

## DE DOMINANTES A RESIDUAIS: AS REVISTAS DA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA NO DEBATE ENTRE ORTIZ E RIDENTI

Dédallo Neves\*

### Introdução

No livro *Cultura*, Williams (2000, p. 29) afirma que o sociólogo da cultura estuda as práticas e as relações culturais produzidas e producentes entre os conflitos, tensões, mudanças reais nos modos de ser e nas obras em si. No texto *Base e superestrutura na teoria da cultura marxista*, um marco nos estudos de cultura e nos estudos marxistas, o autor galês apresentará algumas possibilidades metodológicas para compreender essas práticas e relações.

De forma geral, o que Williams faz é subverter o “caráter rígido, abstrato e estático” nas relações entre base e superestrutura. Considera que tomar uma base econômica como determinante de uma consciência faz com que o marxismo abandone “sua posição desafiadora mais específica” (2011, p. 27).

O autor galês considera “base” como um *processo* e não como um *estado*, logo não é permitida a atribuição de características fixas traduzidas numa variação da superestrutura. Fica claro a quem ele fala quando faz essa crítica: ao marxismo soviético da segunda internacional. A sacada da discussão está quando ele avança em o que são as forças produtivas, para isso recupera a passagem dos Grundrisse sobre o construtor do piano e o pianista. Marx, na ocasião, chegou à conclusão que o primeiro é um trabalhador produtivo enquanto o segundo não. Entretanto, aponta Williams, Marx abordava um contexto específico de produção: a produção capitalista de *mercadorias*.

Quando falamos da base e das forças produtivas primárias, importa muito se estamos nos referindo, como se tornou habitual em uma forma degenerada dessa proposição, à produção primária dentro dos termos das relações econômicas capitalistas ou à produção primária da própria sociedade e dos próprios homens, isto é, a produção e reprodução da vida social. Se tivermos nos referindo ao sentido amplo das forças produtivas, examinaremos toda a questão da base de forma diferente, e estaremos então menos tentados a descartar como superestruturais e, nesse sentido, como meramente secundárias

---

\* Mestrando do programa de pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná e Mestre pelo programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná. E-mail: [depaula.neves@hotmail.com](mailto:depaula.neves@hotmail.com).

– certas forças produtivas sociais vitais que são desde o início, no sentido amplo, básicas (WILLIAMS, 2011, p. 49).

Ao nosso entender, propondo isso, ele anula uma contradição mecânica existente entre base e superestrutura, pois amplia, considerando as relações entre os produtores de cultura, o que seriam as relações produtivas. É também a partir desta categorização de base sua definição de intelectuais como uma categoria social, cuja produção e reprodução só pode acontecer dentro de uma estrutura cultural compartilhada (WILLIAMS, 2000, p. 215). Ou seja, redefinindo a base, conseqüentemente redefine a superestrutura.

Para além de possibilitar a redefinição de “intelectual”, a redefinição de base nos permite compreender os processos culturais de uma maneira muito mais central e não como um reflexo da infraestrutura determinante, além de trabalhar com outras categorias sem perder de vista a teoria da história marxista. Porém, Williams faz uma diferenciação entre *questões de época* e *questões históricas*, sendo a primeira uma categoria bastante geral que trabalha com os conflitos entre feudalismo e burguesia, por exemplo; e a segunda as diferentes fases da burguesia (ou do feudalismo, da antiguidade etc.) e os momentos dentro de cada fase. “Esse verdadeiro processo histórico exige uma precisão e delicadeza na investigação muito maior do que a sempre surpreendente análise de época, a qual se preocupa com seus traços e características principais” (WILLIAMS, 2011, p. 53). Essa diferenciação é importante, pois nas análises marxistas, seja de cultura ou não, Williams diz haver uma tendência a analisar questões históricas como se fossem questões de época. Cada uma delas exige determinados olhares. Entendemos não haver limites nas delimitações entre questões históricas, desde que haja relevância às questões de época.

Williams apresenta no mesmo artigo em que aborda a discussão base e superestrutura, os conceitos de culturas residual e emergente, o que será debatido também em *Marxismo e literatura*, onde há um capítulo inteiro dedicado a eles, com o acréscimo de cultura dominante.

Para ele, as culturas de época (burguesa, feudal etc.) tendem a se tornar estáticas em análises históricas, como se a burguesia tivesse se comportado em mais de seis séculos de existência da mesma forma, o que claramente é um disparate.

