a tentativa de transplante de um pensamento moderno, culminando num cenário rico e bastante diferente do europeu (GARCIA-CANCLINI, 2003).

Para Cuche (2002), a princípio se tem de compreender que cultura é algo mais amplo do que identidade, ainda que inegavelmente as duas estejam interligadas. Para o etnólogo, “a identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseadas em oposições simbólicas” (CUCHE, 2002, p. 176), explicando um pressuposto

básico acerca dessa questão: identidade se estabelece a partir da diferença. O autor também tece observações sobre a diferença entre identidade social e cultural:

A questão da identidade cultural remete, em um primeiro momento, à questão mais abrangente da identidade social, da qual ela é um dos componentes. Para a psicologia social, a identidade é um instrumento que permite pensar a articulação do psicológico e do social em um indivíduo. Ela exprime a resultante das diversas interações entre o indivíduo e seu ambiente social, próximo ou distante. A identidade social de um indivíduo se caracteriza pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social [...] Todo grupo é dotado de uma identidade que corresponde à sua definição social, definição que permite situá-lo no conjunto social. A identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão [...] Nesta perspectiva, a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural (CUCHE, 2002, p. 177).

A partir dessa diferenciação pode-se apreender a diferença que Castells (2008, p. 23) faz entre identidade e papéis sociais. Para o sociólogo, “identidades, por sua vez, constituem fontes de significado para os próprios atores, por eles originadas, e **construídas** por meio de um processo de individuação” [grifo nosso].

O destaque na palavra construção explicita o posicionamento deste estudo acerca do tema identidade cultural. Encará-la como uma essência, um discurso primordial que explica toda a cultura é, no mínimo, ignorar os acontecimentos históricos pelos quais forma-se, inclusive, a cultura, que, apesar de prescindir da concepção de identidade, pode ser, e é alterada pelas estratégias de identidade (CUCHE, 2002) ou identificação, como prefere Hall (2006).

Estratégia de identificação é uma peça-chave para se compreender o lugar e o poder das indústrias culturais no contemporâneo. Em uma realidade altamente globalizada, ou com forte vontade de globalização, são também os produtos da cultura de massa e da indústria cultural que ligam os contextos e possibilitam o (re)conhecimento de culturas diversas, intensificando o campo da cultura como uma instância de diálogo e disputa de poder simbólico. De fato, atualmente é impossível, ou

pelo menos deveria ser, discutir cultura sem levar em conta a ação da globalização e o lugar da cultura de massa.

Outra concepção sobre cultura a ser tratada é a de Renato Barilli (1995). O autor entende o conceito de cultura a partir de dois estratos: material e ideal, que abrangem duas concepções opostas, mas não antagônicas, da cultura. De um lado, a característica dos materiais criados para interagir com o mundo, as práticas e técnicas desenvolvidas para isso. Do outro, está o aspecto do simbólico, no qual há o espaço da reflexão. Os dois aspectos fazem parte do domínio da cultura e denotam a abrangência e a inata ambivalência do termo. Tratando da indissociabilidade dos dois estratos, o autor comenta que:

Certamente, será preciso evitar a queda nos dois erros opostos, isto é: acreditar que o martelo é exclusivamente natureza ou matérias, descurando captar nele o aspecto que faz dele uma idéia materializada; ou considerar tais idéias como espaço de contemplação pura, avulsa da vida prática (BARILLI, 1995, p. 22).

Tanto a exposição de Eco (2006) e Barilli (1995) no campo da estética, quanto as reflexões de Boaz (2010) e Geertz (1989), a partir da antropologia, denotam o equívoco da hierarquização da cultura. Além de gerar preconceitos, foi o discurso essencialista e hierarquizante que serviu de base para os vários movimentos fascistas da primeira metade do século XX.

Numa perspectiva mais micro, mas não menos importante, Anamaria Fadul (2011) fala sobre o quanto isso acaba sendo nocivo ao aluno, pois este vive em um mundo imerso pela cultura de massa, amadurece tendo a televisão como sua “babá”, mas ao mesmo tempo, aquele meio com o qual cria laços desde a infância é o mesmo que é demonizado por pais e professores, no caso dos alunos de comunicação social especificamente, isso gera uma série de conflitos e estudantes já desencantados, ou crítico aristocráticos, sem realmente conseguirem ser nem um nem o outro. São jovens programados para odiar, ou pelo menos sabem que não deveriam gostar, mas que o fazem, não sem algum sentimento de culpa, sem realmente entenderem a complexidade daquilo que odeiam.

ALGUNS PROBLEMAS DA MASSA E DA CULTURA DE MASSA

O outro termo a ser tratado aqui é *massa*. A “genealogia” da massa remete ao conceito de povo, ao processo de constituição do capitalismo industrialista do século XIX e do paulatino processo de modernização europeu. Porém, o olhar dirigido a este é sempre carregado de certa duplicidade. Pois, se por um lado a formação das ditas massas foi necessária para que determinados movimentos ocorressem, a própria existência destas constituía-se como um problema/ameaça eminente para os poderes estabelecidos (MARTÍN-BARBERO, 2006).

Martín-Barbero (2006) retoma a concepção de povo para explicar o surgimento da massa. Nesse caminho histórico o autor demonstra como a noção de povo se forma da progressiva tentativa de expropriação:

A invocação do povo legitima o poder da burguesia na medida exata em que essa invocação *articula* sua exclusão da cultura. E é nesse movimento que se geram as categorias “do culto” e “do popular”. Isto é, do popular como inculto, do popular como designado, no momento de sua constituição em conceito, um modo específico de relação com a totalidade social: a da negação, a de uma identidade reflexa, a daquele que se constitui não pelo que é, mas pelo que lhe falta. Definição do povo por exclusão, tanto da riqueza como do “ofício” político e da educação (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 35).

Como coloca o autor, *povo* então é “dissolvido” e para a esquerda ele passa a constituir a classe, para direita a massa. Porém, ambos estão condicionados a um processo de dominação, seja para serem conduzidos a lutar contra ou para manutenção desta. “O acionamento durante o século XIX da teoria da sociedade-massa é o de um movimento que vai do medo à decepção e daí ao pessimismo, mas conservando o asco” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 52).

A massa seria o resultado da expropriação do popular e, por conta disso, a relação desta com a sociedade se altera. Pois o que antes estava fora da sociedade como um fenômeno assustador, agora faz parte da mesma “dissolvendo o tecido das relações de poder, erodindo a cultura, desintegrando a velha ordem” como pensava Tocqueville (apud MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 53). Uma das peças chave para o nascimento da

democracia contemporânea é também uma das “pragas” que com ela surgem. Williams (2007) demonstra que a noção de democracia também foi recebida com certa desconfiança por alguns pensadores do século XIX, quem sabe, porque com ela viesse esse novo grupo, no qual se tem “uma massa ignorante, sem moderação, que sacrifica permanentemente a liberdade em altares da igualdade e subordina qualquer coisa ao bem-estar” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 54). É gerou o que Martín-Barbero (2006, p. 55) chama “a expressão do desencanto da aristocracia”.

O termo massa sofre então com o mesmo problema do termo cultura, sua formulação está ligada à visão de um grupo que, como é de se esperar, não está disposto a abrir mão de qualquer privilégio e sente-se ameaçado ante qualquer alteração em seu *status quo*. Esse é um importante fator que fez com que *massa* e *cultura de massa* acabassem por ser fetichizados. Além disso, a emergência das massas foi uma grande mudança no campo da cultura e

Toda modificação dos instrumentos culturais, na história da humanidade, se apresenta como uma profunda colocação em crise do ‘modelo cultural’ precedente; e seu verdadeiro alcance só se manifesta se considerarmos que os novos instrumentos agirão no contexto de uma humanidade profundamente modificada, seja pelas causas que provocaram o aparecimento daqueles instrumentos, seja pelo uso desses mesmos instrumentos (ECO, 2006, p. 34).

A cultura de massa, com o que há de bom e de ruim nela, é um dos resultados da consolidação do capitalismo, mas, além disso, é também uma potencialização de algumas características de produtos culturais que “vão” muito mais atrás na história das sociedades do que o século XIX. Eco (2006, p. 12), por exemplo, enxerga na *bíblia pauperum*¹⁷, uma das características da cultura de massa, “a adequação do gosto e da linguagem às capacidades receptivas da média”, bem como Lima (2000) e Martín-

¹⁷ No medievo quando no ocidente desenvolve-se o método da xilografia (conhecida há muito pelos chineses) abriu-se a possibilidade de fazer bíblias mais baratas em série que foram chamadas de *bíblia pauperum* (ECO, 2006).

Barbero (2006) vêem na literatura de *colportage*¹⁸ indícios do que entendemos como cultura de massa.

Ainda que ambos não fossem exemplos de cultura de massa, podemos nos reportar à proposta de Martín-Barbero (2006) de compreender que os formatos industriais partem de matrizes culturais. E isso pode partir tanto da apropriação de formas e técnicas, quanto de conteúdo. Além disso, os trânsitos culturais não são uma novidade do contemporâneo, os chineses no início século XV, por exemplo, ofereceram aos povos bárbaros, isto é, aos italianos, mapas que demonstravam os continentes até então desconhecidos, as Américas, e a possibilidade de navegar pelo que foi chamado, posteriormente, de Cabo da Boa Esperança (MENZIES, 2010).

No *Filósofo Autodidata*, livro de Ibn Tufayl, escritor do século XII, o narrador da história fala com convicção, a partir dos conhecimentos astronômicos islâmicos, sobre a circularidade do globo (TUFAYL, 2005). Isto foi muito antes de Copérnico e Galileu, o povo reconhecido pelos chineses do século XV como os melhores astrônomos, e que dominaram por muito tempo o espaço europeu da Península Ibérica, já detinham conhecimentos sobre algo que o Ocidente levou séculos para aceitar. Não há provas de que os árabes passaram o conhecimento sobre a circularidade para os europeus, mas dos conhecimentos de astronomia sim, não causaria estranhamento, ou pelo menos não deveria, se os trabalhos posteriores fossem confirmações de conhecimentos já consolidados pelos árabes.

As sociedades multiculturais não são algo novo. Bem antes da expansão europeia (a partir do século quinze) – e com crescente intensidade desde então – a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnicas ou culturalmente “mistas” (HALL, 2008, p. 52-53).

Pode-se inferir, então, que a cultura de massa obedece a dinâmica de apropriação e recriação da cultura, assim como os trânsitos culturais acima destacados demonstram que estes não são a exceção, mas muito mais a regra.

¹⁸ Folhetos impressos em papel grosso e granuloso, aproveitavam-se os materiais gastos da gráfica para editar tais folhetos com conteúdo mediado pelos próprios trabalhadores que juntavam elementos da tradição oral e adaptavam textos da tradição culta (MARTÍN-BARBERO, 2006).

De certa forma, essa é uma lição aprendida, e, aparentemente, esquecida, pelo campo da arte desde os trabalhos do formalista Heinrich Wölfflin (2000), que propunha uma revisão do dualismo entre barroco e renascimento, entendendo que o primeiro não era uma forma de expressão menor em comparação ao segundo, mas que os conhecimentos adquiridos após o renascimento permitiram que a arte barroca seguisse em outra linha, explorando outras características e métodos artísticos. Situação parecida, mas aplicada ao campo das belas letras, foi exposta por Calvino (1990) em *Seis propostas para o próximo milênio*, ao destacar que literatura do século XXI prezaria por elementos já presentes na literatura, que seriam: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade.

Essa não é apenas a dinâmica da arte, é a dinâmica, como exposto anteriormente, da própria cultura, que se configura, como afirma Barili (1995), não apenas pela *tradição do novo*, mas também, e principalmente, pela *novidade da tradição*, isto é, a transformação e (re)criação de tradições que pode, inclusive, gerar novas tradições. Na cultura, assim como na natureza, os fenômenos não surgem por geração espontânea. Pelo contrário, são fenômenos processuais, que podem ser compreendidos pela dinâmica da hibridação, isto é, os processos nos quais elementos, sejam materiais ou simbólicos, ou mesmo materiais e simbólicos, de uma cultura geram outros em seu mesmo *locus* ou em outros lugares (GARCÍA-CANCLINI, 2003).

Contudo, um defensor crítico-aristocrático pode argumentar que isso só poderia ser válido para a alta cultura e, mais uma vez, esbarra-se no problema do conceito-fetice. Ora, não teriam as matrizes culturais do renascimento alimentado e servido de ponto de partida para uma outra forma de expressão estética, posteriormente chamada de barroco, assim como a linguagem dos folhetins se desdobrou na das telenovelas? O fenômeno pode não ser exatamente o mesmo, mas é inegável como pode ser estabelecido um paralelo entre os processos.

Mesmo que fosse possível esquecer a dinâmica da cultura, ainda restaria a própria massa para ser analisada. Martín-Barbero (2006) recorre primeiro à compreensão das transformações do popular, compreendendo que:

Massa designa, no movimento da mudança, o modo como as classes populares vivem as novas condições de existência, tanto no que elas tem de opressão quanto no que as novas relações contêm de demanda e aspirações de democratização social. E de massa será chamada cultura popular (...)

A cultura de massa não aparece de repente, como uma ruptura que permita seu confronto com a cultura popular. O massivo foi gerado lentamente a partir do popular. Só um enorme estrabismo histórico e um potente etnocentrismo de classe que se nega a nomear o popular como cultura pôde ocultar essa relação, a ponto de não enxergar na cultura de massa senão um processo de vulgarização e decadência da cultura culta (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 174-175).

Após essa colocação, o autor apropria-se da psicanálise para “desmistificar” as massas, pois a teoria freudiana traz o elemento do inconsciente, e com ele o reprimido, para o debate. Aquilo que tanto se teme das massas, a violência desmedida com que essa se manifesta, é o que estaria reprimido no indivíduo. “O que equivale a dizer que a massa não está substancialmente feita de outra matéria, pior que a dos indivíduos” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 58). Então, se o que está na massa é o que há no indivíduo, não se pode falar de um grupo no qual este se dissolve, dando lugar apenas aos instintos mais primitivos e violentos do homem.

Entretanto, há outra pergunta que precisa ser feita: quem seria esse indivíduo na cultura de massa? Eco (2006) destaca que o arquétipo do super-homem ou um *uebermensch* pseudo-nietzschiano, apreciado pelos críticos-aristocráticos, não é um modelo adequado para olhar para o indivíduo na cultura de massa. O trabalho seria então, tentar compreender esse “novo” indivíduo, suas necessidades e como seria uma formação adequada a uma vida mediada a todo o momento pela cultura de massa.

