

Cultura e valor: a quebra das hierarquias na era digital

Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Felipe Muanis

Já se disse que o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?

Walter Benjamin

Em meados do século XIX europeu, o horror ao burguês, ao novo-rico ganancioso que detinha o poder nos jornais e nas editoras, criou condições para o surgimento da oposição entre a esfera da arte e a dos negócios, impulsionando a luta empreendida por artistas da época em defesa da autonomia do campo artístico face às pressões da esfera econômica. Entretanto, na primeira metade do século XX, a defesa da autonomia da arte, realizada por Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, se realizará por um outro viés, que não se confunde com a atitude romântica de rejeição do caráter mercantil que a burguesia empresarial vinha imprimindo à arte. Ao contrário, apoiava-se na idéia de que, paradoxalmente, a falta de finalidade das grandes obras só foi possível em função do anonimato do mercado. Adorno e Horkheimer atribuíam à mediação do dinheiro um aspecto positivo quando se tratava da valorização da arte pelo público burguês, porque, este, “ao desembolsar uma quantia para ver uma peça de teatro ou assistir a um concerto, dispensava ao espetáculo pelo menos tanto respeito quanto ao dinheiro”(ADORNO, 1985: 147). Para os dois teóricos, o problema não estava no preço a pagar pela fruição da obra de arte, mas consistia no fato de que a arte teria passado a se declarar deliberadamente como mercadoria, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo. Escrevendo ainda sob o impacto da Segunda Guerra, tendo presenciado o espetáculo das massas seduzidas pela propaganda fascista, na Alemanha, e pelo cinema de Hollywood, nos Estados Unidos, os autores consideravam que a eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduzia as massas nas áreas de que eram excluídas, mas servia justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara. Ao falar em liquidação dos bens culturais, referiam-se à proximidade ilimitada, não mediatizada

pelo dinheiro, que barateava a arte, exposta pelos meios de comunicação. Lamentavam que, para o consumidor, nada mais fosse caro, em consequência da barateza dos produtos de luxo fabricados em série. Tratava-se, então, não de condenar o caráter mercantil da obra de arte, mas a modificação imposta pela maquinaria econômica a este caráter.

Para Adorno e Horkheimer, a cultura de massa teria um duplo efeito: despir o entretenimento de sua ingenuidade e degradar a arte culta. Esse duplo efeito seria conseguido através de fusões, empréstimos entre o divertimento e a arte, promovidos pelo tino comercial dos empresários. Assim, assinalando que a arte popular não é decadente, tendo, apenas, seus cânones diferentes da arte culta, vão afirmar: “a pior maneira de reconciliar essa antítese é absolver a arte leve na arte séria, ou vice-versa. Mas isso é o que tenta a indústria cultural” (ADORNO, 1985: 127).

Cabe, então, destacar, no pensamento dos filósofos de Frankfurt, a preocupação em dissociar as duas esferas de produção cultural, evitando a contaminação da arte culta pela leveza da distração, que, recuperando o mito, geraria a derrocada do sonho moderno de substituir a imaginação pelo saber, levando as massas a terem os mesmos desejos de seus dominadores. Diante do perigo das massas cegamente conduzidas pela estetização da política, a saída que encontram é a defesa da separação da estética num campo próprio, a defesa do seu isolamento na arte burguesa. Ainda que esta pudesse ser uma saída elitista, seria, para eles, um mal menor do que a apropriação da estética, seja pelo poder político, seja pela maquinaria econômica da indústria cultural. Percebe-se, aí, a preocupação com a estética como arma de sedução e de dominação, fora do controle de uma elite intelectual que a mantinha atrelada ao compromisso com ideais universais, com um ponto de vista crítico.

