

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

Música Chama / Eduardo Guerreiro B. Losso,  
Pedro Sá Moraes [orgs.]  
Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2016.

Apoio: FAPERJ. ISBN 978-85-64022-86-7

1. Música brasileira 2. Música contemporânea brasileira
3. Coletivo Chama

16-09285

CDD-709.81

Índices para catálogo sistemático:

1. Música contemporânea brasileira 709.81

**SEÇÃO 4: ENTREVISTAS COM O CHAMA 128**

**ENTREVISTA COM PEDRO SÁ MORAES 130**

**ENTREVISTA COM THIAGO AMUD 139**

**SEÇÃO 5: OUTRAS REFLEXÕES 148**

**ESTRANHAS DELÍCIAS -  
DA LITERATURA AO ROCK,  
DA ÉTICA À ESTÉTICA 150**

**NARCISISMO, AMBIÇÃO  
ARTÍSTICA E MERCADO 155**

**CONVERSA COM FABIO  
AKCEL RUD DURÃO 164**

**INDÚSTRIA CULTURAL E  
DÉFICIT DE ATENÇÃO 174**



# Indústria cultural e déficit de atenção

ENTREVISTA COM CHRISTOPH TÜRCKE, POR EDUARDO GUERREIRO BRITO LOSSO

**EDUARDO GUERREIRO B. LOSSO** Em tempos de déficit de atenção e novas mídias, o que ocorre com o valor da arte? Como a arte reage, ou deveria reagir, a tal estado de coisas?

**CHRISTOPH TÜRCKE** Sem dúvida a arte é afetada pela cultura do déficit de atenção. A arte e sua recepção. As duas se tornam cada vez mais fugazes. Essa fugacidade começa do lado da recepção, a saber, qualquer arte, também a arte tradicional, vai ser recebida em cada vez menos tempo. Por falta de atenção, incapacidade de permanecer com alguma coisa, é claro que as pessoas ficam muito menos tempo em frente de um quadro num museu, com um disco inteiro, com uma peça ampla, com um romance, poemas, tudo isso é óbvio. E como a arte não seria arte senão reagindo às correntes dominantes da sua época, ela deve mudar por causa disso. Ela não apenas muda, mas ela deve mudar. A mudança pode acontecer em escala muito diferente. Exagerar a fugacidade é um modo de dar um “espelho” da situação para o público. Outra possibilidade é tranquilizar, retardar, trabalhar com o retardamento, câmera lenta. A arte tem que reagir e reage. Isso comporta um grande problema: quanto mais fugaz, tanto menos capacidade de entrar numa coisa. Por isso, a situação da arte na cultura do déficit de atenção se dificulta. A arte que merece esse título, a arte que insiste no potencial de resistência, deve cada vez mais pensar no “freio de emergência” de Benjamin, inventando novas formas daquele freio que Benjamin considerou a verdadeira alavanca revolucionária. O trabalho inventivo, no manejo dessa alavanca, de certa maneira seria o projeto de uma arte avançada, consciente das correntes dominantes da nossa época.

**EL** Essa problemática se localiza na relação entre a arte e a recepção. É, em primeiro lugar, um tipo de recepção que está afetando a percepção das pessoas; em

segundo lugar, observa-se como a arte reage. Nesse caso, o que a arte pode fazer enquanto freio de emergência, enquanto uma de suas modalidades, seria uma reação pensada, trabalhada...