Além disso, Martín-Barbero (2006) expõe o erro de associar cultura de massa apenas ao conjunto de meios massivos, por conta dos fluxos culturais entre o popular e o massivo. Porém, atendo-se apenas à ligação entre os fenômenos da cultura de massa e os meios de comunicação, ainda assim se pode oferecer uma perspectiva outra sobre essa relação, como discute Thompson (1998), para quem a expressão “cultura de massa” representa “produção institucionalizada e difusão generalizada de bens simbólicos através da fixação e transmissão de informação ou conteúdo simbólico” (THOMPSON, 1998, p. 32) e possui cinco características:

os meios técnicos e institucionais de produção e difusão; a mercantilização das formas simbólicas; a dissociação estruturada entre a produção e a recepção; o prolongamento da disponibilidade dos produtos da mídia no tempo e no espaço; e a circulação pública de formas simbólicas mediadas” (THOMPSON, 1998, p. 32).

O autor escreve ainda sobre duas “armadilhas” que se deve evitar ao falar de massa. A primeira é associar massa a quantidade. “O que importa na comunicação de massa não está na quantidade de indivíduos que recebe os produtos, mas no fato de que estes produtos estão disponíveis em princípio para uma grande pluralidade de destinatários” (THOMPSON, 1998, p. 30). Portanto, uma edição de bolso de um clássico da literatura, uma peça de Shakespeare, um disco da banda Restart ou uma HQ dos X-Men tornam-se igualmente *produtos da cultura de massa*, ainda que os dois primeiros a princípio não tenham sido pensados para ser socializados entre o que se entende “classicamente” como a massa e passam a ter a circulação e o alcance dos produtos massivos.

A segunda “armadilha” tem a ver com a recepção. Não se pode partir do princípio de que os destinatários seriam meras pessoas reificadas e alienadas, pois o ato de fruir uma obra é sempre interpretativo, seja esta um quadro de Monet ou uma telenovela, pois exige que o leitor utilize de competências de recepção para realizar uma leitura. É fato que um produto considerado de alta cultura tem competências de recepção bastante específicas, porém, isso não o torna necessariamente mais complexo nem bloqueia a possibilidade de uma profunda experiência estética por parte do leitor, que pode ser obtida também de uma revista em quadrinhos, mas mostra o quanto ainda é necessário democratizar o acesso a determinados conhecimentos, como o de leitura de imagens próprias do campo da arte.

NA AMÉRICA LATINA ...

Até o momento, a problemática da cultura de massa foi tratada, em grande parte, a partir do referencial de suas conceituações iniciais, isto é, a partir da discussão

européia sobre cultura de massa. Contudo, se o olhar recair sobre o contexto latino americano tem-se uma perspectiva ainda mais diferenciada do que foi exposto anteriormente.

García-Canclini (2003) destaca que o processo modernizador latino americano não aconteceu paulatinamente como o europeu. Houve ondas de modernização em vários momentos, como o final do século XIX e nos idos de 1920 e de 1930. Por conta dessas “interrupções” no processo modernizador, não houve na América Latina a formação de mercados autônomos “para cada campo artístico, nem conseguiram uma profissionalização ampla os artistas e escritores, nem o desenvolvimento econômico capaz de sustentar esforços de renovação experimental e democratização cultural” (GARCÍA-CANCLINI, 2003, p. 68).

Modernização com expansão restrita do mercado, democratização para minorias, renovação das ideias mas com baixa eficácia no processos sociais. Os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes (GARCÍA-CANCLINI, 2003, p. 69).

Processo dessemelhante pode ser visto ao analisar um pouco da história da mídia. Segundo Briggs e Burke (2004), as mudanças da mídia impressa e, posteriormente, quando da invenção do rádio e da televisão seguiram um progressivo aumento na alfabetização da população, o que inclusive gerou certa segmentação de público para as publicações do século XIX.

No Brasil não se pode afirmar o mesmo. O país é um bom exemplo da questão *modernização X modernismo*, pois, na década 1920 75% da população brasileira era composta por analfabetos e de 57% em 1940. O que corrobora para compreender porque até a década de 1930 o Brasil possuía um mercado inexpressivo para a comercialização de literatura. A tiragem média de um romance brasileiro era de mil exemplares, enquanto que, ainda no século XIX, na Europa, *Alice no país das maravilhas* vendeu sozinho 150 mil cópias (ORTIZ, 2006, p. 24).

Ademais, Ortiz (2006) destaca que, entre os anos de 1900 e 1922, foram publicados em São Paulo apenas 92 romances. Isso quer dizer que um literato, no Brasil do início do século XX, não conseguiria viver de literatura, a bem da verdade algo parecido ocorre ainda neste início do século XXI. Por isso era comum que os literatos ocupassem cargos na magistratura ou outros cargos públicos e publicassem em um meio de comunicação de massa, como o jornal impresso. “No Brasil as relações do intelectual com o seu público se iniciaram pelo *mass media*” (NETO apud ORTIZ, 2006, p. 28). O jornal era tanto a fonte de renda quanto de prestígio para o escritor brasileiro, criando um cenário no qual a separação entre os estratos da cultura de massa e erudita é um caso de sério estrabismo teórico.

Com o advento da televisão houve algo similar. No Brasil da primeira metade do século XX poucos poderiam arcar com os custos de fazer cinema, por isso na TV-Vanguarda inaugurou-se um gênero novo de dramaturgia, o teleteatro, um dos refúgios para aqueles que não poderiam fazer cinema. Contudo, isso é adiantar um pouco a discussão, já que é necessário voltar ao lançamento da TV Tupi, em 1951, um projeto do fundador do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Assis Chateaubriand, um patrono das artes e o responsável pelo primeiro momento da televisão no Brasil, no qual foram agregados profissionais do rádio e das várias artes para dar conta de produzir para um meio no qual, no Brasil, não havia mão de obra especializada e cujo campo das artes não dispunha de um mercado que o pudesse sustentar.

De acordo com Ortiz (2006), não foram apenas os interessados em cinema que foram atraídos pela televisão, os escritores e diretores de teatro também. Para o autor, este trânsito entre essas esferas – a da TV dependente de lógicas de produção e a do teatro de processos de criação – é algo ambivalente, pois, por um lado, permitiu a abertura de um espaço criativo para determinados grupos, mas, por outro, colocou os intelectuais dentro de uma lógica comercial. Contudo, há uma conclusão de Ortiz que é cara a esta dissertação: “Entre nós as contradições entre uma cultura artística e outra de mercado não se manifestam de forma antagônica” (ORTIZ, 2006, p. 29).

Outro elemento importante da obra de Ortiz (2006), para compreender o contexto diferenciado em que a cultura de massa se desenvolve na América Latina, é que o estabelecimento das indústrias culturais permitiu a consolidação de uma economia

capitalista, diferente do contexto europeu, – no qual é sabido que é a consolidação do capitalismo, especialmente no século XIX, que leva a construção de um cenário propício ao aparecimento desta nova forma de cultura – houve, como dito anteriormente, ondas de modernização e um modernismo ineficaz de alcançar uma maioria de cidadãos analfabetos.

Produtos de cultura de massa feitos por eruditos, a transformação de bens culturais, eruditos ou de massa, em bens comercializáveis massivos, isto é, disponíveis, pelo menos em tese, a qualquer um que se interesse por eles, uma trajetória de consolidação do capital distinta e um cenário cultural diverso. Pensar a cultura de massa e sua relação com a televisão e a arte muda inteiramente quando se olha para a América Latina, o que já é discutível mesmo no terreno das teorias voltadas para um contexto europeu, torna-se algo ainda mais complexo em terreno latino. Portanto, o olhar para o audiovisual televisivo latino deve levar em consideração essa multiplicidade, para se evitar determinismos teóricos e também para que a crítica não perca de vista a história.

REFERÊNCIAS

BARILLI, Renato. *Ciência da cultura e fenomenologia dos estilos*. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1995.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2002.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOAZ, Franz. *Antropologia Cultural*. Tradução de Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Tradução de Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

_____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LARAIÁ, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MENZIES, Gavin. *1434: o ano em que uma magnífica frota chinesa velejou para Itália e deu início ao renascimento*. Tradução de Ricardo Quintana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 2006.

ROUANET, Sérgio Paulo. Iluminismo e Contra-Iluminismos (sobre a modernidade e seu projeto inacabado). In: *Revista Textos de Cultura e Comunicação* nº 29. Salvador: FACOM/UFBA, 1993.

THOMPSON, John. B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Tradução de Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987.

TUFAYL, Ibn. *O filósofo autodidata*. Tradução de Isabel Loureiro. São Paulo: UNESP, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. Tradução de Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

**UMA PONTA DE IAGO:
INDÚSTRIA CULTURAL**

INDÚSTRIA CULTURAL

A aptidão do cérebro humano para categorizar sensações e para receber bilhões de estímulos caóticos, diferentes de pessoa para pessoa e muitas vezes não identificáveis, garante a criação de um mundo perceptual e semântico próprio de cada indivíduo, de onde emergem o pensamento e a linguagem (Philippe Meyer, *O olho e o cérebro: biofilosofia da percepção visual*).

Para compreender a televisão é necessário repensar o conceito de *Indústria Cultural*, para então discuti-la como um dos elementos desse fenômeno e entendê-la – assim como seus produtos – como mediações que estão intimamente ligadas ao capital. Hoje, destacamos o lugar privilegiado dos meios de comunicação audiovisuais na sociedade contemporânea, mas ainda não fomos capazes de superar, e talvez nunca o façamos inteiramente, a dualidade dos apocalípticos e integrados debatida por Eco (2006). Contudo, pode-se ao menos contribuir para a busca por outras perspectivas sobre o tema.

O conceito foi formulado por Adorno e Horkheimer cuja ressonância de pensamentos levou à publicação, em 1944, da obra *Fragments filosóficos* e, em 1947, já sob o título definitivo de *Dialética do esclarecimento* (DUARTE, 2007, p. 41). Em nossa discussão focaremos o capítulo *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, no qual foi desenvolvida a conceituação do que viria a ser Indústria Cultural. Entretanto, no desenvolvimento do argumento parte-se da perspectiva de Eco:

O universo das comunicações de massa é – reconheçamo-lo ou não – o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva. Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso, que, indignado com a natureza inumana deste universo da informação, transmite o seu protesto através dos canais de comunicação de massa, pelas colunas do grande diário, ou nas páginas do volume em *paperback*, impresso em

linotipo e difundido nos quiosques das estações (ECO, 2006, p. 11).

Não há aqui a pretensão de reescrever/reformular o conceito, mas, de fato, colocá-lo sob outra perspectiva, pois o que a leitura da obra permite perceber é que, no final das contas, essa é meramente uma questão de interpretação e contextualização de fatos. Talvez resida aí o problema com a indústria cultural: não compreender o conceito a partir de sua contextualização e do lugar teórico no qual os autores se baseavam e simplesmente aplicá-lo à realidade contemporânea. Entretanto, a própria “versão dos fatos” aqui apresentada se demonstrará “perceível” em vista dos acontecimentos relatados sobre a televisão. Além disso, procurou-se estabelecer relação com as perspectivas sobre arte abordadas no texto para situar a relação entre arte e indústria cultural. Revisitar o conceito de indústria cultural auxilia a analisar a TV e seus produtos por meio da dignidade do método, ao invés da do objeto, como propõe Eco (2006). É preciso superar a dualidade do “bom” e do “mau” quando se trata de trabalhos científicos sobre a indústria cultural, e em especial o apressado julgamento que a condena *a priori*.

“SOB O LOUVOR DO RITMO DE AÇO”

Adorno e Horkheimer partem da metáfora dos processos culturais como processos industriais para descrever o fenômeno que denominaram indústria cultural: “O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 113). A metáfora inicial indica um pouco do que será aprofundado no texto: como alguns setores do campo cultural, em especial aqueles relacionados aos meios de comunicação massivos funcionam a partir de uma lógica industrial e cooperam para manter o sistema capitalista. Além disso, os autores refletem sobre as consequências do aparecimento da indústria cultural.

Em seguida, os autores se utilizam da metáfora da cidade para demonstrar como o contemporâneo deles estaria se pautando pela uniformização, tanto da cidade quanto do pensamento:

A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais ele se confessa ao público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda a dúvida quanto a necessidade social de seus produtos (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 133-114).

Nota-se que até o momento os autores não se referem à televisão, mesmo citando vários meios de comunicação, como o rádio e as revistas. Ainda incipiente à época, a televisão será abordada rapidamente, mas com uma análise precisa sobre a constituição da linguagem televisiva. Contudo, isso será tratado mais à frente.

A primeira metáfora compara a produção cultural ao modelo de produção fordista, no qual se previa um consumo de massa para uma produção em massa de bens. Pautado, inicialmente, na ação privada para a garantia do bem estar social, o fordismo só “decolou” com a ação estatal. Contudo, esse modelo do capital sucumbiu à sua própria lógica, o consumo de massa não poderia se sustentar sem um giro de capital e de consumo mais rápido do que o que havia à época (HARVEY, 1992). O modo de produção ruiu, mas a produção de formatos industriais não. Pelo contrário, as várias manifestações da indústria cultural, as quais serão chamadas indústrias culturais, prosperaram enormemente. A que se deveu então tal prosperidade?

A citação acima pode ajudar a responder a questão. Adorno e Horkheimer (1985) partem do acertado pressuposto de que as indústrias culturais são negócios, porém, encontram apenas em dados econômicos a justificativa para a necessidade social de tais negócios. Ainda que se pautassem no que os dirigentes desses veículos

afirmassem, o que talvez bastasse para um pensamento de base marxista para o qual as respostas para o social poderiam ser apreendidas a partir da economia, as razões da cultura não se bastam em seus resultados econômicos, mas, a partir dela, podemos compreender também o desenrolar de fenômenos econômicos.

A ação da indústria cultural, além de transformar a cultura em bem de consumo, teria dois efeitos na massa. O primeiro seria a alienação/entorpecimento do indivíduo que, exposto aos filmes e novelas, seria adestrado e suas capacidades de imaginação e espontaneidade atrofiariam. Isto porque, a fórmula da repetição dos esquemas dos formatos industriais entregaria ao consumidor cultural algo com que ele se identificaria de imediato, dispensando aquelas faculdades e, conseqüentemente, produzindo o conformismo social (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 119).

O segundo efeito seria a reificação, que seria a transformação do próprio indivíduo, despersonalizado na massa, em um objeto: “inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 119) e a “indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico. Cada um é tão somente aquilo mediante o que pode substituir todos os outros: ele é fungível, um mero exemplar” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 136).

Assim, os indivíduos não passam de estatística: “reduzidos a simples material estatístico, os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa (que não se distinguem mais dos de propaganda) em grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 116).