Williams desenvolveu essa alternativa metodológica para que possamos compreender numa mesma época as especificidades históricas do período. “Uma descrição do processo cultural, em cerca de quatro ou cinco séculos e em dezenas de diferentes sociedades, exige imediata diferenciação histórica e diferenciação internamente comparada” (2000, p. 124). Ao descrever os aspectos dominantes de uma

cultura, o autor se acometeu da necessidade de pensar aqueles que não o são, embora se preservem ou surjam no processo histórico, ou seja, o residual e o emergente.

Não é estabelecido pelo autor limites metodológicos para desenvolver análises históricas, interpretamos que cabe aos fatos em si e às análises documentais imporem a necessidade de interpretação ao conjunto da época. Se pensarmos o Brasil historicamente, ele está situado em uma única época, ou seja, a burguesa<sup>1</sup>, cabe aos vários *processos históricos* construir a *análise de época* brasileira.

Nos processos culturais históricos, os fatos se conjugam, o que Williams não apontou com maiores detalhes, não sendo possível atribuir – como na análise de época – um destaque específico, embora o autor tenha falado da necessidade de diferenciações. As mudanças culturais são processos, embora marquemos aqui, a fins didáticos, temporalmente a dominância, emergência e residualidade dessas mudanças é preciso ter em mente que seu caráter não é tão mecânico quanto possa parecer. Para finalizar esta introdução, consideramos importante conceituar cultura emergente e residual, embora acreditemos, ao lado de Williams, na autoridade dos fatos sobre qualquer conceito.

Williams define como residual aquilo formado no passado e ainda vivo no presente. Ele chama atenção à diferença com o “arcaico”. “Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável” (1979, p. 125). O arcaico seria o componente totalmente reconhecido no passado, a ser observado e examinado como passado. O residual, embora também tenha sido formado no passado, ele ainda se faz “ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente” (1979, p. 125).

Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vívidos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. É importante distinguir esse aspecto do residual que pode ter uma relação alternativa ou mesmo oposta com a cultura dominante, daquela manifestação ativa do residual (distinguindo-se este do arcaico) que foi incorporada, em grande parte ou totalmente, pela cultura dominante. (WILLIAMS, 1979, p. 125)

A cultura residual mantém certa distância da dominante, embora haja uma correlação entre elas; se essa cultura residual foi particularmente importante, é necessário que a cultura dominante absorva certos elementos, apesar de fazer isso com certa

---

<sup>1</sup> Há um debate muito famoso entre os membros do ISEB e do PCB sobre a questão feudal no Brasil, mas não nos adentraremos nele.

parcimônia, não podendo permitir que a cultura residual atue com demasiado protagonismo, pois assim correrá o risco de perder seu posto de dominante.

A cultura emergente é mais difícil de classificar, de acordo com Williams. Ele a entende como novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação. Entretanto, é preciso estar atento àquilo que realmente é uma cultura emergente e o que é manutenção da cultura dominante, de acordo com o autor.

Williams usa como exemplo explicativo a “emergência” da classe operária, o que pode causar algumas confusões em suas próprias observações referentes a questões de época e questões históricas. Porém, compreendemos o uso da classe operária para fins metodológicos uma vez que esta explicação está em *Marxismo e literatura*, um livro deste caráter. Não há em Williams nessa ocasião um interesse em trabalhar a classe operária como cultura emergente abstratamente, ou seja, como questões de época.

Em *Cultura e sociedade*, antes de sistematizar seu pensamento, ele detalha caso a caso, como o surgimento do proletariado impacta na produção literária. O que está posto aqui “*é que nenhum modo de produção e, portanto nenhuma ordem social dominante, nunca na realidade, inclui ou esgota toda a prática humana, toda a energia humana e toda a intenção humana*” (WILLIAMS, 1979, p. 128 [itálico original]), permitindo dessa forma análises menos engessadas do que duas categorias que contemplam séculos de história (burguesia versus proletariado), e que podem fazer perder de vista o caráter materialista da concepção marxista da história.

A emergência de uma nova prática cultural não se dá apenas pela exclusão de uma classe pela outra, um grupo social por outro.