**CT** O que não exclui que essa reação tenha um lado espontâneo.

**EGL** Sim, sem dúvida. Acho que precisamos percorrer aqui um caminho até chegar a um ponto em que eu pensei quando formulei a questão, que é o papel da crítica, e como ela deve repensar o valor estético da arte. Em tempos de novas mídias, novos meios de distração, impõe-se a renovação da sempre difícil questão de como avaliar as obras, que mudança de valor ocorre, como o valor mesmo se transforma diante dessas mudanças, como a questão do valor reflete a situação. Mas não precisamos ter pressa de chegar a tal ponto. Para nos encaminharmos, vamos antes examinar um elemento que já apareceu numa outra entrevista nossa, já publicada, de forma eventual, e que podemos tentar aqui desenvolver, que é a relação da teoria crítica com a indústria cultural. Naquela entrevista, você fez uma constatação: Adorno não trabalhou dialeticamente com a indústria cultural. Ele não tinha no seu horizonte uma prática artística que tivesse uma reflexão sobre seu próprio meio, conteúdo crítico, uma elaboração formal, e obviamente que isso existe na indústria cultural. E como você mesmo disse, não há arte hoje sem indústria cultural. De qualquer forma, permanece a separação entre arte e indústria cultural.

**CT** Sim, ela continua.

**EGL** E a maior parte do que aparece na indústria cultural não é arte, e não tem valor estético. Só que, quando produzimos afirmações desse teor, caímos no seguinte problema. Aqueles que não suportam o pensamento de Adorno sobre a indústria cultural ficam muito irritados com a ideia de que ele não viu um fator emancipatório nela. Quando ela oferece um tipo de produto que lida com a cultura de minorias, dos negros, das mulheres etc. – caso principalmente do jazz –, dizem que a indústria cultural abre um espaço para as minorias que a Europa nunca tinha oferecido antes, e nesse caso há aí um fator libertário, por ser uma possibilidade de expressão, e essa expressão (especialmente no caso do jazz) é legítima, é arte, e disso ele não entendia. O problema é que, a partir daí, há uma recusa do conceito de indústria cultural, para dizer que o mercado pós-moderno é democrático, libertador etc. A questão posta então é: a indústria cultural tem potencial emancipatório, de libertação de culturas que são menosprezadas, mas ao mesmo tempo, ela não filtraria essas culturas a seu favor, e a despeito da arte?

**CT** Bom, eu diria quase o mesmo de outra maneira. A indústria cultural se tornou a base de qualquer domínio (Herrschaft), e de qualquer potencial de libertação; não dá mais para regredir a um estado sem indústria cultural. Todos nós estamos dentro dela. Mas o exemplo do jazz já é muito interessante, porque ele não dependeu da indústria cultural. Não foi a indústria cultural que criou o jazz, ela o divulgou,

como também divulgou a música clássica europeia. O movimento das mulheres não foi criado pela indústria cultural. Surgiu no séc. XIX, chegou a um desenvolvimento sob os padrões da indústria cultural, claro, mas não é cria dela. Então esses dois exemplos não acertam o ponto. A indústria cultural, como disse Adorno, força tudo a se assemelhar (*schlägt alles mit Ähnlichkeit*), “bate” (*schlägt*), quer dizer, iguala tudo violentamente. É um grande nivelador. Nivelar sempre implica igualdade. Esse aspecto tem lados positivos; por exemplo, o fim de certos privilégios não merecidos. A força niveladora da indústria cultural, no entanto, custa caro. É verdade que, no caso do jazz, Adorno argumentou abaixo do seu próprio nível crítico. Normalmente, como dialético, ele leva em conta a gênese de um fenômeno e seus momentos intrínsecos de verdade, mesmo que o fenômeno deixe muito a desejar e esteja longe de representar o estado mais avançado da sua área, seja em termos sociais, científicos ou estéticos. No caso do jazz, Adorno não procedeu dessa maneira. Ele não se referiu, nunca, à gênese. Localizou, antes, o jazz de antemão no ambiente da indústria cultural como uma massa pseudocrítica cujas síncopes, por exemplo, não passariam de uma bossa que satisfaria os costumes do consumidor de músicas repetitivas. Depois ele compara a rítmica do jazz com aquela da música clássica de Debussy e Ravel, mostrando o quanto esta é mais desenvolvida, ou seja, menos esquemática, menos inclinada ao esquematismo típico da indústria cultural. Bom, em relação ao material analisado, ele tem razão. Quem supervaloriza o jazz enquanto fenômeno artístico que faz ruir os padrões da música burguesa e marca um novo nível da arte ou da expressão livre, vai errar. Mas não dá para negar que Adorno só percebeu o jazz enquanto adaptado à indústria cultural. Ele não teve em vista o fenômeno inteiro. Ele não faz justiça ao jazz. Ele não o trata de modo dialético. Isso é muito claro hoje em dia. Mas esse não é um argumento a favor da indústria cultural; pelo contrário, é um argumento a favor das raízes não industriais do jazz, e contra o ponto cego do próprio Adorno.