Um texto fundamental dos estudos culturais *As utilizações da cultura*, de Richard Hoggart (1973), livro lançado dez anos após a *Dialética do esclarecimento*, no qual o autor desenvolve uma série de reflexões sobre o proletariado inglês, auxilia a rever as características da indústria cultural levantadas acima. Ainda que com uma visão por vezes explicitamente romantizada sobre o proletariado, o texto traz um ponto de vista sobre o fenômeno da cultura de massa a partir do campo da cultura, com *insights* como: “As classes proletárias possuem em elevado grau a faculdade natural de resistirem à mudança, adaptando ou assimilando, na novidade aquilo que lhes interessa, e desprezando todo o resto” (HOGGART, 1973, p. 40).

Mesmo que não tratasse especificamente de recepção, Hoggart (1973) estava abrindo o terreno para a discussão sobre o tema. Há outro ponto do mesmo texto que é de nosso interesse, ao tratar dos jornais e revistas populares o autor destaca: “Caso pretendamos compreender a arte do proletariado, temos de ter em conta, como fator de máxima importância, esse interesse prevalecente pelos pormenores mais insignificantes da condição humana” (HOGGART, 1973, p. 144). A característica do proletariado descrita estaria presente em publicações voltadas para essa camada da sociedade britânica, como o *Thompson’s Weekly News*, e também nas novelas radiofônicas, ou seja, os meios de comunicação massivos da época, assim como os de hoje, partiam das *matrizes culturais* do público para o qual se voltavam na constituição dos formatos industriais.

Os produtos das indústrias culturais, mais do que simples produtos regidos por leis econômicas, – e conseqüentemente os meios de comunicação –, passaram a constituir-se como mediações. Essa proposta se estabelece no diagrama (figura 1) montado por Martín-Barbero (2006, p. 16). A partir desta, podemos entender um pouco melhor a gênese desses formatos, porque se tornaram parte tão importante da vida contemporânea e também a inadequação da metáfora da indústria fordista para a indústria cultural.



Fig. 1 Diagrama das mediações. Fonte: MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 16.

Martín-Barbero (2006) propõe dois eixos principais: o horizontal ou diacrônico e o vertical ou sincrônico, ambos mediados pela comunicação, cultura e política. A ligação entre os extremos aumenta a complexidade das relações e possibilita a abordagem a partir das mediações. Nenhuma das instâncias está desconectada, portanto pode-se propor um caminho de leitura saindo de qualquer uma delas. Além disso, estas trazem à tona a ligação das indústrias culturais com o social extrapolando a ideia de dominação vertical proposta pelos autores frankfurtianos. Obviamente, em se tratando de indústria cultural, o fator econômico também está presente, contudo, o autor faz uma ressalva quanto à ação do mercado:

Que é o que o mercado não pode fazer por mais eficaz que seja o seu simulacro. O mercado não pode sedimentar tradições, pois tudo o que produz “desmancha no ar” devido à sua tendência estrutural a uma obsolescência acelerada e generalizada não somente das coisas, mas também das formas e instituições. O mercado não pode criar vínculos societários, isto é, entre sujeitos, pois estes se constituem nos processos de comunicação de sentido, e o mercado opera anonimamente mediante lógicas de valor que implicam trocas puramente formais, associações e promessas evanescentes que somente engendram satisfações ou frustrações, nunca, porém, sentido. O mercado não pode engendrar inovação social, pois esta pressupõe diferenças e solidariedades não funcionais, resistências e dissidências, quando aquele trabalha unicamente com rentabilidade (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 15).

Tudo o que o mercado não pode e não faz se contrapõe aos meios, que, para Adorno e Horkheimer (1985), são apenas o sustentáculo de um sistema movido pelos dividendos da indústria cultural. A mudança de perspectiva está em justamente encará-los também como parte importante da vida pública, ou, nas palavras de Martín-Barbero (2006), como *mediações*.

A atuação dos meios como mediações também coloca em cheque a ideia de que os padrões surgem a partir da necessidade de consumidores manipulados ideologicamente por aqueles com poder econômico superior. A hegemonia dos meios é sustentada mais pelas relações expostas no diagrama acima do que pela simples dominação. O princípio gramsciano, adotado por Martín-Barbero (2006), parte da noção

de que toda hegemonia é negociada, e os papéis de hegemônico e subalterno podem ser invertidos ao longo do tempo.

Altera-se então o lugar da indústria cultural. Ao invés de simples instrumento de dominação ideológica, aparato mantenedor de um sistema de opressão, esta continua a ser um elemento do sistema capitalista. Porém, o lugar da cultura nesse processo, as trocas e fluxos culturais a transformaram em mediação, isto é, parte da vida pública à qual aqueles que desta usufruem – e pode-se afirmar com segurança que corresponde a praticamente todos – atribuem sentido, sendo, portanto, fonte de identificação. É aí que reside o poder da TV e por isso seu impacto tão grande na opinião pública.

ESQUEMATISMO

Adorno e Horkheimer (1985) destacam que o caráter industrial da produção leva à uniformização da cultura. Seguindo o modelo fordista de produção em massa, tudo que é fruto de uma indústria cultural seria idêntico:

Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto. O número médio de palavras da *short story* é algo com que não se pode mexer. Até mesmo as *gags*, efeitos e piadas são calculados, assim como o quadro em que se inserem (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 118).

Esse esquema repetitivo de produção é o que condicionaria o público. Sempre pronto a receber mais daquilo que já conhece, mantendo, assim, a cadeia de produção.

Por isso, para os teóricos críticos a ação das indústrias culturais é “surpreendente” e “impiedosa”: “a tradução estereotipada de tudo [...] no esquema da reprodutibilidade mecânica supera em rigor e valor todo verdadeiro estilo” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 119-120). Os autores utilizam o conceito de *Esquematismo*

de Kant, segundo o qual há a necessidade de uma mediação entre uma intuição empírica e sua compreensão como categoria. A última não é em si empírica, portanto, é a partir de esquemas que conseguimos organizar a percepção do empírico: “os esquemas dos conceitos puros do entendimento são, portanto, as únicas e verdadeiras condições de proporcionar a esses uma relação a objetos e, com isso, significado” (KANT apud DUARTE, 2007, p. 54). Segundo Duarte (2007, p. 55-56), Adorno e Horkheimer utilizam o conceito de Kant para demonstrar a previsibilidade da indústria cultural. Afinal, seguindo a lógica da indústria, tudo não passa de repetição roubando do sujeito a capacidade de interpretar. Tudo segue o “ritmo do aço”:

A obrigatoriedade universal dessa estilização pode superar a dos preceitos e proibições oficiais. Atualmente, é mais fácil perdoar a uma canção de sucesso que ela não se atenha aos 32 compassos ou à extensão do intervalo da nona, do que a introdução, por mais secreto que seja, de um detalhe melódico ou harmônico que não se conforme ao idioma (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 121).

De fato, a indústria cultural tem uma tendência a formar gêneros, sejam estes televisivos, cinematográficos, literários, radiofônicos, entre outros. Contudo, precisa-se diferenciar a construção da linguagem de tais produtos da sua simples repetição e também que a repetição não se constitui como um bloqueio para criação/criatividade. A indústria cultural, bem como o capitalismo, não é um sistema fechado. Pelo contrário, justamente por serem abertos possuem grande flexibilidade, um dado importante para entender o lugar hegemônico dos dois.

O trabalho de Edgar Morin (2009) ilustra essa questão ao discutir sobre o que denominou *o modelo burocrático-industrial*. Para o autor, a indústria cultural vive a tensão entre a tendência à *despersonalização da criação* e a *organização racional da produção* com a própria dinâmica da cultura e a tendência do consumo cultural, que busca o *individualizado* e o *novo*. A indústria cultural está sempre necessitando superar a “contradição fundamental entre suas estruturas *burocratizadas-padronizadas* e a originalidade (individualidade e novidade) do produto que ela deve fornecer” (MORIN, 2009, p. 25).

O argumento de Morin (2009, p. 26) introduz a necessidade da invenção, isto é, as lógicas de produção da indústria cultural não podem simplesmente prescindir da atividade criativa. O esquematismo kantiano aplicado aos formatos industriais não proporciona apenas produtos em série nos quais não pode ser observado qualquer ato criador. Outra vez é o componente cultural que nos permite colocar a indústria cultural em perspectiva:

a criação cultural não pode ser totalmente integrada num sistema de produção industrial. Daí um certo número de consequências: por um lado, contratendência à descentralização e à concorrência, por outro, tendência à autonomia relativa da criação no seio da produção (MORIN, 2009, p. 26).

O bloqueio do esquematismo é extrapolado também para a breve análise feita sobre a TV: “a televisão visa uma síntese do rádio e do cinema [...] cujas possibilidades ilimitadas prometem aumentar o empobrecimento dos materiais estéticos [...] numa realização escaninha do sonho wagneriano da obra de arte total” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 116). A percepção dos autores sobre a linguagem da televisão foi acertada, ainda que tratada com ironia: “a harmonização da palavra, da imagem e da música logra um êxito ainda mais perfeito do que no *Tristão* [...] Esse processo de elaboração integra todos os elementos da produção [...] Ele é o triunfo do capital investido” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 116-117). Ultrapassar o bloqueio imposto pelos autores e encarar os esquemas da indústria cultural como os de qualquer outra linguagem permite que se façam leituras mais abrangentes dos formatos industriais, como a que se procurou fazer no terceiro capítulo desta dissertação.

Além disso, o contexto vivido pela sociedade brasileira é o de uma transição que mudará drasticamente toda a linguagem e, por consequência, os esquemas, da televisão com a chegada do Sistema Brasileiro de Televisão Digital Terrestre (SBTVD-T). Desde o final de 2007 já se tem transmissões com sinal digital no Brasil e parte do conteúdo disponibilizado no SBTVD-T, porém, a maior parte da discussão tem girado em torno da qualidade da imagem em HD (*High Definition*), deixando de lado o lugar de mediação da televisão (BRITTOS e SIMÕES, 2011).

Diante desse cenário e considerando que 98% da população brasileira possui uma televisão (BARBOSA, 2010), é preciso ter em mente que o SBTVD-T possivelmente alcançará a maior parte da população, o que pode significar um enorme crescimento da inclusão digital, pois, além dos recursos de interatividade, o sistema também poderá permitir acesso à internet (CROCOMO, 2004, p. 56). Assim, se prevê que o acesso às informações e conteúdos aumentará, bem como as possibilidades de interação. Com isso, teremos uma mudança radical dos esquemas televisivos, tanto nos modelos de negócios quanto nas narrativas. Isso pode representar grandes oportunidades para pequenas produtoras e mesmo para produções caseiras, o mesmo poderá valer para pequenas empresas de notícias.

Crocromo (2004, p. 72-73) exemplifica pelo menos três níveis de interatividade: aquele no qual o telespectador pode acessar informações armazenadas na Unidade Receptora Decodificadora (URD) ou conversor. No segundo nível, além de acessar as informações armazenadas no aparelho conversor será possível dar retorno sobre elas, como votar em enquetes e participar de jogos. Já no terceiro nível isso poderá ser feito em tempo real, pois com o desenvolvimento tecnológico há a possibilidade do envio de vídeos e outras informações pelo espectador. Se implantado, isso terá um grande impacto na forma como se constroem as narrativas e em como se pode medir a recepção dessas.

Entretanto, as informações dos telespectadores também poderão ser retidas, como comumente já acontece na internet. O que se deslinda é um mundo altamente desenvolvido tecnologicamente, mas também com potencial para ser mais invasivo, quase como uma concretização das cenas em que há propaganda na ficção científica *Minority Report*¹⁹. As novas configurações da televisão também expõem as da indústria cultural, cuja mudança, como já foi destacado, está no cerne da própria ação criadora e que no contemporâneo está passando por uma transição que alterará grande parte dos esquemas dos formatos industriais, possivelmente não só os televisivos, em que a melhoria da imagem, como pode ser observado em *Capitu*, é apenas uma das possibilidades.

¹⁹ Filme estrelado por Tom Cruise que interpreta um policial da divisão pré-crimes, na qual médiuns preveem os crimes que serão realizados e os policiais prendem os culpados antes. Em várias cenas em que as personagens andam pela cidade ou por *shopping centers* as publicidades literalmente saltam à vista e falam diretamente ao consumidor, inclusive tratando-o pelo primeiro nome.

ARTE, REPRODUTIBILIDADE, RISO E PRAZER

Diante da lógica mercadológica industrial para os bens culturais que os transforma em bens vendáveis, a possibilidade de apropriação de elementos do campo da arte por parte da indústria cultural e as relações intersemióticas proporcionadas pela mesma, não passariam então de estratégias para o fortalecimento do sistema:

A atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa. Quando um ramo artístico segue a mesma receita usada por outro muito afastado dele quanto aos recursos e ao conteúdo; quando, finalmente, os conflitos dramáticos das novelas radiofônicas tornam-se o exemplo pedagógico para a solução de dificuldades técnicas, que à maneira do *jam*, são dominadas do mesmo modo que nos pontos culminantes da vida jazzística; ou quando a “adaptação” deturpada de um movimento de Beethoven se efetua do mesmo modo que a adaptação de um romance de Tolstói pelo cinema, o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se uma desculpa esfarrapada (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 115).

A passagem acima introduz outro ponto da *Dialética do esclarecimento*. Verifica-se que quando a indústria cultural transforma a cultura em bens comerciais, não o faz apenas oferecendo os formatos gastronômicos, mas utiliza-se também da alta cultura, no que se convencionou chamar de *banalização da arte*: “o entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito tempo antes dela. Agora, são tirados do alto e nivelados à altura dos tempos atuais” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 126).

Adorno e Horkheimer (1985, p. 126-127) utilizam uma distinção entre *arte leve*, mais próxima do entretenimento, da diversão e da distração, e *arte séria*. A primeira caminharia à sombra da segunda e existe como antítese desta, porém, a indústria cultural tentaria desfazer esta antítese fundindo as duas formas de expressão, o que seria a pior maneira de fazê-lo. “Mas o que é novo é que os elementos irreconciliáveis da cultura e da distração se reduzem mediante sua subordinação ao fim a uma única

fórmula falsa: a totalidade da indústria cultural. Ela consiste na repetição” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 127).

A repetição na *Dialética do esclarecimento* é entendida de duas formas, a repetição de esquemas narrativos, gerando sempre obras com as mesmas características, isto é, a estruturação das obras seria sempre idêntica mudando alguns poucos pontos para que o fruidor pense que recebe outro produto. A segunda perspectiva é a da reprodução em si, isto é, a reprodução em massa dos mesmos produtos.