Não se trata apenas de uma proposição negativa, permitindo-nos explicar coisas significativas que acontecem fora, ou contra, o modo dominante. Pelo contrário, é um fato sobre os modos de dominação, que selecionam entre toda a gama da prática humana e, conseqüentemente, dela exclama. (WILLIAMS, 1979, p. 128)

O que importa, finalmente, no entendimento da cultura emergente, em distinção da cultura dominante e residual, é que ela não é nunca apenas uma questão de prática imediata. Na verdade, depende crucialmente de descobrir novas formas ou adaptações da forma. Repetidamente, o que temos de observar é, com efeito, uma emergência preliminar, atuante e pressionante, mas ainda não perfeitamente articulado, e não o aparecimento evidente que pode ser identificado com maior confiança (WILLIAMS, 1979, p. 129)

Com este marco teórico-metodológico apresentado, o artigo em questão busca tensionar as definições de indústria cultural brasileira de Renato Ortiz (1999) com as de brasilidade revolucionária de Marcelo Ridenti (2010; 2014). Apresentaremos primeiro os

autores separados, para que nas considerações finais elenquemos um terceiro ponto a fim de expor como operar metodologicamente a cultura residual e dominante. Para esta exposição recorreremos a uma comparação entre duas revistas da editora Civilização Brasileira: Revista da Civilização Brasileira (RCB), que circulou entre 1965 e 1968, e Encontros com a Civilização Brasileira (ECB), em circulação entre 1978 e 1982.

Trazer as duas revistas para o debate em torno de Williams, Ortiz e Ridenti serve como suporte de uma reflexão sobre dois momentos históricos e preponderantes para a sociologia da cultura no Brasil: a formação da indústria cultural e o declínio da “brasilidade revolucionária”. Por isso, dissertar sobre a história das duas revistas não é o ponto chave. Isso, no entanto, não nos exime de aqui fazer um breve panorama para localizar da forma que nos convém ambas as publicações.

Sobre a RCB destacaremos famosa a história contada por Ênio Silveira, editor e dono da Civilização Brasileira: Sartre quando veio ao Brasil, ficou chocado com os 20 mil exemplares vendidos número a número do periódico em formato livro com mais de 300 páginas, à época o francês editava *Les Temps Modernes* e tinha dificuldades para vender 3 mil exemplares. O editor brasileiro se orgulhava e dizia, *a posteriori*, que não havia biblioteca no mundo que não gozasse de uma coleção da RCB. Com isso, gostaríamos de apontar o sucesso entre a intelectualidade.

A ECB, apesar de ser editada num clima de abertura democrática, viveu o período de fechamento da editora, declínio. Ambas, revista e editora encerram-se em 1982. Mesmo assim, conseguiu colaborações importantes, foram 29 volumes publicados também em formato livro com o mesmo número de páginas. Editorialmente mais bem acabada. Debates importantes foram travados. Ênio Silveira, contudo, comparar-se-ia ao Albatroz de Baudelaire: “o albatroz é o pássaro das tempestades, nós éramos o Albatroz de Baudelaire –, enquanto havia repressão havia tudo, de repente tudo começa a ficar permissivo e não surge mais ninguém, as pessoas deixam de comparecer” (*apud* VIEIRA, 1998, p. 184). Foi assim que expressou sua frustração com a ECB. E é neste marco, entre o sucesso de uma e o baque da outra que atuaremos.

Consideramos importante destacar que trabalhamos neste artigo – e na pesquisa em desenvolvimento à qual este texto se baseia – com intelectuais, artistas e periódicos à esquerda do espectro político, e nosso objetivo, por isso, é a mobilização das três categorias propostas por Williams para compreender a cultura dominante revolucionária na década de 1960, conforme Ridenti (2010) e esta mesma cultura em seus traços

residuais, segundo Ortiz (1999). Para delinear aspectos históricos de ambas as revistas contaremos com o suporte de Vieira (1998) e com a análise de Czajka (2005).

### **Considerações sobre a indústria cultural no Brasil em Renato Ortiz**

Antes de adentrarmos à discussão sobre indústria cultural no Brasil, é preciso recuar devido a uma peculiaridade no processo de autonomização dos intelectuais brasileiros.

Em linhas gerais explanaremos o processo do escritor europeu no século XIX como efeito comparativo.