Segundo Peter Bürger, a arte só se estabelece como autônoma na medida em que, com o surgimento da sociedade burguesa, o sistema econômico e político são vistos separadamente da vida cultural. Ou seja, a autonomia é consequência da divisão dos saberes e da divisão do trabalho realizadas pela modernidade e, nesta divisão, a arte permaneceu como produção individual, ficando fora da produção em série. Adorno e Horkheimer vêem, na cultura de massa, o perigo de contaminação do modo de produção da arte pelo modo de produção da indústria, o que colocaria em xeque a divisão dos campos. Daí que, para eles, como já se ressaltou, o problema não residia, fundamentalmente, na

relação com o dinheiro, na relação de troca em si mesma, mas na forma como a arte se deixaria afetar pelos novos modos de produção e distribuição dos bens culturais, isto é, preocupavam-se em saber como a arte iria se situar face às relações de produção da época.

Também Walter Benjamin, ao enfatizar a relação entre arte e reprodutibilidade técnica e ao destacar o fenômeno da perda da aura, chamou a atenção para as mudanças que o modo de produção capitalista provocou no campo da cultura. A aura estava associada ao autêntico, à marca do indivíduo em cada obra, o que a tornava única – essa valorização do original seria incompatível com o mecanismo de produção em série, que rege a sociedade capitalista industrial. Para Benjamin, entretanto, a abolição da distância entre os dois modos de produção não era necessariamente negativa, podendo, ao contrário, ser utilizada para a formulação de exigências revolucionárias na política artística, já que ia ao encontro dos grandes movimentos das massas modernas. Daí o seu entusiasmo pelo cinema, cujo caráter artístico seria em grande parte determinado pela reprodutibilidade. Fruto de um trabalho coletivo, o cinema é visto pelo autor como agente poderoso de transformações, como motor de uma grande mudança na função social da arte, sendo que o próprio trabalho do ator, que não representa diante do público, mas diante da máquina, o aproximaria das massas:

Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que parece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo (BENJAMIN, 1985:179).

Endossando os princípios norteadores do teatro de Brecht, Walter Benjamin vê com bons olhos a tendência para a abolição da diferença essencial entre autor e público, que se transformaria numa diferença funcional e contingente, pois, a cada instante, o leitor dos jornais, por exemplo, estaria pronto para converter-se num escritor, como especialista, se não de uma área de saber, pelo menos no cargo em que exerce suas funções. Assim também como, no cinema, o homem comum vinha ocupando, em filmes russos, o lugar do ator, realizando uma auto-representação. Advoga, então, a “expropriação do capital

cinematográfico”, colocando-se contra a exploração capitalista do cinema pela grande indústria cinematográfica.

Para fazer face ao elitismo da arte burguesa e à alienação da indústria cultural, Benjamin propõe “a superação das esferas compartimentalizadas de competência no processo intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais” (BENJAMIN, 1985:129). O direito de exercer a profissão literária não mais se fundaria numa formação especializada, e sim numa formação politécnica, e com isso se transformaria em direito de todos. Para ele, seria preciso que cada vez mais os consumidores fossem conduzidos à esfera da produção, ou seja, cada escritor deveria ter a capacidade de transformar em colaboradores, os leitores ou espectadores.

Contra uma estética do puro, Benjamin propõe a fusão das formas. Trata-se, então, de romper as barreiras colocadas pela arte burguesa, inclusive, a barreira entre a escrita e a imagem. Daí que o fotógrafo deveria recorrer a legendas e o escritor deveria fotografar, derrubando-se as barreiras entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual – já que, para o artista, o progresso técnico seria fundamento do progresso político. Por isso vai fazer tanto a crítica do teatro burguês que se diz a serviço da alta cultura quanto a do espetáculo de diversão:

Esse teatro de máquinas complicadas, com inúmeros figurantes, com efeitos refinados, transformou-se em instrumento contra o produtor, entre outras razões, porque tenta induzir os produtores a empenhar-se numa concorrência inútil com o cinema e o rádio. Esse teatro, seja o que está a serviço da cultura, seja o que está a serviço da diversão – eles são complementares – é o de uma camada social saturada., que transforma em excitações tudo o que toca (BENJAMIN, 1985:132).