A repetição dos esquemas foi tratada no tópico anterior. A produção em massa das obras, por sua vez, pode ser colocada em perspectiva a partir da obra de outro teórico crítico, Walter Benjamin. No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin (1994) trata das mudanças nos setores da cultura após o impacto das transformações na base econômica, o capitalismo liberal. No caso da arte:

Elas põem de lado numerosos conceitos tradicionais – como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo – cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido fascista. *Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pelas circunstâncias de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística* (BENJAMIN, 1994, p. 166).

Ao reconhecer que a reprodutibilidade técnica remonta ao desenvolvimento da xilogravura e da litografia, Benjamin (1994) identifica que com a consolidação do capitalismo e, em especial, o desenvolvimento da fotografia e do cinema, entrou se em um novo capítulo da História da Arte, ao qual ele denominou a *Era da Reprodutibilidade Técnica*. Nessa etapa, há uma alteração na *forma de percepção das coletividades humanas* e para a arte isso representou a *destruição da aura*. O impacto na obra de arte seria num dos valores mais importantes para a mesma, a sua autenticidade: “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem [...] Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o

que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional” (BENJAMIN, 1994, p. 168).

Apartada do domínio da tradição, cuja ação valoriza a autenticidade e a unicidade, a obra de arte agora “na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial” (BENJAMIN, 1994, p. 168). Por um lado, isso é uma mudança no próprio estatuto da arte, cujo valor agora deveria ser medido por sua exponibilidade e reprodutibilidade. Por outro, tem a ver com algo que é muito caro a Benjamin: as alterações nas estruturas perceptivas do homem. “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Trata-se, como se pode ver, de perspectivas radicalmente diferentes sobre o mesmo fenômeno, vindas de autores do mesmo círculo, ainda que haja alguma controvérsia sobre a filiação de Benjamin ao grupo dos teóricos críticos²⁰. O que para Adorno e Horkheimer (1985) representa a ruína da cultura, para Walter Benjamin ao contrário:

elas preparam o caminho para a descoberta decisiva: *com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida* [grifo nosso] (BENJAMIN, 1994, p. 171).

Benjamin (1994) acreditava no potencial revolucionário dessa nova forma de arte, enquanto Adorno e Horkheimer (1985) apenas viam a expressão de um sistema econômico utilizada para dominar o proletariado. Ambos, contudo, observavam no mesmo fenômeno, o nascimento de uma nova forma de expressão estético-artística, as

²⁰ Partindo-se do entendimento das características da Teoria Crítica, expostas no ensaio de Horkheimer (1975) *Teoria Tradicional e Teoria Crítica*, como um pensamento crítico/profundo sobre o presente, que possa oferecer uma visão transformadora da realidade, e também das relações de Benjamin com os membros do Instituto de pesquisa social, nesta dissertação Walter Benjamin é situado como um teórico crítico.

artes reproduzíveis do contexto do capitalismo no final do século XIX e início do século XX.

Entretanto, se por um lado o cinema e a fotografia, – e pode-se acrescentar a estes os meios de comunicação massivos como o rádio, as revistas, a televisão e recentemente o *twitter* e outros – podem nos oferecer obras de arte, e o que de fato seria uma obra de arte pode ser algo extremamente insuspeito, como afirma Argan (1992, p. 14) “existem obras de ourivesaria, esmaltes, tecidos, cerâmicas, etc., que artisticamente, valem mais do que obras medíocres de arquitetura, pintura ou escultura”. Isso porque, para Argan (1992), arte não pode ser definível simplesmente por uma categoria de “coisas”, mas por um *tipo de valor* e este é algo dado a perceber, isto é,

As formas valem como *significantes* somente na medida em que uma consciência lhes colhe o *significado*: **uma obra é uma obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal**. Portanto, a história da arte não é tanto uma história de coisas como uma história de juízos de valor [grifo nosso] (ARGAN, 1992, p. 14).

Em verdade, a citação acima inverte o sentido de arte presente da *Dialética do Esclarecimento*, na qual apenas um tipo de forma de expressão estético-artística poderia se configurar como arte, aquelas que correspondem à arte séria ou erudita. Aproximando-se mais da concepção benjaminiana de estruturas perceptivas e das alterações destas com o tempo.

Por outro, o lado emancipador das artes reproduzíveis não se concretiza como gostaria Benjamin (1994), no caso da fotografia, por exemplo, o mercado da arte desenvolveu estratégias para enquadrá-la ao sistema das artes, como a destruição do negativo e o limite de reproduções (TRIGO, 2009). O que não invalida a possibilidade de emancipação mediante a ação das artes reproduzíveis, mas que com certeza demonstra a plasticidade do capitalismo perante os obstáculos que lhe são apresentados e, no contemporâneo, mostra que a validação da aura é feita pelo mercado.

Outro ponto da teoria sobre a indústria cultural que se observa é a de que esta seria baseada na diversão, dessa forma poderia controlar o público que procura escapar

do trabalho mecanizado, mas apenas para poder encará-lo de novo. Entretanto, a lógica da indústria seria tão forte que o consumidor cultural não poderia escapar dela, também imposta às mercadorias da diversão. Isto é, não haveria chance real de se escapar da racionalidade técnica. Estabelecer-se-ia então um bloqueio estrutural, o que conflita com os próprios princípios da teoria crítica que se propunha a emancipação por meio do pensamento. Seria o triunfo da racionalidade técnica que tornaria precária a possibilidade da crítica (NOBRE, 2004).

Preso num círculo vicioso, o indivíduo passa a experienciar apenas um misto de arte leve e séria, cuja função é torná-lo mais uma vez apto ao trabalho. “Assim como o Pato Donald nos *cartoons*, assim também os desgraçados da vida real recebem a sua sova para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem” (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 130).

Assim, a indústria cultural geraria uma ilusão do prazer. Para os autores não há prazer real nos formatos industriais, este seria adiado indefinidamente:

A indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto do desejo, o busto no suéter e o torso nu do herói desportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o ato da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 131).

Comparando o espectador a Tântalo, cuja punição é ter sempre os alimentos magicamente afastados de si²¹. No caso da arte, o uso desta torna-a um fetiche, banalizada e transformada em mercadoria (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 148).

Teixeira Coelho (1998, p. 34) argumenta que um dos problemas desta perspectiva reside na ideia de negatividade do prazer, ou quase prazer para Adorno e Horkheimer, catártico que a indústria cultural proporciona. Há, nesse caso, uma diferença de concepção de prazer. Para Adorno (apud FREITAS, 2003, p. 27-28), esta não está no divertimento e na descontração, estes são fornecidos pela indústria cultural.

²¹ Punido por servir carne humana aos deuses, Tântalo foi banido para o Tártaro, onde foi confinado a um vale com abundância de água e vegetais, mas sempre que este se aproximava a água escoava e os ramos das árvores se afastavam.

O que a arte exprime é “o sofrimento inerente à condição dos seres humanos, cindidos uns dos outros e em si mesmos” (FREITAS, 2003, p. 28). Porque “o prazer, contudo, é rigoroso: *res severa verum gaudium*” [a severidade é a verdadeira alegria] (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 132).

O homem formado nessa cisão se exprimiria a partir da arte moderna e esta seria o meio para demonstrar o sofrimento. “A necessidade de deixar o sofrimento ser pronunciado é a condição de toda verdade. Pois sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito; o que ele experimenta como mais subjetivo – sua expressão – é objetivamente mediado” (ADORNO apud DUARTE, 2001, p. 98). Por isso, a desconstrução da forma ou a aleatoriedade do poema dadaísta é o choque com a sensibilidade comum, e também com a racionalidade técnica, o que é buscado na arte moderna.

Essa visão da arte moderna é próxima da de Ortega y Gasset (2005), para quem a arte vem aos poucos se afastando da representação do humano e das coisas que permitem uma imediata e “fácil” identificação, e, conseqüentemente, prazer. Ambas as perspectivas foram adequadas para compreender a arte moderna. Porém, entender os formatos industriais apenas pelos padrões do que se entende como cultura erudita é nivelar fenômenos que não respondem às mesmas matrizes culturais e nem à mesma dinâmica cultural.

Sem contar a hierarquização da cultura e o elitismo que estão presentes na obra de ambos, para os frankfurtianos os formatos industriais no máximo eram abjetas deturpações da alta cultura. Para Ortega y Gasset, a arte moderna era uma arte para artistas, tanto aqueles que os fazem quanto aqueles que a conseguem perceber, o resto não passava de massa, homens médios sem possibilidades de compreender a arte jovem.

Outro aspecto dos formatos industriais que foi destacado por Adorno e Horkheimer é a hilariedade. Intimamente ligada ao quase-prazer proporcionado pela indústria, a hilariedade, pois, como era de se esperar, dela vem o riso, cujo significado os autores conhecem bem: “o riso, tanto o riso da reconciliação quanto o riso do terror, acompanha sempre o instante em que o temor passa. Ele indica a liberação, seja do perigo físico, seja das garras da lógica” (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 131). Contudo, na indústria cultural o riso faz parte da receita para a alienação: “*fun* é um

banho medicinal, que a indústria do prazer prescreve incessantemente. O riso torna-se nela o meio fraudulento de ludibriar a felicidade” (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 131-132).

O riso, entretanto, é parte importante das manifestações populares e o público ao qual a indústria cultural se reporta é exatamente esse, não importa como é denominado: *povo, massa, bárbaros, destruidores da cultura* etc. São matrizes culturais que passam para os formatos industriais, mas esse movimento não é só da cultura popular para a de massa, o surgimento do romance, por exemplo, dependeu da categoria do riso:

No processo de destruição das distâncias, o princípio cômico destes gêneros, extraído do folclore (o riso popular), adquire um significado especial. É justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona de máxima aproximação. O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados (BAKHTIN, 2002, p. 413).

Então, o riso, mais exatamente a comédia, deve ser reabilitada como uma categoria da construção poética. Aristóteles (2007) a colocava ao lado da epopéia e da tragédia. As três modalidades foram os gêneros dramáticos/esquemas fundamentais para os gregos. A ação dramática nas indústrias culturais não se “limitou” à comédia e nem o drama nela produzido é sempre de má qualidade, partindo do pressuposto que um formato industrial será necessariamente uma produção menor é redutor.

O RITMO DO CONTEMPORÂNEO

Sabe-se da necessidade de compreender a contextualização em que os trabalhos dos autores citados foram realizados. Porém, o que não se pode “perdoar”, tanto a Adorno e Horkheimer quanto a Ortega y Gasset, é o elitismo com que trataram temas

como a recepção. Especialmente porque é nesse ponto que suas teorias poderiam ter contribuído ainda mais para a compreensão dos fenômenos do qual tratavam e, quem sabe, ter alcançado um público ainda maior.

O bloqueio estrutural impediu que os autores enxergassem as possibilidades para emancipação que a própria dinâmica da indústria cultural permite. Afinal, se o sistema não pode ser fechado e não é produzido por ninguém menos do que o próprio corpo social, cabe à crítica tomar partido, como deveria fazer o intelectual – na concepção do que é um intelectual desde o caso Dreyfus (COELHO, 2004) –, aquele que atua e se posiciona politicamente, interagindo com o social. Essa é a própria perspectiva da teoria crítica, a emancipação por meio do pensamento crítico, e aí reside um papel para a crítica dentro da lógica da indústria cultural, contribuir para transformar essa dinâmica, o modelo de negócios e também os formatos. A arte tem um componente de entretenimento, não se pode negá-lo com a redução desta ao sofrimento, ainda que este também deva ser introduzido a um público que não apenas o dos *connoisseurs*.

Nesse sentido, *Capitu* demonstra o potencial da linguagem audiovisual televisiva e como se pode utilizar as brechas do sistema, até mesmo para que este possa se renovar, a microssérie não é uma simples exceção à regra. O sistema não mudará sem uma movimentação que utilize as próprias ferramentas por este cedido e sem um pensamento que permita superar a forma maniqueísta de encarar a cultura de massa e a indústria cultural. O maniqueísmo acaba por reforçar estruturas hegemônicas já estabelecidas, pois isso bloqueia qualquer possibilidade de pensar em outra chave de leitura. Constitui-se, então, mais um desafio: ultrapassar certas polarizações que podem limitar a imaginação humana.

Contudo, o tomar partido deve levar em consideração que a emancipação não será trazida àqueles que não a conseguiriam por qualquer outro meio que não fosse o dos iluminados, mas por intelectuais que decidiram ocupar seu lugar social e colaborar com outras perspectivas. O que pode/deve incluir a utilização dos formatos industriais, como se faz com os formatos *web*, mídia que parece ter incorporado todas as aspirações daqueles que pretendem a mudança social. Ainda é preciso repensar a indústria cultural para que possamos repensar a emancipação do indivíduo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ARGAN, Giulio Carlo. O campo da arte. In: ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *O guia de história da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- ARISTÓTELES. *A arte poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- BARBOSA, Alexandre F. (coord.). *Pesquisa sobre o Uso das Tecnologias da Informação e da Comunicação no Brasil: TIC Domicílios e TIC Empresas 2009*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e Estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Annablume, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRITTOS, Valério Cruz; SIMÕES, Denis Gerson. *Para entender a TV digital: tecnologia, economia e sociedade no século XXI*. São Paulo: INTERCOM, 2011.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- COELHO, Eduardo Prado. Novas configurações da função intelectual. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- CROCOMO, Fernando Antonio. *TV Digital e Produção interativa: a comunidade recebe e manda notícias*. Tese de Doutorado apresentada ao programa de Engenharia de Produção. Florianópolis, 2004.
- DUARTE, Rodrigo. Expressão estética: conceito e desdobramentos. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- HOGGART, Richard. *As utilizações da cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora, com especiais referências a publicações e divertimentos*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HORKHEIMER, Max. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: *Pensadores: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. Rio de Janeiro: Abril S/A, 1975.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MEYER, Philippe. *O olho e o cérebro: biofilosofia da percepção visual*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

NOBRE, Marcos. *A teoria crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2005.

TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

A ÓPERA: PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO

CAPITU E A TELEVISÃO

Voltando-se para *Capitu*, é preciso lembrar que *Dom Casmurro* de Machado de Assis é um clássico – em qualquer das acepções que se escolha para tal palavra – da literatura e, portanto, partilha a “maldição” dos clássicos, isto é, tornar-se um calo para os jovens que cursam o Ensino Médio e são “forçados” a lê-los como parte das leituras obrigatórias. Isso cria um afastamento, que é tanto da leitura de clássicos quanto da televisão, o da primeira já é de conhecimento comum, o da segunda nem tanto e tem a ver com as novas mídias, a internet em especial. A experiência de *Capitu* torna-se duplamente interessante então, pois com o Projeto Mil Casmurros, o qual será explicado mais à frente, a microssérie lida com os dois afastamentos.