**EGL** É que, quando se coloca que Debussy é muito superior, sua harmonia, estrutura da composição, contraponto, quando se compara tudo isso à estrutura repetitiva do jazz, esse tipo de argumento hoje em dia é visto como muito preconceituoso e ultrapassado, porque não leva em consideração como o swingue do jazz, por exemplo, tem especificidades que não cabem num olhar analítico baseado na música europeia clássica. Dizer, por exemplo, que o jazz é repetitivo – enquanto, por sua vez, Debussy teria todo um pensamento da estrutura composicional – não leva em consideração como o jazz trabalha o swingue, que é uma categoria que não comparece na música ocidental, e a improvisação, naturalmente. Esse tipo de coisa irrita muito quem quer repudiar completamente o conceito de indústria cultural...

**CT** Ora, a improvisação pertence, sim, à música europeia. Na época barroca, por exemplo, ela acompanhava e circundava, de maneira múltipla, as frases musi-

cais fixas, particularmente em movimentos de dança. Adorno destacou isso várias vezes. Atribuiu à improvisação o papel importante de afrouxar estruturas fixas. No entanto, ela só funciona, a seu ver, como algo relativo, que se refere a um apego, a uma base. Como coisa absoluta, coisa em si, ela está sobrecarregada. Ninguém é capaz de manter criatividade contínua ao improvisar livremente. A improvisação totalmente livre não vai levar à liberdade superior, pelo contrário, vai regressar a seqüências e repetições meio primitivas e esquemáticas. Tais tendências de regressão Adorno descobriu no jazz da indústria do entretenimento. Não criticou este tipo de jazz por ser improvisação, senão por ser improvisação regressiva. E nisso ele tinha razão. O problema central, no entanto, é outro. A meu ver, Adorno subestimou a indústria cultural e não a superestimou porque ainda nutriu a esperança de manter espaços artísticos fora dela. Schönberg, ao seu ver, estava fora; Beckett estava fora. Mas era deveras assim? Duvido. A música de Schönberg reage a um ambiente que era já o da indústria cultural no seu estado de formação. A linguagem de Beckett faz algo semelhante. Os dois antecipam, negativamente, essa indústria cultural e, justamente por isso, não são a última fortaleza do lado de fora, como a última aldeia fora do império romano foi a de Asterix e Obelix.

**EGL** (risos) Quer dizer que a reação deles já se torna parte dela.

**CT** A meu ver, sim. Claro que é uma retrospectiva a partir dos anos 2000, onde se tornou ainda mais óbvio que nenhuma arte está mais do lado de fora. Engraçado, na Dialética negativa, no famoso capítulo em que Adorno trabalha a insuficiência do conceito, ele argumenta de modo diferente. Ele diz que o conceito não é capaz de nomear a coisa individual. O indivíduo continua inefável (segundo a sentença medieval: *individuum est ineffabile*). O conceito pretende expressar o indivíduo, mas de fato só o subsume, só o encaixa em suas gavetas. Eis o momento enganador no próprio conceito, o momento inevitável de falsidade nele. Ninguém escapa disso. Quem fala, usa conceitos, então faz parte deste engano. Ainda assim, é possível ir além do conceito. Mas não fora do conceito, só através de uma autorreflexão da insuficiência do conceito com meios conceituais.