Já no teatro épico de Brecht, elogia o fato de este não competir com os novos meios de difusão, mas aprender com eles, absorvendo inclusive a técnica de montagem, decisiva para o cinema e para o rádio. Em vez de um público de cobaias hipnotizadas, Brecht visaria interessar as massas pelo teatro, como especialistas, e não através da “cultura”, do mesmo modo que um estádio esportivo, diz o autor, estaria cheio de especialistas. Assim, o teatro épico corresponderia às novas técnicas, aprendendo, por exemplo, com o cinema, a

liberdade que este oferece ao espectador de entrar e sair da sala quando deseja e abalando também o privilégio dos críticos:

O teatro épico ataca a concepção de base segundo a qual a arte deve ser um verniz superficial, cabendo unicamente ao kitsch a tarefa de refletir em sua totalidade a experiência de vida, em benefício exclusivo das classes baixas, as únicas que se deixam comover por esse gênero subalterno. Mas o ataque a essa base é ao mesmo tempo um ataque aos privilégios da própria crítica – e ela está consciente disso. Na polêmica em torno do teatro épico, ela deve ser parte interessada (BENJAMIN, 1985:87).

As idéias desenvolvidas por Walter Benjamin permitem compreender melhor por que as vanguardas do início do século XX, ao se contraporem à arte burguesa, questionaram a produção e a recepção individual e tentaram reconduzir a arte à práxis vital, como objeto integrado na esfera de produção industrial, seja pela absorção das novas técnicas, seja pelo uso dos novos materiais ou pelo reaproveitamento do objeto fabricado em série. Do mesmo modo, a partir das observações desse autor podemos formular algumas indagações que talvez nos ajudem a pensar as relações entre arte, cultura de massa e tecnologia, no momento atual, até porque o pensamento de Adorno e Horkheimer, de um lado, e o de Benjamin, por outro lado, se constituem, ainda hoje, como paradigmas quando se trata de refletir sobre valores numa sociedade em que a esfera da cultura se hipertrofiou.

Assim, as tecnologias digitais que, através da internet, permitem um engajamento mais ativo do leitor/espectador, participando este não só com comentários, mas também apropriando-se de histórias para reescrevê-las ou criando narrativas coletivas, fazem lembrar o processo de diluição das barreiras entre artista e público, descrito por Benjamin a partir do teatro de Brecht, ainda que as experiências recentes se dêem no ambiente virtual. Diante do quadro atual, Jean Baudrillard, por exemplo, reage de uma maneira mais próxima da posição assumida por Adorno face à maior disponibilização dos bens culturais, ou seja, faz a defesa da compartimentalização das competências, da preservação da distância que permitiria a contemplação estética e favoreceria o comentário crítico, declarando:

Livre para deslocar-se, cada um faz o que quer da imagem interativa, mas a imersão é o preço dessa disponibilidade ilimitada, dessa combinatória aberta. Dá-se o mesmo com o texto, com qualquer texto virtual (Internet, Worldprocessor), trabalhado como imagem síntese, sem mais nada a ver com a

transcendência do olhar ou da escrita. (...) Da mesma forma, o espectador só se torna realmente ator quando há estrita separação entre palco e platéia. Tudo, porém, concorre, na atualidade, para a abolição desse corte: a imersão do espectador torna-se convival, interativa. Apogeu ou fim do espectador? Quando todos se convertem em atores, não há mais ação, fim da representação. Morte do espectador. Fim da ilusão estética (BAUDRILLARD, 1997:146).

A preocupação de Baudrillard com a interatividade decorre, sobretudo, da imersão, que abolindo o corte entre palco e platéia, tenderia a anular aquele outro tipo de distanciamento, que não se confunde com a distância inacessível da aura, e que, opondo-se ao efeito catártico, era tão caro a Brecht, pois estimularia o senso crítico.

Em contrapartida, com um tipo de preocupação mais próximo das questões levantadas por Walter Benjamin, o cineasta Peter Greenway (MACIEL, 2004: 188), considera que o estético está sempre associado à tecnologia da época correspondente e, em função disso, afirma que o cinema atual estaria mostrando todas as evidências de que não satisfaz mais a imaginação. Para ele, a sala de cinema do futuro vai ter múltiplas telas, o filme vai envolver os cinco sentidos e não apenas dois e, portanto, de algum modo, será profundamente interativo - mudança que não deveria causar ansiedade em ninguém.