A história na microssérie é narrada, assim como no livro, por Bento, um homem já na casa dos 50 anos, que decide escrever um livro e, dentre todos os temas que lhe passaram pela cabeça, decidiu falar sobre o desenrolar de sua adolescência e de seu amor por Capitu. É também uma aproximação, por meio da literatura, com uma dita brasilidade, com a consciência do quanto isso é complexo, pois “como dizia Guimarães Rosa: ‘a brasilidade é indizível’. É apenas uma tentativa, um desejo de reencontrar e contar meu país” (CARVALHO, 2010).

A microssérie é um produto cujas formações discursivas dialogam tanto com a obra literária, cuja história foi transposta para o formato televisivo, quanto com outras formas de expressão artística, como o teatro, a dança, a música, a colagem dadaísta, entre outras. Como produto midiática, *Capitu* apresenta uma série de experimentações da linguagem audiovisual para televisão, como narrativa e ter sido produzida já no padrão digital. Tal experimentação mais radical pôde ser feita por conta do horário e do tipo de produto, microssérie, no qual se podem assumir mais riscos do que na produção de uma telenovela, por exemplo.

Capitu revela-se também como espaço no qual aspectos da realidade sensorialmente apreensível dialogam. Encenada a partir da narração do livro por Bento, *Capitu* apresenta as memórias deste, porém, uma personagem do século XIX aparece tomando o metrô quando narra que tomou um trem e anda por ruas onde há pessoas com aspecto contemporâneo, que em momento algum parecem surpresas com as personagens caracterizadas como cidadãos de dois séculos atrás. A tessitura da memória

de Bento e o entremear desta a um referente que não é o da personagem, mas o da primeira década do século XXI, é uma das opções tomadas na obra que será tratado mais à frente.

É uma obra fechada, no sentido do formato de ficção televisiva da microssérie, e também uma obra aberta, cujos diálogos com outras formas de expressão nos fazem questionar sobre um sem número de temas, da produção audiovisual à discussão sobre indústria cultural e o nosso contexto contemporâneo. Algo que lembra o poder da ficção de nos fazer entrar em seus bosques²², nesse caso um em particular com o qual dialogamos – porque a dialogia não é mantida apenas com as formas de expressão visitadas, mas também com o repertório daqueles que a assistem – com as várias facetas desta, quem sabe, estimulando sua leitura em outros suportes, como o temido livro, nos lembrando de que o entretenimento, a educação e a informação não são elementos desvinculados entre si, ainda que seja infinitamente mais complexo produzir algo que contemple estes três ao mesmo tempo.

Contudo, para compreender *Capitu* faz-se necessário entendê-la dentro de seu contexto de produção, isto é, olhar para *Capitu* é pensar sobre o audiovisual televisivo, mais especificamente, a ficção televisiva brasileira. Isso quer dizer que a produção audiovisual para a televisão tem uma linguagem específica. De acordo com Machado (2003), a produção para TV precisa observar que a recepção de um produto televisivo compete com as inúmeras outras atividades do dia a dia e mesmo com a possibilidade do *zapping* do controle remoto. Isto requer que os produtos para TV tenham uma estrutura reiterativa, para que o telespectador possa retomar o fio da meada sempre que sua atenção for dispersada.

É necessário observar também o tipo de serialidade da obra. Segundo Pallottini (1998, p. 28), a minissérie é uma forma de ficção televisiva que funciona parecido a uma novela curta, que está escrita do princípio ao fim desde o início das gravações, com uma média entre cinco e vinte capítulos. Normalmente, na grade da Rede Globo, veiculada após ou às 22h, a minissérie é comumente voltada a um público diferenciado, porém, no caso de *Capitu* e sua ligação com o projeto Quadrante e com as experimentações para o sinal de HDTV, deve-se levar em conta a necessidade de experimentação, como se pode observar na heterogeneidade da linguagem e das várias

²² Referência ao termo cunhado por Eco (1994) em suas *Charles Eliot Lectures* em Harvard.

competências de recepção que ela requer de seu leitor, como poderá ser visto mais à frente.

A microssérie, assim como a minissérie, é uma obra fechada, no sentido de que não comporta modificações. Ao final de cada capítulo deixa-se um “gancho” de tensão para algo que só se resolverá no próximo. O sentido da história numa minissérie só se completa com a assistência de todos os capítulos²³, no caso de *Capitu* foi atribuído o título de microssérie, cujas características são próximas às de uma minissérie. Vidal (2006, p. 80) defende que a microssérie tem inovações “sutis ou evidentes, profundas ou superficiais, as inovações surgem na feitura de uma microssérie, podendo, se não, diferenciá-la da minissérie, suscitar outras categorias para sua observação e estudo”. Porém, como a própria autora sinaliza em sua tese, não se detém em compreender quais e como estas alterações mudam a estruturação da microssérie. Por isso, nesta dissertação foi utilizada a nomenclatura microssérie conforme os autores do produto sugerem, mas observando apenas a quantidade de capítulos como fator para considerá-la como tal.

Além disso, *Capitu* trouxe consigo uma inovação ao projeto Quadrante, o projeto Mil Casmurros. Como vimos, o Quadrante busca o diálogo com um público mais jovem, em geral, afastado da literatura “clássica” e da televisão por conta da internet. De maneira que, a solução buscada pela equipe do projeto foi transformar a microssérie em uma rede social. O *website* do Mil Casmurros continha o livro dividido em 1000 passagens e iniciou-se com atores, como Fernanda Montenegro, fazendo a leitura de uma delas e postando no site, qualquer pessoa cadastrada pôde postar um vídeo com uma passagem interpretada por si próprio (MIL CASMURROS).

De acordo com o material de divulgação do Mil Casmurros, calcula-se que aproximadamente 106 milhões de pessoas entraram em contato com as notas e matérias que repercutiram por conta do projeto. A microssérie em si, exibida em televisão aberta, teve um público de mais de 33 milhões de espectadores e rendeu à emissora a realização de ter sido a primeira a lançar um projeto de leitura coletiva. Isso levou *Dom Casmurro* de Machado de Assis, por meio de *Capitu*, a patamares que, para literatura brasileira, foram alcançados por poucos, como Paulo Coelho, especialmente se comparado ao cenário da literatura brasileira do início do século XX, como exposto no primeiro capítulo deste trabalho.

²³ O seriado, por exemplo, é composto por episódios, os quais podem ser assistidos independentemente, sem que isso prejudique a compreensão do mesmo (PALLOTINNI, 1998).

A partir de *Capitu* é possível perceber uma série de inovações dentro de um veículo de cultura de massa. A lógica mercadológica a qual a Rede Globo e, conseqüentemente, *Capitu* tem de responder, não representa um engessamento do processo criativo, ainda que tal lógica seja condicionante para o mesmo. E isso não é exceção para um gênero específico, até porque *Capitu* foi tomada como objeto empírico por conta da quantidade de inovações e de sua ligação com o projeto Quadrante, o que lhe coloca numa proposta na qual a sensibilização do público é um dos objetivos principais da obra.

DIÁLOGOS EM/COM CAPITU

Mas escrever na presença de todas as línguas do mundo não significa conhecer todas as línguas do mundo. Significa que no contexto atual das literaturas e da relação da poética com o caos-mundo, não posso mais escrever de maneira monolíngue (Édouard Glissant, *Introdução a uma Poética da Diversidade*).

Uma categoria de análise central para entender *Capitu* nesta dissertação são as relações dialógicas apresentadas na microssérie. Esta dialoga com a literatura, obviamente, por ser uma transposição do livro *Dom Casmurro* para a televisão. É interessante observar que esse fator sozinho poderia representar o eixo de discussão de um trabalho inteiro. Entretanto, a proposta desta dissertação foi compreender os processos de hibridação e que estes pressupõem mais do que a transposição de texto escrito para texto audiovisual televisivo. Isto porque, nessa ruptura são deixados espaços de “quebra”, pois se precisou fazer opções na hora de transpor ou mesmo porque há sempre algo de intraduzível em tal processo e é essa impossibilidade que permite vislumbrar a hibridação.

Além de ser um produto de teledramaturgia, *Capitu* mostra-se também como um *processo de criação*, no qual a constituição da linguagem é atravessada por inúmeras referências e linguagens artísticas. Entretanto, como todo produto de uma indústria cultural, obedece a *lógicas mercadológicas* que determinam alguns parâmetros para a obra sem, necessariamente, bloquear todo e qualquer processo criativo, como foi discutido nos capítulos anteriores. *Capitu* aciona diversas competências de recepção que vão do popular ao culto e à própria cultura de massa sem fazer a comum distinção

hierárquica entre os três. Diante disso, a seguir propõe-se uma leitura sobre alguns aspectos da obra.

“O DIABO NÃO É TÃO FEIO COMO SE PINTA”

Sendo *Capitu* uma transposição é impossível deixar de observar as semelhanças e também diferenças entre a obra literária e a audiovisual. Analisar a microssérie, nesse caso, é também olhar para a narrativa que tem suas peculiaridades. Por exemplo, ela é, aparentemente, construída com um tempo linear, pois, por meio do narrador, experiênciamos o desenvolvimento de um pré-adolescente até sua vida adulta. Contudo, ele é também uma das personagens, que está nos relatando dados autobiográficos, carregados com a conhecida ironia machadiana, da qual não escapa nem o próprio livro, que, segundo seu narrador dá a entender, foi a opção de um autor enfadado que queria escrever algo que desse pouco trabalho, o que também pode gerar suspeita no leitor quando aos poucos este se der conta do quão vaidoso é o personagem central da trama. Como isso foi transposto para o audiovisual?

Na microssérie, os diálogos e o narrador, personificado por Bento/Dom Casmurro (Michel Melamed – adulto), foram preservados quase na íntegra. Inclusive o narrador-personagem afirma estar escrevendo um livro, como o faz em *Dom Casmurro*. É interessante observar também que as passagens do livro mantêm seus títulos originais, porém nem todas estão presentes na obra audiovisual. Entretanto, Bento também é um narrador-observador, pois só faz parte da narrativa enquanto personagem de suas memórias, mas que se materializa no vídeo num ato *voyeurístico* para com seu próprio passado (figura 2).



Fig. 2 Bento-Narrador e em sua versão mais jovem.

A sequência, ilustrada pela figura 3, apresenta um momento importante da narrativa: o primeiro beijo dos protagonistas. Esse ponto é também um dos que mostram como na microssérie Bento-narrador se observa/espreita a todo o momento, inclusive interage consigo mesmo em alguns momentos de *Capitu*. Reforçando a noção de que o mesmo não está escrevendo suas memórias por simples enfado, mas também por uma vontade, impossível, de reviver o passado. Ainda que por vezes desdenhe de sua própria história, Bento parece buscar a redenção no que havia de belo e puro em seu passado, o que inclui a relação deste com sua família, Capitu e Escobar.



Fig. 3 Bento-Narrador observa seu primeiro beijo com Capitu.

Optou-se também por manter a noção de que estamos “lendo” um livro (figuras 4 e 5), *Dom Casmurro* também faz alusão ao ato da leitura, conversando com o leitor e informando-lhe de que a leitura que tem-se às mãos é o primeiro volume escrito pela personagem. A ação narrativa foi conservada em *Capitu* bem como a estrutura da passagem do tempo que se divide basicamente na vida na casa da Rua de Matacavalos e a vida adulta. Essas semelhanças entre as obras estão explícitas, por exemplo, em passagens nas quais trechos do livro são destacados e nas falas de Bento-narrador, que na microssérie aparecem em três momentos distintos: como narrador-personagem na fase mais madura, na qual está escrevendo a obra, como jovem e como adulto.

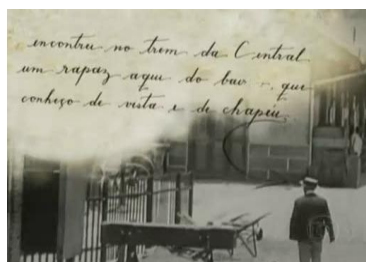


Fig. 4 Descrição da personagem que cria o apelido Dom Casmurro.

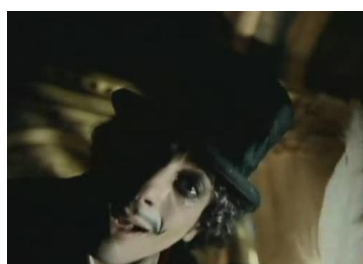


Fig. 5 Bento-narrador fala sobre o livro que decidiu escrever.

Dom Casmurro é um romance que pouco se propõe à descrição física. Pelo contrário, durante a leitura são deixadas pelo autor muitas lacunas sobre a aparência das personagens. O foco está na carga psicológica, mas mesmo esta é apresentada de forma parcial, afinal o narrador é uma das personagens. Essa é uma característica do realismo psicológico, no qual a descrição das personagens é centrada nos caracteres de suas personalidades, a familiaridade com estes constrói-se a partir do perfil psicológico apresentado.

É próprio desse estilo também que o ambiente faça parte apenas para corroborar com a montagem dos perfis das personagens. Porém, na microssérie, o prédio no qual se desenrolam as ações, o Automóvel Clube do Brasil, acaba se constituindo como um importante elemento da narrativa audiovisual, justamente porque praticamente toda ação narrativa se desenrola ali. É nele que se materializam os ambientes citados na obra, desde as casas das personagens aos lugares que frequentam, com algumas poucas exceções, como alguns passeios de Bento-Jovem.

Verificou-se também que na microssérie se optou por demonstrar sentimentos que não estão evidentes no livro, especialmente os de Bento-narrador, seja por conta da ironia deste para com sua própria história ou por elementos que não compõem a narrativa. Um exemplo é uma cena do primeiro capítulo, na qual o narrador explica sua intenção de reconstruir o passado a partir do livro. Nesta, a câmera se move e a personagem se depara com sua família, todos de branco e estáticos, como estátuas (figura 6), com exceção de sua versão mais jovem (Cesar Cardareiro), este segura sua mão, mas o narrador a solta e derrama uma lágrima ao fazê-lo.



Fig. 6 Primeira cena da família Santiago.

O desdém do narrador para com o passado quando fala da vida atual acaba soando falso em *Capitu*. Outro elemento é o choro copioso de Bento-narrador (figura 7) após relatar o episódio em que José Dias fala sobre Capitu estar feliz e dizer que ela deveria casar, como se a dor do primeiro ciúme ainda rondasse sua versão mais velha. Na série, assim como no livro as emoções das personagens transparecem pelas suas ações, mais do que pelas descrições do narrador.



Fig. 7 Bento-narrador chorando.