Há um processo de desvinculação das antigas formas de patronato existentes desde o século XV, pelo menos, permitindo aos intelectuais europeus a recusa da servidão ideológica à Igreja num primeiro momento e ao Estado num segundo. Com a emergência do público é favorecida a consagração da obra literária a partir da quantidade de leitores, isso impõe um dilema, haja vista o comportamento “antimercado” por parte desses intelectuais, pois ao mesmo tempo em que os leitores dão a independência, fazem dos escritores, trabalhadores como outros quaisquer, em outras palavras, como todos os trabalhadores no sistema capitalista, eles se proletarizam a partir do século XIX – Williams chega a apontar que a proletarização dos escritores cria um desejo nostálgico da volta da patronagem. Essa proletarização cria a necessidade de se desvencilhar da literatura de massa, é quando a crítica literária emerge como substrato intelectual da arte pela arte na literatura. Williams demonstrou isso em *Cultura e sociedade*, é nesse momento histórico que figuras importantes da crítica literária, como I.A. Richards e F.R. Leavis, surgem. E como em todo o avanço do capitalismo e da burguesia, o livro e a imprensa alcançam escalas industriais. Na França, por exemplo, o Antigo Regime compunha um total de 30% de alfabetizados; em 1890, eram 90%, com quase 15 mil títulos publicados. Na Inglaterra, no mesmo ano, eram 300 mil exemplares de jornais que circulavam diariamente. Com esse volume industrial, o escritor se mostra insatisfeito com a cotação do mercado como medida de valor estético. Daí, cria-se uma separação entre uma massa de consumidores (não-intelectualizados – no sentido “arrogante” contemporâneo, como assinala Williams em *Cultura*, quando debate com Gramsci) e uma minoria de especialistas. Basicamente há o processo consciente de alienação do conhecimento. Todo este argumento está nas primeiras páginas de *A moderna tradição brasileira*, Renato Ortiz mostra a importância dele para diferenciar o caso brasileiro.

Não há, por aqui, uma autonomização dos escritores em contradição com a literatura de massa devido aos baixíssimos índices de alfabetização. Não era possível viver de literatura sob as égides do mercado, como até hoje não é, embora por outros motivos. Os números no Brasil são invertidos dos europeus, 84% da população era analfabeta em 1890. Em 1940, mais do que a maioria ainda não sabia ler, 54%. Entre 1900 e 1920, foram publicados 92 romances, novelas e contos, uma média de sete títulos por ano, cada um com uma tiragem média de mil exemplares. Não podendo assumir a profissionalização da escrita, muitos buscavam nos cargos públicos a saída econômica, embora de forma bastante embrionária e descomprometida, poderíamos argumentar certa residualidade, como Williams compreende, nesta questão e estabelecer um paralelo com as atividades universitárias: não são raros os escritores que encontraram na cátedra a alternativa econômica. Por isso, Ortiz afirmaria que “entre nós as contradições entre uma cultura artística e outra de mercado não se manifestam de forma antagônica” (1999, p. 29). Ao longo do século XX isso permaneceria e aprofundar-se-ia. É o que tentaremos mostrar a seguir, o mercado absorverá o produtor de cultura (compreendemo-lo de forma mais ampla possível, tal qual Williams). Ortiz entende o fenômeno positiva e negativamente: o bom é que há lugar para produção de cultura, o mau é esse lugar estar basicamente regulado por empresas privadas, impedindo produtos contestadores (1999, pp. 28-29).

Descompassando um pouco de Marcelo Ridenti, Ortiz já consegue identificar elementos de uma indústria cultural brasileira nos anos 1940, contudo constrói seu argumento com cautela, considerando haver num primeiro momento uma cultura popular de massa incipiente para posteriormente essa mesma cultura se efetivar como indústria cultural.

Para demonstrar a incipiência da cultura popular de massa, Ortiz apresenta números convincentes: entre 1936 e 1944, houve um crescimento de 46,6% no setor livreiro, o qual fora impulsionado pela implantação da produção de papel, entre 1944 e 1948, o aumento chegou a 31%. O número de livros editados entre 1938 e 1950 cresce 300%; no espaço de uma década, as editoras dobram. Podemos considerar também o número de emissoras de rádio: em 1944 eram 106, em 1950, 300<sup>2</sup> (1999, p. 43). A questão imposta, que causa certa confusão na análise de Ortiz, é se o aumento na produção de