Se a cultura contemporânea é, como observou Tânia Pelegrini (PELLEGRINI, 2003:16), sobretudo visual e se videogames, videoclipes, cinema, telenovela, propaganda e histórias em quadrinhos são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, caberia perguntar se a frase de Benjamin que nos serve de epígrafe não poderia ser estendida ao domínio das novas tecnologias de comunicação. Num país com fortes contradições sociais como o Brasil, que, como assinalou Renato Ortiz (ORTIZ, 1988), entrou na era da cultura de massa sem chegar a sedimentar os hábitos de uma cultura letrada, será que, além do trabalho de alfabetização propriamente dita, a socialização dos meios de produção audiovisuais não seria uma saída, contribuindo para a formação de um público mais crítico? Será que devemos, como Baudrillard, lamentar a mistura entre os opostos, como, por exemplo, entre palco e platéia? A interatividade será sempre sinônimo de uma imersão que abole a distância crítica, de uma confusão entre os pólos que torna impossível qualquer juízo de valor?

Nesse sentido, cabe lembrar, recorrendo mais uma vez a Benjamin, que processos de fusão de linguagens e formas artísticas sempre ocorreram, abalando as oposições habituais em cada época. Estamos entrando em um momento de convergência de mídias em que a imagem assume uma importância sem precedentes, seja pela difusão, seja pela proliferação de matrizes geradoras dessa imagem, amadoras ou institucionais. Se há cem anos, a imagem técnica era feita por alguns poucos que tinham uma máquina fotográfica ou um cinematógrafo, hoje temos as câmeras de vídeo, das mais baratas às mais caras, bem como as câmeras de cinema e as câmeras fotográficas. Como se não bastasse, as câmeras começam a ser um artigo do cotidiano, presentes em telefones celulares, PDA e até binóculos. Da mesma forma que o telefone celular, um artigo de luxo há dez anos, foi barateando, se popularizando e acabou por virar o responsável pela democratização da telefonia no Brasil, esses aparelhos com câmeras embutidas serão responsáveis pela democratização da captação de imagens, que se tornará um hábito cada vez mais corriqueiro. Paralelamente, os computadores têm ficado cada vez mais potentes e com recursos de manipulação de imagens, estáticas e em movimento, que há dez anos seriam impossíveis de serem feitas como são hoje, na casa das próprias pessoas. A profecia do cineasta George Lucas de que, em um futuro próximo, todas as pessoas poderiam fazer cinema na garagem da própria casa, do ponto de vista tecnológico, começa a se concretizar (Kelly, 1997:212). E a divulgação desse material ainda pode ser feita pela internet nos *blogs* que se espalham pela rede.

Essa mudança que vem acontecendo a partir da última década do século XX reforça uma necessidade que talvez passasse despercebida anteriormente, a necessidade do ensino da linguagem audiovisual nas escolas. Hoje isso fica mais claro, pois se pode dizer que um número significativo de pessoas já está escrevendo com imagens. A *caméra-stylo* da *nouvelle-vague* virou uma realidade, só que de outra forma: a câmera está virando uma caneta no cotidiano do cidadão comum. Torna-se, então, indispensável que se aprenda a “escrever em audiovisual”, para que se tenha também leitores mais preparados.

Considerando que a memória é sobretudo visual, como atestam os estudos nesse campo – o que permite a Philippe Dubois afirmar que a fotografia é o equivalente tecnológico moderno dessa atividade psíquica (DUBOIS, 2003:316) – somos todos montadores de imagens. Daí que sem grande esforço, de uma forma que nos parece natural,