Isso fica mais evidente na passagem na qual o narrador fala sobre o exagero do que acaba de descrever sobre seus sentimentos, mas o faz com os olhos mareados e segurando o coração, literalmente, tirado do bolso (figura 8).



Fig. 8 Bento-narrador emocionado ao falar de seu primeiro amor.

A narrativa de *Capitu* coloca em cheque um narrador já pouco confiável, por conta de sua parcialidade em relação aos eventos relatados, de certa forma, transpondo, nas contradições do narrador, a ironia machadiana para a linguagem do audiovisual televisivo.

Na mesma sequência, a cena mostra a obsessão do narrador pela personagem Capitu. Ao invés de um corte seco ou um *fade* temos mais uma memória/delírio da personagem, na qual Capitu dança (figura 9), dessa vez não para o narrador, mas para um estranho que nem ao menos pode ser representado por uma pessoa, pois de fato é apenas uma especulação da mente de Bento, inconformado com a suposta alegria de Capitu, ideia instilada por José Dias. A sequência reitera a questão da dúvida: pode o leitor/espectador confiar no que é descrito por Bento?



Fig. 9 O galanteador imaginado por Bento.

“TALVEZ PORQUE NENHUMA TINHA OS OLHOS DE RESSACA, NEM OS DE CIGANA OBLÍQUA...”

Estes sentimentos atribuídos às personagens são determinantes para um dos encaminhamentos da narrativa audiovisual: fazer de *Capitu* uma obra sobre a dúvida. “Eu estou trabalhando em cima da dúvida. Não acuso ninguém, não absolvo ninguém” (CARVALHO, 2008, p. 79).

A dúvida e o ciúme estão presentes também nas referências feitas a *Otelo*, peça de Wiliam Shakespeare na qual a personagem principal, o mouro Otelo, cego pelos ciúmes e dúvida, incitados por Iago, acaba matando sua esposa, Desdêmona. Bento é ainda mais cruel e covarde com Capitu, mandando-a ao exílio com o filho até o fim da vida, sem direito a visitas do marido, as quais ela esperou até o fim de seus dias, e sem maiores explicações. Isso o diferencia em grande medida do mouro, pois Bentinho jamais muda de opinião sobre Capitu, enquanto a narrativa de Shakespeare se resolve

com a absolvição de Desdêmona e com um emocionado *mea culpa* da parte de Otelo, que exige apenas que sua honra seja mantida:

Que nada fique atenuado, mas que se esclareça também que em nada houve dolo. Depois os senhores devem mencionar este que amou demais, com sabedoria de menos; este que não se deixava levar por sentimentos de ciúme, mas, deixando-se levar por artimanhas alheias, chegou aos extremos de uma mente desnorteada; este cuja mão, como faz o índio mais abjeto, jogou fora uma pérola mais preciosa que toda sua tribo; este que, de olhos baixos, apesar de não ser de seu feitio mostrar-se comovido, agora derrama lágrimas de maneira pródiga (SHAKESPEARE, 2009, p. 175).

Otelo é referenciado pelos temas expostos acima, mas também na personagem de José Dias (Antonio Karnewale – figura 10), que, de forma mais branda, como indica o nome do capítulo “Uma ponta de Iago”, faz o papel de semeador da discórdia entre o casal, falando sobre a vida alegre que Capitu levava enquanto o rapaz vivia no seminário e insinuando que esta só sossegaria após casar, fazendo com que Bento sentisse ciúmes pela primeira vez, levando ao delírio do narrador citado anteriormente. “Outra ideia, não – um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor de minhas entranhas” (ASSIS, 2009, p. 118). É José Dias também quem denomina o olhar de Capitu como “de cigana dissimulada e oblíqua”, assim como uma das primeiras injúrias de Iago para com Desdêmona diz respeito justamente ao olhar: “Que olhar ela tem! A mim quer me parecer que seu olhar conversa, provocativo” (SHAKESPEARE, 2009, p. 57).



Fig. 10 José Dias, o “Iago” em Dom Casmurro e Capitu.

O narrador, e conseqüentemente o autor, deixa claro o tempo inteiro que *Dom Casmurro* é uma obra não finalizada, que talvez haja ali uma série de enganos da memória daquele que escreve e que quem quiser pode continuar a obra, porque esta é algo do mundo e pode ser continuada por quem quer que seja e que deseje fazê-la. E a microssérie a faz, utiliza a história e propõe uma aproximação com o livro, reconstruindo algumas partes, preenchendo algumas lacunas, como “os olhos de ressaca” ou de “cigana oblíqua e dissimulada” atribuídos a Capitu, mas, com certeza, abrindo outras, como a utilização de ambientes contemporâneos nas poucas cenas externas ao prédio do Automóvel Clube do Brasil e mesmo na locação. Toda transposição pressupõe uma visão interpretativa, e, por isso, criativa, acerca da obra original. Portanto, olhar para a microssérie *Capitu* (figura 11) significa também propor uma terceira leitura.



Fig. 11 Capa do DVD da microssérie.

A microssérie é centrada na obsessão de Bento por Capitu, são imagens desta que ditam a narrativa. Um exemplo é a cena em que este explica como ganhou o apelido de Dom Casmurro. Na microssérie o narrador tem um *flashback* da cena em que é tirada uma foto dos noivos no dia do casamento com Capitu, isso logo após dizer que fechou os olhos por 3 ou 4 vezes enquanto o rapaz recitava versos (figura 12). O texto é retirado na íntegra do livro, porém a narrativa audiovisual incorpora outros elementos para constituir-se narrativa independente, a qual pode ser assistida sem a obrigatoriedade/ necessidade da leitura do livro para que se possa apreender o sentido da obra.



Fig. 12 Momento em que Bento cochila no metrô, seguido do sonho-memória.

Outro exemplo é a passagem que mostra a troca entre os capítulos “o livro” e “a denúncia”. Esta não é feita por um *fade* nem corte seco, mas por uma cena de dança, na qual a jovem Capitu traça um caminho com giz no chão (figura 13), que é traçado como se fosse uma corda na qual Bento-narrador alegremente se equilibra.



Fig. 13 Capitu traçando o “caminho” que Bento trilhará (primeiro capítulo).

Cena parecida marca o final da microssérie, quando o narrador se questiona por que nenhuma de suas amigas foi capaz de lhe fazer esquecer Capitu: “Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem o de cigana oblíqua e dissimulada”. E também o comportamento de nenhuma outra foi passível de ser questionado, pois quando estava com prostitutas Bento sabia o que esperar, mas de Capitu sobrou à inquietação sobre o adultério. A música e a ação das personagens são as mesmas, contudo, há uma diferença entre as sequências. Na primeira, Capitu usa as roupas comuns de quando brincava com Bentinho. No final, quando o narrador se perguntava se a Capitu adulta já estaria na nova, em outras palavras, se a esposa traidora já estaria na jovem, na microssérie as duas são representadas com roupas similares (figura 14), ambas são a mesma mulher e

Bento, mesmo assim, se deixa ser guiado pelo traçado de Capitu, a sedução da cigana de olhos oblíquos/menina com olhos de ressaca.



Fig. 14 As versões de Capitu numa das cenas finais que é antecedida pela marcação com giz.

Isso reforça a convicção da personagem na traição da esposa, mais uma das digressões e sonhos da personagem, que na microssérie se transformam quase em alucinações com cenas de dança protagonizadas não apenas por Capitu, como por Escobar (Pierre Baitelli – figura 15). O narrador-personagem delira e vê em seu passado coisas que não descreve em seu livro, afinal, à memória é facultado fazer “troças” com aquele que rememora e a de Bento lhe é quase sempre perturbadora, mas também saudosa.



Fig. 15 Escobar dançando no seminário.

MEMÓRIA

A experiência do tempo. Esse é um tema muito caro à sociedade humana e à pesquisa em Ciências Sociais, para esta a perspectiva sobre como “anda” o tempo é algo que vem mudando desde o século XIX. Morin (2010) retoma a ideia da **flecha do tempo**, a ideia iluminista de progressão, segundo a qual o tempo é constituído de passado, presente e futuro que se encadeiam de forma linear. Porém, para o filósofo francês as três instâncias do tempo não são apenas uma sucessão de eventos linearmente organizados, mas percepções que se relacionam, interpenetram e, por consequência, alteram umas às outras.

Ao fazer isso, Morin (2010) se insere em uma perspectiva que desafia a historiografia iluminista, pautada no progresso e na ascensão linear. Para esta análise, contudo, focou-se apenas uma das instâncias acima citadas, o passado e, mais especificamente, a uma modalidade de relação com esta, a memória, para lançar uma perspectiva sobre a microssérie *Capitu*, a partir da análise sobre como esta obra, uma transposição da obra literária *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, foi tecida e representa a memória, entre os fios de esquecimentos, lembranças, ressentimentos e tudo o mais que poderia estar recalcado na mente daquele que relata.

As reminiscências de Penélope

Walter Benjamin (1994) propõe a metáfora do trabalho de Penélope²⁴ para analisar a questão da memória, cujo trabalho estaria sempre entre a lembrança e o esquecimento, deixando-nos com a reminiscência:

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois.

²⁴ Esposa do herói Ulisses que demorou quase dez anos para voltar da Guerra de Tróia e fazia os pretendentes esperarem que terminasse de tecer uma mortalha para o corpo do marido, antes de assumir algum outro compromisso, porém a desfazia à noite num trabalho interminável (HOMERO, 1994, p.22).

Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Nos dois casos, tanto do livro quanto da microssérie, está-se às voltas com as reminiscências das memórias de Bento, destacadas na fala (que é repetida várias vezes na microssérie): “Aí vindes outras vez, inquietas sombras”. Está é uma citação direta que Machado de Assis faz ao Fausto de Goethe. Em *Capitu*, a citação é omitida, mas as sombras são apresentadas literalmente, como as memórias, as quais se vivencia por meio de *flashback* e que revelam algo muito íntimo da personagem, aqueles que “foram estudar a geologia dos campos-santos” (ASSIS, 2009, p. 15), seus entes queridos que são “apresentados” ao espectador em forma de sombras, tomadas a partir de momentos da ação narrativa que se desenvolverá: Dona Glória (figura 16), Prima Justina (figura 17), Tio Cosme e José Dias (figura 18). No livro, o narrador não explicita do que/de quem seriam essas sombras, que, na microssérie, são destacadas como a família.

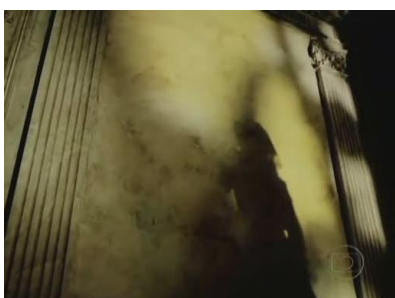


Fig. 16 Dona Glória



Fig. 17 Prima Justina

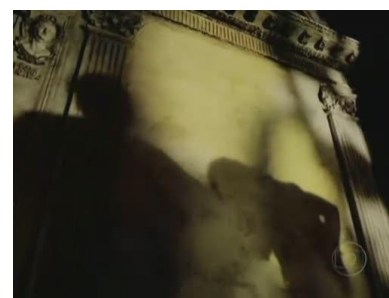


Fig. 18 Tio Cosme e José Dias

Há duas sombras que ficam sem nome, a primeira e a última a aparecer. Ambas com iluminação diferente da que é dada à família, a primeira numa luz fria, anda altiva, lembrando *Capitu* adulta ou Dona Glória (figura 19), não se pode dar certeza de qual personagem se trata.

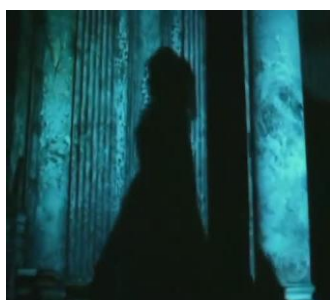


Fig. 19 Primeira sombra

A segunda está dançando num fundo iluminado por uma luz avermelhada. Nesse momento, podemos apreender que se trata de Capitu na segunda sombra, pois logo após uma das referências explícitas de Machado é mostrada na microssérie, a peça Otelo de Shakespeare (figura 20), por meio da queima de uma das folhas do manuscrito de Bento-narrador que, no *close*, mostra o nome do mouro. O mais importante é que a cena ocorre logo após a personagem citar os livros que pensou em escrever e serve de passagem para a declaração sobre a história que escreverá, a de sua própria vida.



Fig. 20 Última sombra seguida da referência a Shakespeare.

Entretanto, o livro, o de Machado de Assis e o da microssérie, não é um livro de História. Bento declara que, inspirado pelos imperadores, colocará no papel as reminiscências que lhe “vierem vindo”. Nesse ponto, há uma clara decisão pelo relato de memórias, portanto algo que se constitui como um registro pessoal, fragmentário e afetivo, ainda que ficcional nesse caso (SELIGMANN-SILVA, 2003). Mas também não teria todo registro da memória algo de ficcional? Afinal, a atitude criativa é própria do ser humano, e as lacunas são preenchidas não só com o que foi, mas com o que poderia ter sido.

A Casa de Ópera

As sombras/reminiscências da memória não são apresentadas apenas da forma anteriormente descrita. A casa onde a personagem vive é, ou pelo menos deveria ser, uma fiel reprodução da casa onde Bento foi criado, com o mesmo aspecto e detalhes, inclusive aqueles que agora podem parecer estranhos, como o busto dos imperadores.

Para a personagem: “O fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência... Pois, senhor, não consegui repor o que foi, nem o que fui” (ASSIS, 2009, p. 15).

A reprodução/reconstrução da casa seria também a reconstrução da vida de outrora, porém o final da fala deixa bem claro a impossibilidade de tal evento. Essa é a própria impossibilidade da história coletiva ou individual, a apropriação integral do passado. Bento-narrador chega a essa conclusão não sem algum pesar, pois ao soltar a mão do moço (figura 21), derrama uma lágrima, numa possível referência aos “perdidos” fragmentos da memória e do vigor juvenil.



Fig. 21 Bento maduro e adolescente se dão as mãos.

Machado de Assis compara a vida a uma ópera, sendo assim, os espaços onde esta se desenrola na microssérie mais uma vez trazem à tona metáforas da memória. Enxerga-se isso em pelo menos dois aspectos: no cenário principal, o prédio do Automóvel Clube do Brasil, e nas poucas filmagens externas²⁵ feitas.