---

<sup>2</sup> Ortiz traz em detalhe vários números da produção de cultura até a década de 1950 nessa parte do livro, mais adiante ele atualiza-os assim que temporal, sociológica e historicamente mostram-se necessários. Na página 46, por exemplo, há uma tabela com o número de exemplares de livros vendidos.

cultura é significativo para constituir uma indústria cultural. Segundo ele, ainda é duvidoso afirma-la categoricamente na década 1940, pois de acordo com o conceito adorniano<sup>3</sup>, as bases materiais eram escassas para que os indivíduos fossem atomizados e integrados a partir da indústria da cultura. O raciocínio do filósofo alemão de que na sociedade moderna os espaços privados são invadidos através da racionalidade cultural e integrados a ela ainda não se adequa a este momento brasileiro (ORTIZ, 1999, pp. 48-49). Além disso, para haver uma sociedade de massas, é preciso de um Estado Nacional, o que ainda não estava exatamente consolidado nos anos 1940. Seguindo Ortiz, o processo de centralismo nacional da Revolução de 1930 preservou a característica regionalista, cabendo a Getúlio Vargas a reorientação das forças. O autor destaca que o esforço de integração que passa a acontecer principalmente nos anos do Estado Novo não pode ser confundido com a realidade de uma sociedade de massa, um exemplo disso pode ser a Rádio Difusora, marcadamente regionalista até a década de 1950, em contraposição à Rádio Nacional que exercia um dos principais papéis de penetração no “foro íntimo” com o objetivo de criar a racionalidade exigida pela indústria cultural adorniana clássica (1999, p.54).

A década de 1960, no entanto, já apresenta fatores mais delineados de uma indústria cultural, cujos destaques são a televisão e o cinema. Em referência aos anos 1960 e 1970, Renato Ortiz não tergiversa, diz que eles “se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais” (1999, p. 113). Há um movimento em bloco em todo o setor cultural, cujos números apresentaremos logo adiante. Precisa-se ter em vista neste momento que quem cria a racionalidade exigida da indústria da cultura no país são os militares, ao que define Ortiz como “modernização conservadora”, a qual se dá via Ideologia da Segurança Nacional, cujo objetivo era integrar o país incentivando e coagindo culturalmente. Não à toa, são criadas várias empresas “culturais” (Embrafilme, Embratel, Funarte, Instituto Nacional do Cinema etc.), mais ou menos como ocorreu com Getúlio Vargas, que também tinha por objetivo modernizar o Brasil, à época criou as bibliotecas, os museus, Instituto Nacional do Livro etc. Ambos deixam recair a visão autoritária sobre a cultura a partir da censura e do incentivo, ainda que possam parecer contraditórios. A fundamental diferença entre os militares e Vargas é a relação orgânica

---

<sup>3</sup> Apesar de Theodor Adorno e Max Horkheimer terem desenvolvido a definição de indústria cultural em sua forma “pura”, não nos alongaremos no debate conceitual da Escola de Frankfurt para não desvirtuarmos a intenção da nossa argumentação. Para isso, ver: ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.



entre aqueles e o setor empresarial, muito em vista devido ao novo momento econômico vivido, 1964 não foi apenas um golpe, como a história mostrou nos seus 21 anos, os militares realizaram uma modernização autoritária capitalista, e nada poderia casar melhor para os empresários. Os militares interessavam-se politicamente pela integração nacional ao passo que estes, economicamente, era o casamento perfeito.

Como a ideologia da Segurança Nacional é “moralista” e a dos empresários, mercadológica, o ato repressor vai incidir sobre a especificidade do produto. Devemos, é claro, entender moralista no sentido amplo [...] se tivermos em conta que a indústria cultural opera segundo um padrão de despolitização dos conteúdos, temos nesse nível senão uma coincidência de perspectiva, pelo menos uma concordância. (ORTIZ, 1999, p. 119)

Mas isso nos remete a uma frase de Williams quando ele discorre sobre os meios de produção da cultura: “Não havia maneira de ensinar um homem a ler a Bíblia [...] que também não o capacitasse a ler a imprensa radical” (2000, p. 109). A tradução para o contexto brasileiro é *ipsis litteris*, e cabe tanto ao “consumo” quanto à “produção” de cultura. Os intelectuais progressistas também beneficiar-se-iam da modernização autoritária, o caso da Revista da Civilização Brasileira é exemplar, como veremos adiante.