somos capazes de fazer enquadramentos, operar cortes, articular imagens, com o intuito de criar uma narrativa compreensível para nós mesmos. Este a quem podemos chamar de *homem-montador*, não um profissional cinematográfico, monta seqüências de imagens mentalmente para si. No caso, como se trata de ser emissor e receptor da própria mensagem, não é preciso seguir um código semântico rigoroso para ser claro na sua montagem, pois o reconhecimento é imediato. Qual é, então, a diferença para os montadores de cinema¹? Os montadores de cinema exteriorizam essa montagem, compondo uma semântica lógica e compreensível para criar comunicação com seus interlocutores, elaborando a mensagem de modo que seja entendida por eles. O montador cinematográfico vai, então, pensar o funcionamento da imagem: como pode ser lida, qual seu significado, como se relaciona com as outras que lhe são próximas, para tentar prever como será percebida pelo receptor. Neste momento, ele está elaborando um discurso constituído por imagens, cortes, elipses, fusões, enquadramentos e movimentos, capazes de funcionar e comunicar não apenas para si próprio, como acontece com o homem-montador, mas capaz de ser reconhecido e decodificado por outras pessoas. A linguagem cinematográfica passa a existir de forma clara e precisa e, se quiser, sem depender da palavra para seu entendimento. O efeito dessa diferenciação entre o homem-montador e o montador-cinematográfico recai na capacidade que o indivíduo tem de manipular conscientemente as imagens, elaborando uma maior ou menor comunicação com o outro e refletindo sobre os possíveis impactos, inclusive de caráter ético, das mensagens que transmite.

Se o montador cinematográfico tem o domínio da linguagem utilizada, sabe manipulá-la a ponto de induzir sentimentos e emoções, o que cabe ao homem-montador? Por estar dentro de uma cultura específica e cada vez mais imagética, em função da mensagem dirigida a ele estar referenciada em signos, arquétipos, estereótipos e demarcações dessa mesma cultura, o homem-montador é, em certa dimensão, um leitor competente, que entende a mensagem literal que lhe é enviada. Seu desempenho em outros níveis de leitura já é outra questão: a capacidade de ler nas entrelinhas, de tirar mensagens diferentes e subliminares do texto vai depender do quão imerso ele esteja na cultura e do

¹ A transição que se faz, aqui, através do cinema deve-se ao fato de ele continuar sendo a referência teórica para os estudos no campo audiovisual. As outras mídias audiovisuais têm as suas bases na linguagem cinematográfica e esta, por sua vez, tem, na montagem, um dos seus elementos principais de distinção das outras artes, embora, em sentido lato, se possa dizer que a montagem está presente em todas as linguagens, inclusive na literária.

quanto mais desenvolva a sua capacidade de ler esses códigos. É preciso, por exemplo, que se reconheça a televisão também como uma sintaxe a ser estudada, para que compreendamos melhor não só o audiovisual, mas as artes que o cercam e a influência que exerce sobre elas e o seu público, como observou McLuhan:

Por não terem observado um aspecto tão fundamental da imagem da TV, os críticos da programação “conteudística” só têm falado bobagens a propósito da “violência na TV”. Os porta-vozes do ponto de vista da censura são em geral indivíduos semiletrados, que se orientam pelos livros e que não conhecem a gramática do jornal, do rádio ou do cinema, tendendo a olhar torto para todos os meios não-livrescos. Uma pergunta das mais simples sobre um aspecto psíquico qualquer dos meios, incluindo o meio do livro, deixa essa gente tomada do pânico da incerteza. (MCLUHAN, 2003:353).

McLuhan chama a atenção para as “gramáticas” dos outros meios, porque lhe interessa destacar que a preocupação somente com o conteúdo deixa de lado um aspecto relevante quando se trata de formar pessoas que detenham maior controle sobre o meio, seja como autor ou espectador. A televisão, desde que foi inventada, vem provocando transformações no modo de percepção de seus espectadores. Com ela, a imagem se popularizou ainda mais, gerando, como reação, a idéia de um antagonismo entre as letras e o audiovisual. É importante, então, pensar qual é o papel exercido pela televisão na formação de seu público. A questão do conteúdo é sempre discutida, mas passa a ser imprescindível a transformação, através da educação, do espectador comum, apenas receptor, em um montador potencial – sua diferença para o montador cinematográfico não seria essencial, mas contingente e funcional, como observou Benjamin, ao falar do leitor de jornais. Então a idéia é de que precisamos dominar a forma? De que todos aprendessem a escrever na linguagem audiovisual, ou seja, que virássemos todos uma espécie de montadores cinematográficos? Talvez seja quase isso. Não de profissão, mas de raciocínio audiovisual.