Segundo o diretor da microssérie, Luiz Fernando Carvalho, a escolha do Automóvel Clube do Brasil foi uma mistura de pesquisa e restrição orçamentária. Não podendo usar todos os espaços pensados, o diretor e sua equipe acabaram optando por utilizar somente o palacete, um prédio em ruínas, onde as “ruínas de um tempo morto” (HANSEN apud CARVALHO, 2008, p. 82) seriam encenadas. Carvalho também faz

²⁵ Cenas filmadas em locações, ao invés de em estúdio.

uma referência a Walter Benjamin: “um provérbio é uma ruína no lugar de uma velha história” (BENJAMIN apud CARVALHO, 2008, p. 82).

Ruína é também uma metáfora utilizada por Benjamin (apud SELIGMANN-SILVA, 2001) para a memória. Assim, o que fica são determinadas sínteses do muito vivenciado. Estas teimam em aparecer, por vezes em *flashes*, numa espécie de incômoda estranheza familiar, seria como se Bento não se reconhecesse mais no corpo/aspecto físico-emocional na condição do jovem que envelheceu e tentasse reviver momentos da sua paixão por Capitu, mas atormentado pela dúvida sobre a traição pela amada e pelo amigo. Bento conserva um misto de belas lembranças permeadas pelo ressentimento.

Para o teórico crítico a História não poderia se basear na linearidade do tempo, mas sim no trabalho da memória, o qual percebe afinidades e semelhanças, encontra as marcas do tempo no espaço: “a historiografia (...) deixa de ser a narração de uma história de sucessos (e *do* sucesso) e explode em fragmentos e estilhaços – vale dizer: em ruínas” [grifo nosso] (BENJAMIN apud SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 366).

Ruína é exatamente como é apresentado o Automóvel Clube (figura 22) durante a série, tanto de forma literal, pois o palacete estava abandonado, quanto como metáfora da narrativa de *Capitu*, na qual este tem duplo papel, o de encarnar a casa “atual” de Bento-narrador, quanto às casas de suas versões mais jovens. Espaço e tempo estão fundidos na figura do palacete, que detém as reminiscências da vida, a qual Bento-narrador tentou reconstruir, mas também as reminiscências da vida que ele leva agora, escura, cheia de sombras, ocupada apenas por ele e um criado, do qual só vemos a sombra, às vezes visitado por alguns amigos e amigas, estas, a microssérie deixa claro, são prostitutas.

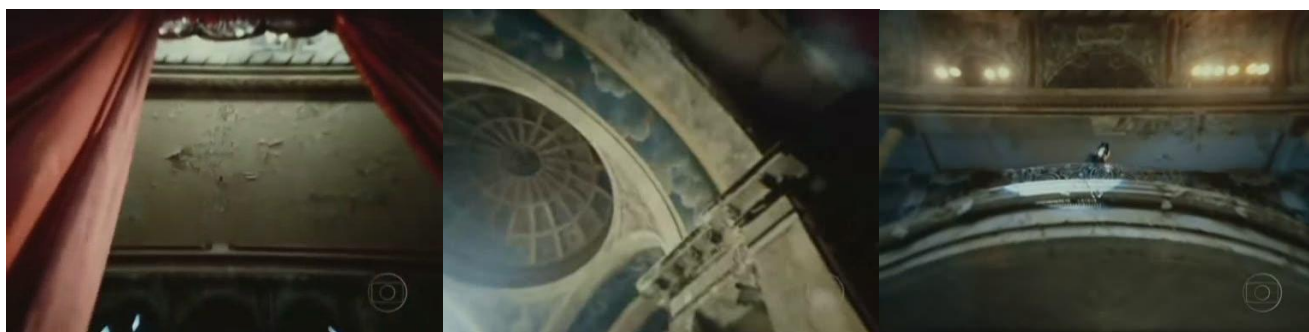


Fig. 22 Detalhes do Automóvel Clube do Brasil.

As externas, como as das figuras 23 e 24, cujo número foi bastante reduzido nesta produção, mostram um pouco da relação com o tempo que a equipe estabeleceu na obra. “Talvez eu tenha me agarrado um pouco àquela ideia borgeana de que o tempo não é linear, que o tempo é uma espiral, e que você contém dentro de você todos os outros tempos vividos” (CARVALHO, 2008, p. 80). Inclusive, a figura 23 faz parte da primeira sequência da microssérie, portanto, o tom de como serão os deslocamentos do tempo é dado desde a primeira cena.



Fig. 23 Metrô contemporâneo tomado por Bento-Narrador.



Fig. 24 Pichação nas locações.

O presente do nosso contemporâneo coabita com o das personagens e isso não se restringe aos espaços: os elementos de várias épocas se cruzam, como imagens tomadas de filmagens antigas. No primeiro capítulo, especificamente o metrô é alternado com tomadas de um trem antigo e antes disso com cenas da cidade contemporânea, sem a necessidade/vontade de parecer que estamos lidando com o mesmo espaço, ainda que na narrativa o façamos de fato (figuras 25 e 26).



Fig. 25 Detalhe de cena de filmagem antiga.



Fig. 26 Detalhe da cidade com veículos atuais.

Há também aparatos eletrônicos atuais (figuras 27, 28, 29 e 30), sem que haja estranhamento algum, nem por parte das personagens centrais, nem por aqueles com quem estes interagem – todas as outras pessoas no metrô parecem nossas contemporâneas, e não de habitantes do século XIX. Nessas e em outras cenas, o espaço é o mesmo, mas os diferentes tempos nele representados não, sem que isso interrompa a narrativa.



Fig. 27 Detalhe da cena do baile, a música vinha de mp3 players.



Fig. 28 Detalhe de uma câmera digital.



Fig. 29 Detalhe das pessoas no metrô.



Fig. 30 Lâmpada incandescente na mão de Bento-narrador.

Lâmpadas incandescentes, *mp3 players*, filmadoras digitais, meios de transporte contemporâneos, mesmo a “sede” pelos 15 minutos de fama, para as personagens nada destoa, ou, mesmo que destoasse, não faz diferença na narrativa. É como se o tempo fosse a metáfora borgiana das “veredas que se bifurcam”, no qual todos os tempos podem se encontrar, isso inclui os tempos na ficção, pois Bento-narrador encontra/espreita seu alter ego mais jovem durante toda a microssérie.

Rádio

No Brasil, a linguagem do rádio foi determinante na construção da linguagem do audiovisual para a TV. Machado (2003) a entende como uma tributária da oralidade por conta, dentre outras coisas, de sua ligação com os profissionais que migram do rádio para a televisão. Além disso, em *Capitu* todas as trocas das passagens do livro são marcadas por uma espécie de segundo narrador (o primeiro obviamente é Bento/Dom Casmurro) que faz as chamadas destas, como se estivéssemos escutando a uma radionovela que surge, no Brasil, na década de 1940. Mais uma vez há na microssérie um jogo com o tempo: qual meio o leitor de Bento-narrador está utilizando? Um rádio da década de 1940? Um livro do século XIX? *Capitu* é uma microssérie do século XXI, na qual “as veredas do tempo se bifurcam” permitindo ao leitor passar por vários momentos e também possíveis versões da leitura de uma obra, podendo escolher a que melhor convir à sua imaginação.

A microssérie em si é dividida apenas em cinco capítulos, cada um por sua vez dividido de acordo com as passagens do livro e, como acontece na abertura (figura 31), são representados como se estivéssemos com uma folha de um livro antigo, ao mesmo tempo em que se ouve a voz de um locutor nos avisando qual será o próximo capítulo.



Fig. 31 Tela de abertura da microssérie.

Dança e Música

Outro elemento marcante de *Capitu* é a utilização da música como recurso narrativo. As referências vão da música erudita com Tchaikovsky, ao alternativo da banda norte-americana Beirut – cuja sonoridade é construída a partir do *folk* e da música do leste europeu –, o *rock'n'roll* de *Iron Maiden* e a própria música brasileira. A construção de uma trilha tão heterogênea, porém harmônica, como outros aspectos da série, de forma alguma é algo aleatório, num produto que procura a sensibilização de

jovens para a literatura – e entende-se que *Capitu* vai além de buscar apenas a literatura – a partir do audiovisual a opção por temas com os quais esse público pode encontrar pontes de diálogo mais diretas é algo de extrema importância. Além disso, introduz na TV aberta estilos musicais que, de outra forma, talvez não fossem tão comumente veiculadas.

As músicas compõem parte da narrativa de duas formas, como *background* e como parte das lembranças, alucinações, devaneios, memórias de Bento. A exemplo da música *Elephant gun* do grupo Beirut, cuja primeira vez que é tocada é na cena em que Capitu-jovem desenha o “caminho” para Bento-narrador seguir, citado anteriormente. A letra da música trata justamente de alguém que em certa idade gostaria de sair de onde está e enterrar seus sonhos. Um homem apaixonado, apegado ao passado, mas, de certa forma, amargurado, com uma lembrança focada na mulher de sua vida, *Capitu*.

Bento desde jovem é atormentado pelos seus desejos, quando doente ou sonolento esses são encenados em forma de dança. A visão de um prendedor de meia calça feminino lhe desperta para os desejos de homem que logo entrará na vida adulta, as mulheres/bailarinas lhe cercam num misto de amedrontamento e admiração. Escobar, o melhor amigo de Bento, objeto de grande admiração também lhe aparece dançando. Por que a dança é o catalisador do desejo e da admiração? Há uma correlação entre estes sentimentos e como eles são representados no audiovisual? (figura 32)



Figuras 32 Cenas do balé das moças que “perseguem” Bento e Escobar dançando no seminário ao som de Iron Maiden.

Desejo e admiração que se encenam no território da memória. Bento rememora eventos e os reconstrói, assim toda a narrativa de *Capitu/Dom Casmurro* é

uma rememoração a partir da perspectiva daquele personagem. Contudo, as obras se diferenciam em como tais cenas são representadas. A passagem para o audiovisual foi marcada pela adição da música e da dança, os delírios de Bento, mesmo ainda sendo perturbadores para personagem, são tecidos como parte de um musical/ópera rock.

Novas Configurações do Tempo

Rosalind Krauss (2002) retoma Benjamin e Barthes para discorrer sobre a imagem e a as disposições de desejo e insuficiência que estas desencadeiam, pode-se estabelecer paralelo similar à memória no contemporâneo. O dito fim da história trouxe uma obsessão pela recordação? É por isso que tudo se faz o mesmo sempre e não haverá fim?

À parte as previsões apocalípticas, faz-se necessário indagar sobre a configuração da cultura e a memória. Afinal, se a pós-modernidade não se instalou como uma nova etapa da História, como previam alguns teóricos como Fredric Jameson e Jean-François Lyotard, ela o faz como uma problemática relevante, pois a experiência moderna de tempo linear e progressivo foi refutada, mas a noção de tempo em si não o foi apagada. Então como se dá a configuração dessa experiência?

Capitu induz a reflexão sobre essa questão. O tempo faz parte da história: os vários cruzamentos da memória de Bento-narrador com o presente e passado da personagem que espreita sua versão mais jovem; o entre-lugar da memória e espaço em que se converteram o Automóvel Clube do Brasil e a cidade do Rio de Janeiro; as várias épocas vislumbradas pelas filmagens de outras épocas e a coexistência de aparelhos eletrônicos atuais e do século XIX.

Essa relação de elementos considerados antigos com os contemporâneos compõe um mundo em que não há mais a necessidade de um andar perene para frente. A microssérie mostra-se como uma construção do seu tempo, aberta, múltipla, que flana entre o que foi esquecido e o que ainda pode ser lembrado. *Capitu*, a microssérie e a personagem, articulam a memória de seu narrador e, como um experimento em

audiovisual, mostram possibilidades de a arte e da ficção televisiva tratarem do lembrado e do esquecido.

TEATRO/TELETEATRO

Em *Capitu*, tanto a atuação quanto a cenografia são teatralizadas, porém com o surgimento da TV houve dois momentos distintos na relação desta com o teatro. Primeiro, na realização do teatro em si na TV, quando as peças eram simplesmente encenadas na TV. Depois, na criação do teleteatro, um gênero de teledramaturgia com linguagem própria. Na microssérie, nota-se uma forte aproximação com a linguagem teatral, mas sem deixar que se torne “apenas” uma peça encenada para a televisão.

Capitu é um produto de audiovisual e é na hibridação entre as linguagens que está o ponto de interesse para este trabalho. Entre eles estão os recursos do teatro – em especial o expressionista que será tratado mais à frente – tanto para a atuação quanto para a construção de cenas e cenografia são vistos a partir da necessidade de reiteração da televisão e dos diferentes enquadramentos que o audiovisual permite.

Isso pode ser exemplificado nas figuras abaixo. Na figura 33, podemos ver Capitu e Bentinho deitados em um cenário desenhado a giz, como se fossem marcações ou mesmo o próprio cenário – uma apropriação de recursos do teatro que foi utilizada também no filme *Dogville* (2003) – em uma vista superior. Essa cena tem especial importância para a narrativa, talvez por isso Bento-narrador tenha sido colocado mais uma vez como *voyeur* de suas próprias lembranças. A voz da mãe de Capitu ao fundo, diferentemente do livro, soa como se fosse algo vago na lembrança. O que importa é o momento em que ambos se dão conta de que há amor romântico entre os dois e não apenas uma amizade de jovens que cresceram juntos.



Fig. 33 Capitu e Bentinho brincando e a confirmação do que sentem um pelo outro.

A hibridação do teatro e o audiovisual também pode ser visualizada em pequenos detalhes, como os das figuras 34 e 35. Esta, justamente por estar nos detalhes, mostra outra solução tanto técnica quanto poética. Como exposto anteriormente, praticamente toda ação narrativa da microssérie se passou no prédio do Automóvel Clube do Brasil, mesmo os espaços que na narrativa não fazem parte nem da mesma vizinhança, como o seminário no qual Bento passa um tempo. Tais soluções para divisão dos espaços harmonizam com o tipo de atuação escolhida, bem como constroem parte da visão poética das memórias de Bento, as ruínas de uma memória como trabalhado anteriormente.



Fig. 34 Casa de Capitu, “construída” no Automóvel Clube.



Fig. 35 O portal de entrada sendo literalmente levado para a entrada.

EXPRESSIONISMO ALEMÃO

O **Expressionismo Alemão** – importante movimento das artes, inclusive do cinema alemão de antes da Segunda Guerra – é mais uma influência²⁶ na microssérie. A maquiagem pesada, a postura dos atores – isso fica mais evidente nas personagens mais velhas e no narrador – a movimentação, lembram a dramaticidade e o “carregado nas tintas” do sombrio cinema expressionista. Não é à toa que essa influência aparece mais declaradamente nas personagens mais maduras, com exceção de Capitu adulta, que guardam segredos e amarguras, diferentemente das personagens jovens, especialmente de Bento e Capitu, cujas cenas, em geral, são luminárias.