Agora olhemos os números, se tomarmos 1965, ano que começou a circular a revista, os exemplares da indústria editorial quadruplicaram em vinte anos, sendo que a população no período apenas dobrou. É bem verdade que esse número é bastante impulsionado pela imprensa editorial burguesa, mas não importa porque o investimento no parque industrial editorial não fazia distinção em quem investir, deixava isso a cargo da censura da ditadura na parte da publicação. O setor livreiro beneficiou-se de uma política governamental de produção de papel para reduzir o custo da produção. Em 1967, 91% do papel para livro era fabricado no Brasil; um ano antes, o governo havia criado o GEIPAG, órgão para gerir a política da indústria gráfica, auxiliando na importação de maquinário para impressão (ORTIZ, 1999, p. 122). Mas, Renato Ortiz é sagaz quando percebe que não é tanto a quantidade que importa – embora, obviamente, não seja nem um pouco desprezível – e sim a especialização do mercado. Em relação às revistas, o autor cita inúmeras do grupo de Victor Civita, a Editora Abril, com suas revistas para adolescentes, adolescentes meninas, adolescentes meninos, crianças, mães, homens, mulheres, o mercado fatiou-se e especializou-se. A Revista da Civilização Brasileira, apesar de não ser tão especializada como as do grupo Abril, também abocanha uma parte do mercado disponível.

Porém não é só no mercado editorial que vemos esse avanço da política pública em comunhão com as empresas privadas. No cinema, com a criação do Instituto Nacional do Cinema, em 1966, a futura extinta Embrafilme, a produção se expande. Entre 1957 e 1966 eram produzidos 32 longas por ano em média. No triênio 1967-1969 a média foi para 50 filmes. E quando a Embrafilme é fundada, em 1969, o aumento é ainda mais vertiginoso. Em 1975, são 89 filmes; aumenta para 103 em 1980. Apesar de a maioria dos filmes serem pornochanchadas. Ortiz aponta um gráfico em que assistimos o ano de 1975 como o pico de salas de cinema no Brasil, com quase 3500. Os espectadores chegam ao auge no ano seguinte, 250 milhões (1999, pp. 124-126).

No mercado fonográfico é vertiginosa a curva de ascensão. Entre 1967 e 1980 houve um aumento de 813% na venda de toca-discos. O faturamento das empresas fonográficas entre 1970 e 1976 cresce em 1375%. A penetração é igual com a televisão, que assiste na década de 1980 o início real do seu mandato soberano até a era da internet. Em 1970, 4 milhões 259 mil casas tinham televisão, o que já significava que mais da metade da população brasileira (56%) acessava a tela. Em 1982, ano que a *Encontros* deixa de circular e a *Civilização Brasileira* é vendida, 73% dos brasileiros assistiam televisão, ou seja, 15 milhões 855 mil domicílios (ORTIZ, 1999, pp. 127-130). “Se nas décadas de 1940 e 1950 faltava às emissoras de rádio e de televisão o traço integrador para caracterizá-las como uma indústria cultural, temos agora [a partir dos anos 1970] uma transformação” (ORTIZ, 1999, p. 132), ocasionada por duas questões fundamentais: a primeira: em 1969, com o investimento estatal passa a ser possível a transmissão em rede, gerando a segunda, cujo traço é um dos principais da indústria cultural: a padronização. Ortiz fala que não só os programas e a publicidade ganham um padrão, mas até a voz dos apresentadores (1999, p. 134). Adorno e Horkheimer dirão que “Distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em revistas a preços diversificados, não são tão fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los” (2011, p. 186).

Ao traçar uma discordância com os frankfurtianos, Ortiz diz que os “produtos” da indústria cultural encerram em si um “valor de uso”, logo ainda que industrializada a cultura não deixa de ser cultura para se tornar só mercadoria (1999, p. 146). Essa é uma tensão que levar-nos-ia a discutir o fetiche da mercadoria em Marx, haja vista a afirmação de que tudo na sociedade capitalista é mercadoria. Entretanto, apesar da absoluta pertinência deste debate, o ponto de encontro entre os frankfurtianos, Ortiz e Williams é onde mora o nosso interesse: Ortiz afirma que o popular na moderna sociedade brasileira

passa a se identificar com o que é mais consumido, dessa forma a lógica de mercado despolitiza o debate e aceita-se o consumo como categoria principal para se medir a relevância dos produtos culturais. A cultura nacional-popular é substituída pela de mercado-consumo (1999, p. 165), com isso há a desintegração da esfera pública de debate em que cultura e política se uniam numa só, como apontou Czajka.