Segundo uma pesquisa publicada no jornal *Folha de São Paulo*², 57% das crianças e adolescentes de 2 a 17 anos vêm, todo dia no Brasil, pelo menos três horas de televisão.

² Folha Ilustrada, 17 de outubro de 2004. Fonte da pesquisa, Instituto Ipsos. “Pesquisa feita em dez países (Brasil, México, EUA, Canadá, França, Alemanha, Itália, Espanha, Reino Unido e China) entre novembro e dezembro de 2003. Foram ouvidos 500 pais de crianças e adolescentes de 2 a 17 anos em cada país, exceto

Somente 5% não vêem TV. O contraponto com o livro é revelador: 43% das crianças não lêem livros em hora nenhuma no Brasil, o pior resultado entre os países analisados, enquanto que nos Estados Unidos 52% lêem de uma a duas horas por dia e na China 45% lêem a mesma quantidade:

Em contraponto à televisão, 43% dos pais brasileiros ouvidos disseram que seus filhos não ocupam nada de seu tempo lendo livros ou brincando com os amigos; 79% disseram que seus herdeiros não praticam esportes coletivos; 69% afirmam que eles não usam computadores.

“O resultado é preocupante. Quando há mais TV do que leitura, há um empobrecimento do país. Não brincar também é perigoso. A criança que não brinca não conversa, fica isolada”, diz Ana Bock, presidente eleita do Conselho Federal de Psicologia (CFP) e professora da PUC-SP. (CASTRO, 2004:1).

Como se vê, o lúdico, fora do ambiente virtual, está em baixa, e a leitura briga ainda com outras mídias audiovisuais de apelo mais forte para as crianças, como o computador, nele contidos a internet e o videogame. Diante disso, a psicóloga Lídia Aratangy afirma que é fundamental o exemplo e a educação dos pais, recomendando que estes assistam à TV junto dos filhos, para transformá-los “de esponjas em filtros” (CASTRO, 2004:1).

Mas como fazer para transformar as crianças de esponjas em filtros? Bastaria o auxílio dos pais? A resposta, talvez, esteja em promover a alfabetização audiovisual, isto é, a criança deixaria de ser uma simples consumidora e passaria a ser também uma produtora de mensagens audiovisuais, o que a levaria a entender melhor a sintaxe da imagem, criando referenciais que lhe permitiriam construir uma escala de valores, adquirindo, pouco a pouco, consciência dos critérios utilizados para seus julgamentos.

Com toda essa revolução da imagem acontecendo a cada dia, muitas vezes não nos damos conta de que as antigas questões passam por novos prismas e de que temos de superar a dicotomia “apocalíptico ou integrado”, ou seja, é preciso uma visão mais sintonizada com as novas demandas, que surgem de uma dinâmica social diferente. Nesse ponto, a crítica que Haroldo de Campos faz a Benjamin é bastante adequada, mudando e invertendo os papéis para literatura e audiovisual:

nos EUA, onde foram entrevistadas mil pessoas. No Brasil, México e China a pesquisa foi feita apenas em centros urbanos. A margem de erro é de quatro pontos, exceto nos EUA (três pontos).

Só no cinema reconhece Benjamin a elaboração de uma sintaxe peculiar, de uma nova linguagem comensurada aos novos tempos e capaz de “dar uma representação artística do real”. Nisto sua visão é afetada de tradicionalismo, pois se recusa a admitir o que parece óbvio, isto é, que, paralelamente ao cinema e por sua vez sob o influxo dele, profundas alterações também se processaram nas outras artes, exigindo-lhes a reorganização dos respectivos sistemas de signos em moldes mais adequados à realidade da civilização técnica. (*Apud ANDRADE, 2000:27*).