Isso é uma grande figura no pensamento adorniano, e a minha pergunta é: por que ele não aplica isso à indústria cultural? Por que ele nunca admitiu a possibilidade de uma arte que vira os meios da indústria cultural contra a indústria cultural? Será que ele supôs clandestinamente que o esquematismo da indústria cultural não joga na mesma divisão que o esquematismo conceitual? De qualquer forma, Adorno não se explicou a respeito. Igualmente, nos anos 50 e 60, nos encontros em torno da música contemporânea em Darmstadt, ele desiste de desenvolver o significado dos compositores mais avançados – como Stockhausen, Boulez, Nono – em relação à indústria cultural. Ela não passa aí de um pano de fundo da análise musical. Todavia, ela continua presente como contraponto latente. Adorno nunca abriu mão

da convicção de que a arte não vive autenticamente senão fora da indústria cultural. Obras que caem nos padrões dela, perdem bastante de seu valor. Até a grande música de Bach ou Beethoven é afetada pelas performances, pelos auditórios, pelas técnicas reprodutivas da indústria cultural. Por outro lado, nos anos 60, Adorno apostou numa recepção ampla da música contemporânea através das emissoras de rádio na Alemanha. Ele se empenhou muito para possibilitar isso. Estava bem presente na mídia contemporânea. De certa maneira, ele era uma das suas estrelas. Assim, ele estava de fato dentro e fora da indústria cultural ao mesmo tempo. Para si mesmo ele reclamou, sim, o que não concedeu à arte contemporânea. Ou seja, Adorno mobilizou os meios da indústria cultural para proporcionar, à sua crítica, a devida repercussão.

Não obstante, a fineza dialética inteira que Adorno desenvolve tem um certo ponto de partida, que é a alta arte da burguesia moderna. Nos seus padrões, Adorno passou a infância e a juventude. Ninguém se livra totalmente dos esquemas que cunharam sua infância. Isso pertence aos defeitos de parto de qualquer experiência, da experiência estética inclusive. Sem dúvida, isso implica algumas restrições – no caso de Adorno, um certo ar de eurocentrismo. Subentende-se que ninguém está obrigado a andar nos trilhos da arte europeia. Latinos, africanos, asiáticos podem chegar a expressões autênticas sem qualquer referência a ela. Ainda assim, as conquistas da arte burguesa marcam um nível estético que não pode ser desconsiderado totalmente. Expressão autêntica é um ato qualitativo. Qualidade, por sua vez, implica uma certa altura de desenvolvimento sensorial e intelectual. E como a arte burguesa europeia chegou a obras modelares em escala mundial, ela permanece em jogo, não como medida dogmática, mas, sim, como indicador. Não se escapa negando tal indicador, alegando que toda expressão subjetiva seria uma coisa própria do mesmo valor. Quem nega, desta maneira, qualquer medida de qualidade, qualquer diferença entre níveis mais altos e mais baixos, não pode mais distinguir entre lixo e coisas sofisticadas, bem feitas, satisfatórias. E quem não mais distingue essas coisas não pode mais falar em arte. Arte tem a ver com o artificial, o bem feito, o sofisticado. Um artista que não se distingue de um produtor de lixo faz com que sua atividade não tenha mais sentido. Ele pode fazer *trash art*, isso sim. Mas aí ele não produz mero lixo; ele trabalha com o lixo de maneira artística. Então não está errado quem percebe uma dimensão eurocêntrica na estética de Adorno. No entanto, a solução não é negar o *standard* de qualidade. Não se ignora, sem prejuízo, as conquistas da arte europeia.

**EGL** O que geralmente me parece a dificuldade na discussão é que não é possível negar o fato de que teóricos como Adorno, que pensam o valor com base na tradição europeia, não sejam capazes de lidar com obras que vêm de um panorama global, como hoje. Desde o pós-modernismo, essa perspectiva global se impôs. A tra-

dição europeia não pode ser a base para a avaliação de coisas que não vêm dela. Por outro lado, não temos outro tipo de reflexão crítica e estética senão a que se originou dentro da tradição europeia.