### **Aspectos da brasilidade revolucionária em Marcelo Ridenti**

Em *Brasilidade revolucionária*, assim como em *Em busca do povo brasileiro*, Marcelo Ridenti mostra a coadunação existente entre os intelectuais e o Partido Comunista nas décadas de 1950 e 1960. Aponta o motivo dessa relação nas razões políticas mais amplas, como a possibilidade de contestação da ordem vigente num Brasil extremamente desigual (RIDENTI, 2010, p. 61). Amadurecia, nos anos 1950, o sentimento de pertencer a uma comunidade cujos projetos revolucionários entrariam em curso. Intelectuais e artistas engajar-se-iam à causa (Ibidem, pp. 86-87). A esse sentimento<sup>4</sup> – construído no período democrático: pós-Estado Novo e pré-golpe de 1964 – o autor categorizou como “brasilidade revolucionária”, concretizado na década de 1960. Havia no período a vontade de transformação: mudar a história e construir o “Homem Novo” (Ibidem, pp. 87-88). As Ligas Camponesas, a Revolução Cubana e uma sociedade brasileira predominantemente rural faziam uma classe média urbana acreditar que esse “Homem Novo” era o sujeito campesino. O universo rural passa a dominar as telas do cinema. O Cinema Novo retrata o momento: a temática da violência em “Deus e o diabo na terra do sol” (Glauber Rocha, 1964) e “Os fuzis” (Ruy Guerra, 1964), a exemplo, seria uma exaltação revolucionária e terceiro-mundista. A “Estética da fome” de Glauber Rocha é inspirada em Frantz Fanon e há um elogio às revoluções anticoloniais (Ibidem, pp. 125-127).

Os cineastas comunistas prepararam o terreno para a hegemonia do Cinema Novo nos anos 1960 – que se colocava tarefas revolucionárias, mas já sem o didatismo e a submissão ao PCB, embora congregasse cineastas comunistas e ex-integrantes do partido. O Cinema Novo não seria possível sem a história anterior de disputas no campo fomentada pelos cineastas comunistas. Ou seja, cineastas formados nos anos 1950 sob influência do PCB viriam a ganhar hegemonia no cinema brasileiro na década de 1960 (RIDENTI, 2010, p. 73)

---

<sup>4</sup> Ridenti usa a categoria “estrutura de sentimento” de Williams e cruza com a de “romantismo revolucionário” de Löwy e Sayre.

A consolidação de vários campos artísticos e intelectuais, segundo Ridenti, nos anos posteriores à década de 1950 só foi possível graças ao papel desempenhado pelo PCB, muitos dos quais compunham o partido ou eram próximos a ele, na pior das hipóteses eram simpatizantes, embora o autor pondere: “Muitos deles mudaram de convicção política no percurso” (Ibidem, p. 83). O próprio Ênio Silveira, editor das duas revistas que discutiremos adiante, era militante do Partido, muito embora não permitisse a intrusão em suas publicações, gozava do prestígio por ele fornecido, assim como fornecia-o. Ora, assim como ficou demonstrado nas duas obras citadas de Ridenti, intelectuais progressistas na década de 1960, pelo menos até o AI-5, endossavam as posições comunistas. Celso Frederico ao discorrer sobre a política cultural do PCB afirma que quem deu o tom da produção artística no pós-64 foram os intelectuais ligados ao partido; preocupados com o caráter nacional e popular da arte, exigiam um único front cultural no combate à ditadura e na luta pela democratização do país (2007, p. 344).

O desenvolvimento do argumento anterior serve a mostrar duas questões: a primeira diz respeito à cultura revolucionária de esquerda, isto é, havia entre a intelectualidade brasileira uma preocupação com um projeto diferente de mundo, baseado no “Homem Novo”, cuja concretização dar-se-ia através da revolução, como vinha acontecendo na África com as revoltas anticoloniais e como demonstrara a Revolução Cubana. A segunda refere-se à esfera pública de debate. Citamos especificamente o caso do cinema, mas junto dele vinha toda a esfera cultural e seus intelectuais. *Em busca do povo brasileiro* é exemplar neste sentido e seu subtítulo demonstra: “artistas da revolução, do CPC à era da TV”.