Um exemplo claro do que afirma Haroldo de Campos é o eterno debate sobre adaptação literária para o cinema, em que a pergunta sobre o que é melhor, o livro ou o filme, é comum. O ponto de partida habitual é que o leitor lê o livro para depois ver o filme e fazer suas considerações. No entanto, atualmente, acontece com frequência o contrário: o espectador vê o filme e essa experiência o conduz ao livro, além do que, nesse processo de inversão de hierarquias, os roteiros cinematográficos têm sido cada vez mais publicados em livros, enquanto o texto literário, por vezes, como um roteiro, é escrito com a intenção de servir de base para um filme, prevendo-se a adaptação e buscando-se facilitá-la. Tal movimento, inverso ao tradicional, é suficiente para gerar uma série de discussões sobre a relação entre as obras literárias e as audiovisuais. Adaptar-se a essa nova situação é difícil. Acostumou-se a olhar a produção cultural, historicamente, a partir do ponto de vista do que se considera a alta-cultura, contrapondo-a a uma baixa-cultura.

Mudar a maneira de olhar é uma atitude necessária, mas nem sempre fácil de ser tomada. É como o episódio narrado por José Saramago no filme *Janela da Alma* (João Jardim e Walter Carvalho, 2003). Em criança, Saramago ia ao teatro local e, do ponto de vista da platéia, admirava uma rica e enorme coroa que adornava o alto da boca de cena. Um dia, o jovem Saramago entra por dentro do palco e repara que a coroa, vista por trás, era feia, o oposto do que via do outro lado. Desde então, disse ele, aprendeu que para ter uma visão melhor sobre alguma coisa, devia buscar olhá-la por todos os ângulos. Não era também isso que fazia Walter Benjamin quando, ao invés de defender a excelência da arte burguesa, refletia sobre a possibilidade de surgimento de novos valores, a partir da participação de um público mais amplo, na esfera da arte? Nesse sentido, não caberia perguntar se o fascínio exercido pela imagem, nos dias atuais, de que a literatura tanto se ressentia, sobretudo depois do advento da televisão, poderia advir de um fenômeno

semelhante ao da sacralização da prática da escrita, na Idade Média, quando esta era saber de uns poucos e, por isso, a ela se atribuíam poderes mágicos, sendo ritualizada? Não aconteceria o mesmo, hoje, com a produção de imagens, do que decorreria o fato de serem confundidas com a coisa representada? Levando em conta que a multiplicação pura e simples de marcos interativos não melhora necessariamente a participação do homem na gestão do mundo e que, como diz Edmond Couchot, a interatividade pode exaltar muito mais o reflexo do que a reflexão (Couchot, 2003: 294), não caberia indagar se, para romper o círculo vicioso das críticas feitas aos meios de comunicação de massa, a democratização do saber-fazer, do domínio de técnicas da escrita audiovisual, nesses tempos caracterizados pela exaustão dos comentários, seria um caminho possível para recuperar a distância crítica?

Bibliografia

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUCCI, Eugênio, KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BURGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- CASTRO, Daniel. Superligados na TV. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 out. 2004. Folha Ilustrada, p.1.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.
- KELLY, Kevin, PARISI, Paula. Beyond Star Wars: what's next for George Lucas. *Wired*. Feb. 1997.
- MACIEL, Maria Esther (Org.). *O cinema enciclopédico de Peter Grennaway*. São Paulo: UNIMARCO, 2004.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 2002.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MC LUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo, v. 1*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: 1988, Brasiliense.

PELLEGRINI, Tânia (et al.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003.

Currículo resumido:

Vera Lúcia Follain de Figueiredo é doutora em Letras, pesquisadora do CNPq, professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e coordenadora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. É autora, dentre outros trabalhos, de: *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea* (Imago/UERJ, 1994); *Mídia e Educação* (Org., Gryphus, 1999); *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea* (UFMG, 2003) e de diversos ensaios publicados em volumes coletivos e revistas especializadas nacionais e estrangeiras.

Felipe Muanis é professor de cinema no Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, mestrando em Comunicação na mesma instituição. Foi coordenador do canal de TV universitária da PUC-Rio e trabalhou como diretor de arte em filmes e comerciais. É autor de ensaios sobre cinema e audiovisual publicados em revistas especializadas.