**CT** Uma observação muito importante. A tradição europeia é de fato a única que leva a um autodistanciamento de si mesma, por suas capacidades reflexivas. Tais capacidades possibilitam um terceiro entre arbitrariedade e dogmatismo. Expressão enquanto tal, fora do contexto dela, ou parece arbitrária ou a única possível. Ela permanece, de certo modo, em um nível infantil, como uma criança que não conhece senão sua família, considerando o seu modo de viver o único possível. Eis a fase da coincidência entre arbitrariedade e dogmatismo. Ao longo do tempo, no entanto, a criança percebe outras possibilidades de vida e de expressão. Ela cai na dúvida, perde sua segurança e seus critérios infantis. Isso acontece na puberdade. Como se ultrapassa a fase difícil da puberdade? Essa questão se impõe também em termos estéticos. Parece um paradoxo, mas justamente as forças reflexivas da tradição europeia podem ajudar a superar tanto o eurocentrismo quanto o seu negativo, que é a rejeição bruta de qualquer influência europeia. Tal rejeição não é senão um ato de negação abstrata, ou seja, de recalque, e vai acabar punido pela lei do retorno do recalçado, que é uma das poucas leis psicológicas de alcance global.

**EGL** Isso são coisas sobre as quais a gente concorda e muita gente discorda. O interessante é o seguinte: diferentes culturas, que, digamos, não tinham contato com a colonização, com a cultura europeia, desenvolvem seus critérios de valor independentes. E quando a indústria cultural se apropria de uma manifestação que seria vista como fora dela – até porque a indústria cultural tem uma predileção pelo que está fora da cultura europeia (as danças europeias não foram interessantes para ela; ao contrário, uma certa manifestação da cultura africana, a afro-americana, foi muito interessante para ela) –, bem, o que me parece curioso é que a indústria cultural, quando se apropria dessas outras culturas (como você disse), já tem uma perspectiva de nivelação e padronização. Por causa disso, aquela promessa que ela carregava de uma igualdade, no sentido democrático, de uma libertação de um regime, de uma estrutura global de exploração, parece ser libertadora. Só que ela impõe que se pague o preço da padronização e a perspectiva que parecia conduzir à liberdade se revela falsa.

**CT** Ela se revela até como colonialismo potencializado, na medida em que engole as outras culturas. Os interesses dela de se apropriar de ritmos africanos, máscaras asiáticas etc., consiste em absorver um sangue fresco para se manter viva. Esse tipo de vampirismo é um colonialismo transformado, não mais o colonialismo militar que sujeitou povos indígenas, mas um colonialismo midiático, refinado, até sedutor e muito mais eficaz do que o antigo. Ele mal permite que uma cultura indígena se mantenha fora dele. O conjunto global, multicultural de hoje já é um fru-

to dele, já se constrói sob as condições da indústria cultural e não valoriza as culturas não europeias como expressões iguais à cultura europeia, mas as submete a seus padrões. Isso é o que força tudo a se assemelhar (*schlägt alles mit Ähnlichkeit*). Quer dizer, igualização enquanto submissão, um processo violento, mas de uma violência abstrata. Não dói fisicamente. As pessoas que não conhecem senão os padrões da indústria cultural, não a percebem como colonialismo. Confundem-na com o reino livre da igualdade democrática. E os seus críticos, com advogados do elitismo. Que inversão! O rock, o pop, o rap são criaturas da indústria cultural. O jazz não...