A comparação fica clara justapondo a personagem Cesare, do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (figura 36) e o conde Orlok, do filme *Nosferatu* (figura 37), ambos clássicos do cinema com cenas da microssérie. Essas não necessariamente são

²⁶ Tomamos a noção de influência como as opções tomadas conscientemente na construção de uma obra.

homenagens aos filmes, são aproximações possíveis devido a semelhanças estilísticas. A maquiagem pesada em Cesare e Bento-narrador os faz se destacar do fundo, e a angústia dos dois é marcada em seus rostos, pois mesmo quando sorri Bento tem os olhos vidrados e assustadores. A projeção das sombras remete àqueles momentos em que algo ou alguém será atacado ou espreitado. No caso de Nosferatu, tem-se o conde Orlok, que precisa se esconder nas sombras, Bento-narrador, por outro lado, está sempre em busca de si e de Capitu, em todos os momentos que tiveram grande importância na construção dos sentimentos e da relação dos dois, fossem bons ou maus.



Fig. 36 Comparativo entre cenas do filme “O Gabinete do Doutor Caligari” e ao lado da microssérie.



Fig. 37 Comparativo entre cenas do filme “Nosferatu” de Murnau e ao lado uma da microssérie.

Além disso, o forte contraste entre claro e escuro e a ação dramática fazem alusão direta ao Expressionismo, gênero que também foi um dos responsáveis pela

constituição da linguagem cinematográfica, da qual a televisiva descende em parte. Este é um movimento artístico com ramificações na literatura e na pintura que, no cinema, apresenta uma síntese dessas linguagens. A cenografia criava lugares fantasmáticos, a luz era usada para realçar as personagens ou uma situação dramática. Essa é uma forma esplêndida para ilustrar o realismo psicológico da narrativa machadiana a partir do audiovisual (NAZÁRIO, 2002, p. 510).

O drama do eu expressionista está presente o tempo inteiro em *Capitu*. O Automóvel Clube do Brasil é o cenário que “tornava-se o espaço interno da consciência do protagonista, constituindo os demais personagens meras projeções dos sentimentos dele” (NAZÁRIO, 2002, p. 510). Essa é uma herança do teatro expressionista para o cinema, a qual pode ser identificada também na microssérie, na qual o cenário torna-se praticamente uma outra personagem.

DADAÍSMO E COLAGEM

Luiz Fernando Carvalho faz uma homenagem explícita a uma das vanguardas artísticas mais importantes do início do século XX, o dadaísmo. Responsável por uma revolução no campo da arte que dura até os dias de hoje, início do século XXI. Dadá fez com que a arte fosse compreendida como um processo de criação intelectual e também material. Imbuídos por um sentimento de recusa ao horror da Primeira Guerra, os dadaístas propõem, como disse Has Arp, “destruir as fraudes da razão e descobrir uma ordem irracional” (apud ELGER, 2010, p. 9). Uma vanguarda estética que buscava pôr na desumanização da arte a própria condição para a existência dessa. Afinal, se o racionalismo havia trazido a guerra, só se poderia opor ao horror partindo da irracionalidade.

Os *ready mades* de Marcel Duchamp, mais do que um deslocamento de elementos do cotidiano, como um bidê ou uma roda de bicicleta, demonstravam que a ação do artista e de um campo do conhecimento definem o que é ou não arte. *Capitu* faz uma homenagem – o diretor a declarou em vários momentos – à vanguarda estética, a partir de alguns elementos, como a arte da abertura. O rosto de Bento é construído e reconstruído várias vezes a partir de uma colagem (figura 38). Além disso, a colagem

está presente na arte do *website* e dos produtos da série que foram baseadas em colagens, técnica “inventada” no Cubismo e largamente utilizada pelos Dadaístas.



Fig. 38 Parte da arte da abertura da microssérie (este é o sentido em que elas são sobrepostas).

Além da técnica em si, podemos mostrar pelo menos uma homenagem/referência explícita a uma obra dadaísta, a colagem *Uma Vítima da Sociedade (Recordar o Tio August, o Inventor Infeliz)*, de Georg Grosz, como se pode ver na utilização da interrogação sobre a cabeça de Bento (figura 39), o que, não coincidentemente, reforça a questão da dúvida.



Fig 39 A colagem de Georg Grosz e a arte da abertura.

A utilização de obras de arte é comum nas obras dirigidas por Luiz Fernando Carvalho. Há um momento na segunda jornada de Maria, na microssérie *Hoje é dia de Maria*, em que a câmera pára em uma reprodução do quando *O Regresso da Chama*, de René Magritte. Essa é uma marca autoral dos formatos industriais produzidos pelo grupo

dirigido por Fernando Carvalho, assim como acontece com vários outros. É o paradoxo da indústria cultural apontado por Morin (2009), a dinâmica da produção cultural acaba por subverter os esquemas burocráticos da indústria cultural, tornando está também uma instância de produção criativa.

Outro momento que faz alusão a Dada é a sequência em que Tio Cosme (Sandro Christopher – figura 40) pega o cavalo para ir ao trabalho. Este foi construído, é um objeto ao invés de um animal, ou *ready-made*, com rodas no lugar de patas, corpo metálico e com uma cabeça de cavalo de pau. Ora, a tradução literal de Dada é justamente cavalo de pau (ELGER, 2010, p. 11). A dificuldade que Tio Cosme tinha em subir no cavalo é a mesma que se tem de apreender dada.



Fig. 40 Tio Cosme e seu dada.

Entretanto, quem sabe um produto pensado no momento de mudança do sinal do analógico para o digital também procure nesse movimento artístico algumas possibilidades de construção estética que se adequem, ou pelo menos destaquem, esta mudança de paradigma tecnológico.

Não é só a homenagem à estética dadaísta que está presente, a narrativa de *Capitu* se constrói como uma colagem de vários elementos e narrativas, seja pelos vários tempos que se encontram, seja pelas várias linguagens ali presentes, como a da radionovela, a do teatro, da dança e da ópera. Isto é, a própria linguagem do dadaísmo está presente na construção da microssérie, como parte indissociável da obra. Ainda que

se pense no dadaísmo a partir da aleatoriedade, esta acabava por criar um novo padrão, assim como acaba acontece com o tempo em *Capitu*, por exemplo.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Saraiva, 2009.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Walter Benjamin obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.36–49.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Projeto Quadrante*. Disponível em: <<http://quadrante.globo.com/>>. Acessado em: 25 out 2010.

_____. Diálogo com o Diretor. In: *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 75- 83.

DOGVILLE. Direção de Lars von Trier. São Paulo: Califórnia Filmes, 2003. DVD (80 min). Legendado. Port.

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*. Tradução de João Bernardo Boléo. Lisboa: Taschen, 2010.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

_____. Notícias recientes sobre la hibridación. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; RESENDE, Beatriz (orgs.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1994.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução de Cecília Cotrin. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MACHADO, Arlindo. *Televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2003.

NAZÁRIO, Luis. O expressionismo e o cinema. In: GUINSBURG, J. (org). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora: sobre Walter Benjamin e a escritura da memória. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

VIDAL, Marly Camargo de Barros. *Do passado arcaico ao presente global na microssérie O Auto da Compadecida. Apropriação e recriação: do teatro de Suassuna à televisão de Guel Arraes*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CONCLUSÕES: “E BEM, E O RESTO?”

A proposta dessa dissertação foi investigar a relação entre arte, televisão e cultura de massa. Além disso, propôs uma leitura de uma obra de audiovisual televisivo para compreender como um texto híbrido de teledramaturgia em suas relações dialógicas com outras linguagens, como a do campo da arte, por exemplo. Um todo que explicita os pontos percorridos nos capítulos que precedem a análise.

Procurou-se demonstrar que cultura e cultura de massa são conceitos por demais complexos para permitir que se transformem em categorias fetichizadas e fazê-lo “implica, no fundo, a incapacidade mesma de aceitar esses eventos históricos, e – com eles – a perspectiva de uma humanidade que saiba operar sobre a história” (ECO, 2006, p. 14). O lugar do crítico, como alguém que se posiciona perante a sociedade, é também o de compreender os fenômenos da cultura de massa na complexidade em que estes se apresentam.

Retirar o bloqueio estrutural que a fetichização de um conceito gera é abrir o espaço para uma reflexão destituída do maniqueísmo entre as posições apocalípticas dos críticos aristocráticos, por um lado, e as integradas dos “defensores da cultura de massa”, por outro, pois fetichizar a cultura de massa, ao fim e ao cabo, é fetichizar o pensamento sobre o contemporâneo. Ao fazê-lo, o pensamento perde a sua capacidade de levar o indivíduo à emancipação, e bloqueia a capacidade da crítica de mostrar as várias leituras possíveis, pois, mais do que afirmar *o que se deve pensar*, a crítica deve *apontar possíveis caminhos*.

Não há bloqueio que seja inteiramente intransponível. Nesta dissertação o que se procurou evidenciar é que, de fato, nem ao menos há um bloqueio. O que há é uma lógica de produção que de forma alguma inviabiliza a ação crativa. Mesmo Adorno percebeu, ainda que de sua forma apocalíptica e apenas três meses antes de sua morte, que não há tal bloqueio: “A televisão ainda não se apropriou da consciência dos alemães, existe ainda um espaço de liberdade, existe um espaço que nós podemos trabalhar” (ADORNO apud FADUL, 2011, p. 56).

O limite que estabelece a superioridade do artístico sobre o massivo e o popular existe, de certa forma, porque foi imaginado, construído e ainda é bastante reforçado, inclusive, e especialmente, na academia. Contudo, é na verdade um pesadelo que, à

semelhança dos devaneios de Bento, traz um misto de horror e prazer àqueles que o defendem, pois podem se abrigar atrás de sua proteção contra a barbárie da cultura de massa, da indústria cultural e da televisão, sem se preocupar em realmente investigar o que lhes aflige.

Entender a televisão e a ficção televisiva a partir dos pressupostos previamente expostos permite compreender o lugar desta no cotidiano. Por que os esquemas narrativos da ficção televisiva ainda funcionam? Porque eles ainda falam com o seu público, informando-o, entretendo-o e, inclusive, educando-o. Especialmente no caso do objeto empírico analisado. *Capitu* faz parte do projeto Quadrante, um de seus objetivos foi o de estabelecer um diálogo com seu público sobre o Brasil e a literatura nacional. Não é à toa que o texto literário foi mantido quase na íntegra, dessa forma a microssérie pode preparar o público para a leitura do livro, apesar daquela ser uma obra independente de *Dom Casmurro*.

É aí que reside o papel social de *Capitu* e também o da televisão, utilizar o potencial do entretenimento, parte importante da linguagem do audiovisual televisivo, de fazer com que a audiência se envolva com o que assiste em favor da educação. Ademais, o projeto *Mil Casmurros* demonstrou o potencial dialógico da teledramaturgia num outro nível, o de literalmente criar uma comunidade, virtual nesse caso, reforçando laços sociais e criando pontes de comunicação com o público de forma, até então, inédita.

Nesse momento, a leitura encontra o chão do social, pois se a televisão deve buscar o tripé Informação, Entretenimento e Educação, como a microssérie, aparentemente considerada um produto de entretenimento de luxo, pode se estabelecer como um agente de educação? Os elementos, para podermos iniciar a resposta dessa investigação, estão em tudo que ela agrega como produto comunicacional e no modo como a narrativa se construiu, pois se, por um lado, *Capitu* desdobra aspectos de vanguardas estéticas, por outro, também faz referências ao *pop*, ao *rock* e ao *indie-folk*, gêneros musicais ligados a um público mais jovem. Dessa forma constituindo-se como mediação com o público e, ao mesclar todos esses elementos, a narrativa, contaminada não só pela trama do livro, estabelece um canal de comunicação com seu público, sensibilizando-o àquilo que não é de conhecimento comum, mas também lhes

oferecendo aquilo que já lhes é familiar. Além disso, as palavras de Vidal (2006) resumem algo que era desejo do autor deste trabalho ter escrito *ipsis litteris* sobre *Capitu*:

Obra que, mais do que experimenta a linguagem em suas múltiplas dimensões e possibilidades, condensa-a de modo a fazer poesia; concretiza renovações no sistema simbólico, cria novos recursos expressivos [...] e, magicamente, se oferece, em algumas poucas horas, ao deleite do público (VIDAL, 2006, p. 79).

Capitu é uma obra de audiovisual televisivo que se apropria de outras linguagens, é um produto de cultura de massa de qualidade e valor estético incontestáveis, mas isso não reside somente nos aspectos em que se aproxima das formas artísticas apresentadas anteriormente. O que se encontra na microssérie não é apenas o deslocamento de algumas matrizes culturais para um produto televisivo, mas a criação de um produto híbrido, é outra obra, nem melhor nem pior. Entende-se então que a televisão não precisa deixar de ser indústria cultural para ser respeitada como objeto de investigação científica, primeiro porque é impossível que o faça, segundo porque o artístico, não é rótulo, nem a arte um campo fechado sobre o qual se possa afirmar categoricamente quais os produtos/obras podem ser artísticos – se assim o fosse dever-se-ia esquecer os bólides de Oiticica e a *action painting* de Pollock, bem como toda a dinâmica da cultura.

Na verdade a televisão é um meio privilegiado para tocar/falar com o público. Mas deve-se sempre fazer a ressalva: qual é o uso dado para ela? Ela foi um refúgio para os artistas, desde cineastas a escritores e não apenas para atores, os quais, pelo menos no Brasil, ainda dependem bastante desta. O que fica do que é assistido na televisão? Retomando Eco (2006), deve-se sempre ter a crítica como aliada, mas ela deve estar aberta ao diálogo e aí começa o trabalho de entender esse indivíduo do contemporâneo atual. Indivíduo confuso, como o de qualquer outra era, desafiado a se posicionar constantemente, bombardeado por imagens e informações a todo instante, mas também com inúmeras possibilidades. Quem sabe seja essa grande quantidade de caminhos possíveis, justamente o que, por vezes, congela a crítica. De resto, entende-se

como Assis (2009), que o volume ora em mãos não é uma obra acabada, é algo ainda em constante construção e que pode ser retomado por quem quiser, para fazer o quê? Não importa. São mais algumas ideias que ganharão o mundo.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Saraiva, 2009.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FADUL, Anamaria. *Indústria Cultural e Comunicação de Massa*. Disponível em: <http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/c_ideias_17_053_a_059.pdf>. Acessado em: 30 nov 2011.

VIDAL, Marly Camargo de Barros. *Do passado arcaico ao presente global na microssérie O Auto da Compadecida*. Apropriação e recriação: do teatro de Suassuna à televisão de Guel Arraes. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.