**EGL** O blues...

**CT** Também não, o samba também não...

**EGL** Ainda que o blues e o samba sejam criaturas do capitalismo, as pessoas geralmente ignoram isso.

**CT** Do capitalismo, sim! Igual à música clássica do séc. XIX. Sem dúvida, as óperas de Wagner respiram e ecoam a revolução industrial capitalista. A orquestra grande reflete o barulho das máquinas, mas o reflete de uma maneira musical. O jazz, o samba, o tango refletem um capitalismo mais avançado. São músicas populares, mas vêm da periferia, de um povo que ainda não era totalmente penetrado pelos padrões da grande indústria. O rock e o rap, no entanto, decorreram dos próprios centros da indústria cultural. Seu impulso básico é um baixo maquinal. Hesito em chamá-los de 'música'. Mas é possível que pessoas inventivas os transformem em música digna do nome. No momento em que o ruído se torna som, a reiteração maquinal se torna ritmo humano, podemos até viver um certo retorno da origem da música no ápice da tecnologia. Deve ser um momento primitivo, mas de grande intensidade. No entanto, não é fácil impelir o rap a este nível.

**EGL** Agora a gente está desenhando uma certa leitura desse campo de forças que aparece a partir da indústria cultural em comparação com a arte burguesa, e a de vanguarda... E aí a questão do valor estético não pode ser ignorada. Muitas teorias, discursos, aparecem aí tentando abandonar, desprezar a questão do valor, e até do conceito de arte, daí você ter dito que não existe arte sem algum tipo de distinção. Geralmente os argumentos são de que não existe um critério absoluto.

**CT** Por isso falei em indicadores.

**EGL** Mas, também, embora não exista critério absoluto, não significa que não devemos abandonar qualquer critério. A questão que aparece é: geralmente o critério que foi desenvolvido filosoficamente, esteticamente, criticamente foi o da tradição europeia, da arte aristocrática, burguesa, e mesmo a crítica que a vanguarda fez dessa tradição permanece ligada a ela. Esse não é o critério, mas também não é algo a se jogar fora, e a partir dele qualquer exploração de hipóteses de critério não pode se abster de lidar com essa tradição. Aí aparece a questão do vampiris-

mo da indústria cultural, o que ela faz das outras culturas... O objetivo da indústria cultural é sempre econômico, esse vampirismo sempre tem um propósito econômico, uma colonização econômica.

**CT** Tudo isso em favor de um *fast food* estético. *Fast food* não exige esforço para ser consumido, mas, por outro lado, não proporciona um gozo considerável. Em termos estéticos: todo mundo pode participar de tudo na hora, sem qualquer empenho laborioso, sem paciência, concentração, disciplina. Tudo faz questão de se oferecer de graça. Mas tal consumo gratuito custa caro. Ele é punido na hora pela perda de gozo. Por isso o termo *fast food* é muito significativo. Indica o estado atual de diversificação e unificação. Existem milhares de fenômenos estéticos, mas quase todos são *fast food*. Como McDonald's tem centenas de produtos, mas todos são McDonald's. Isso dá uma certa bússola em termos estéticos. Pessoas que não conhecem senão comida de McDonald's perdem o gosto para todas as outras opções. Conhecem, sim, um mundo altíssimamente diversificado, mas não passa de um mundo de McDonald's.

**EGL** Tudo foi padronizado. Pode vir de várias partes do mundo, mas foi tudo nivelado no mesmo patamar.

**CT** Sim, tudo foi moído, picado. Não é mais preciso mastigar, só engolir. O resultado é um gosto nivelado, que se torna cada vez mais hostil a fenômenos que não conhece. Em outras palavras, ao se globalizar, a indústria cultural produz sua própria xenofobia.

**EGL** Ou seja, a abertura que ela parece dar, em comparação com o eurocentrismo, é falsa.

**CT** Sim. Mera aparência. As tentativas de dar um passo além da indústria cultural com os meios dela se tornam cada vez mais laboriosas (*anstrengend*), cansativas. Por um lado, porque o público perde a disponibilidade de acompanhar essas tentativas laboriosas; por outro, porque as entidades culturais de hoje se igualam ao gosto do público que eles mesmos produziram. Arte de alta qualidade, arte que merece esse título pertence ao que há de mais precário hoje. Não faltam exceções. Há casos felizes que conseguem ser percebidos e recebidos. As ações de Christo e Jeanne-Claude foram debatidas em escala mundial. As intervenções de Hans Haacke continuam a irritar um público amplo. Mas são exceções. A exceção confirma a regra.

**EGL** Uma coisa que é muito debatida no Brasil – e que não vejo sendo tão debatida aqui, talvez por desconhecimento meu – é a seguinte questão: ao longo da história da indústria cultural, história curta mas que já tem algumas décadas, houve momentos de maior abertura e outros mais implacáveis. Por exemplo, como aconteceu entre meados dos anos 60 aos 70, com o rock. Houve um momento feliz que, curiosamente, foi eliminado muito rapidamente nos anos 80, e isso aconteceu também com a MPB.

**CT** Sim.

**EGL** Houve um momento de ascensão, em que a indústria cultural recebeu bem as exceções; momento que, depois, ela mesma interrompeu.

**CT** Parece-me que isso tem a ver com um fenômeno que os gregos antigos chamaram de *kairós*. *Kairós*, literalmente traduzido, significa o instante certo, ou seja, o momento histórico e irrepetível em que uma coisa desenvolve sua particularidade. A MPB teve seu *kairós*, na época da ditadura, nos anos 60, e conseguiu algo que não se deixou conservar, que é a unificação de crítica e leveza popular. Aí a leveza não era *fast food*. Era outra coisa. Era força inspiradora e assunção de um sentimento ou de uma capacidade sensorial especificamente brasileira. Mas esses momentos históricos não se mantêm à força. Também na época dos Beatles e dos Rolling Stones o rock, nos seus primeiros momentos, uniu-se com uma certa “revolução cultural”, conhecendo impulsos para além do mero rock. O rock era mais do que ele mesmo. (risos)

**EGL** Diga-se de passagem, isso foi feito também com uma grande apropriação da cultura europeia, o que é muito significativo.

**CT** Sim.

**EGL** Assim como a MPB também produziu apropriações da mesma.

**CT** Mas a gente não tem escolha, e tem de viver na época em que se vive. Aí é que a articulação estética tem que ter lugar. Expressão autêntica sempre tem a ver com pressão e necessidade. Compulsão e pressão é que levam a expressões imprevistas. E expressão autêntica nunca é planejável. Sempre tem o lado da surpresa. Não adianta, então, evocar momentos felizes do passado ou sonhar com um futuro melhor. Estamos aqui. Novos momentos excepcionais acontecem ou não aqui e agora.

**EGL** Estamos terminando, então gostaria de fazer mais uma observação final. Esses bons tempos que a indústria cultural teve, no caso do rock, da MPB, foram os mais significativos, mas há esperança de que eles não tenham se esgotado. Por exemplo, alguns estão dizendo que isso está ocorrendo no âmbito do seriado americano. As séries americanas. Os filmes americanos estão há muito tempo dominados por produtores, dificilmente é possível escrever roteiros interessantes, mas as séries estão abrindo espaço para roteiros mais sofisticados, e algum nível de ousadia.

**CT** Bom, não tenho conhecimento suficiente a respeito, mas acho bem plausível que o mero espaço que se abre para uma série, um espaço a ser bem preenchido para o público que continua acompanhando a série, força os cineastas a experimentarem coisas que levam a níveis inesperados de expressão. Então nem a indústria cultural atual para totalmente de surpreender a gente.

**EGL** Só citei esse fenômeno para sinalizar que, talvez, em algum setor, um novo *kairós* esteja ocorrendo hoje. Ao longo da indústria cultural, vemos o quanto ela

padroniza, mas, curiosamente, a própria indústria cultural não é sempre igual, nos seus diversos momentos da história. Ainda que ela seja semelhante globalmente, ou ainda que ela faça, por todo o globo, um processo de igualização (e geralmente os resultados são muito semelhantes em lugares do mundo muito distantes), ela tem oscilações, e em momentos diferentes da história ela permite certas coisas que em outros momentos ela não permite.

**CT** Continuamos, então, atentos para os raros momentos, nos quais a indústria cultural vai além de si mesma.

**EGL** Muito obrigado por mais uma entrevista!