Contudo, é no trabalho de Rodrigo Czajka (2005) que encontraremos esse debate em sua forma mais bem acabada. A partir do conceito habermasiano de esfera pública (HABERMAS, 2014), o autor procura – entre outros aspectos – mostrar como os debates político e cultural vinculam-se na Revista da Civilização Brasileira. Segundo Czajka, houve a “formação de um diálogo entre colaboradores e leitores que buscavam, antes de tudo, constituir um espaço legítimo de interlocução na esfera da cultura” (2005, p. 103) e “a esfera cultural (num plano mais amplo) e a RCB (numa perspectiva mais específica), permitem abrir o leque de debates, ao mesmo tempo em que unem várias tendências políticas e ideológicas em torno de um só objetivo: o restabelecimento do processo democrático” (2005, p. 99). Ou seja, há aqui a comunhão entre o que foi apresentado por Ridenti (a esfera cultural num plano mais amplo, o que inclui teatro, cinema, música, artistas e intelectuais de maneira geral) e o que o próprio Czajka buscava – o leque de

debates com várias tendências políticas e ideológicas em torno de um só objetivo materializado na RCB.

Essa esfera pública preenchida materialmente por debates e produções artísticas pode também ser interpretada – e defendemos o dever desta interpretação – pelo viés da indústria cultural, trocando em miúdos: ao mesmo tempo em que os intelectuais buscam o “restabelecimento do processo democrático”, dito por Czajka, eles constroem uma indústria da cultura que será definitivamente estabelecida nos anos 1980, como aponta Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira*. A utopia nacional-popular das décadas de 1940, 1950 e 1960, ou seja, o período de construção da brasilidade revolucionária de Ridenti (1946-1964), transformara-se na ideologia da indústria cultural dos anos 1970 e 1980: Ridenti falará em declínio de uma “estrutura de sentimento” (2010, pp. 104-105) – Williams diz que toda vez que uma estrutura de sentimento entra em declínio outra emerge.

Concretizada a indústria da cultura, o intelectual brasileiro, absorvido por ela, ao invés de se engajar no revolucionarismo com a proposta do “Homem Novo”, resigna-se. Ridenti afirma que ao longo da década de 1980 o cenário internacional não era favorável para uma proposta revolucionária, e apesar de no Brasil assistirmos a legalização dos partidos comunistas, um empreendimento como a Encontros já não encontra espaço e torna-se anacrônico, assim como a maior parte da imprensa alternativa, como demonstrou Kucinski (2001).

Os intelectuais tornam-se “reféns” daquelas empresas que conseguiram crescer e se estabilizar a partir do incentivo estatal nos anos 1960 e 1970. Por isso, Eduardo Coutinho afirmará a Ridenti que “De 1979 para diante, muda inteiramente: o governo abre e a Globo fecha. E fecha tão mais fortemente quanto começam a ascender as forças de esquerda” (2014, p. 287). Ridenti diz que “O governo e a mídia, especialmente a televisão, iam desfigurando as utopias libertadoras, transformando-as em ideologias de consolidação da nova ordem nacional” (2014, p. 286). Seria equivocado dizer que a esfera pública de debate acaba. Mas ela se transfere. E agora passa a ser controlada. A indústria cultural permitirá os debates convenientes – ou melhor, não permitirá aqueles inconvenientes, estes ficarão restritos a pequenos grupos ou fechados nos muros universitários.

### **Considerações finais**

Com as argumentações dos dois autores expostas, podemos partir para os desdobramentos em torno das duas revistas usadas aqui neste artigo, sobretudo, para marcar a temporalidade da discussão e um dos espaços de atuação da intelectualidade comunista.

Em entrevista a Luiz Renato Vieira, Ênio Silveira afirmou o caráter mais profissional da ECB em relação à RCB no que tange os aspectos editoriais, o que podemos atribuir ao avanço da indústria cultural e a especialização da cultura como mercadoria. Embora, também tenha dito que a ECB não teve na intelectualidade da época, o mesmo impacto, o que podemos perceber como o declínio de um pensamento, ou aquilo que Ridenti nomeou como “brasilidade revolucionária”.

Vieira atribui o insucesso de Encontros a dois fatores: 1) a desmobilização por parte da ditadura com quinze anos de censura e violência; 2) a um não alinhamento com a primeira revista. Apesar de a Encontros tentar recuperar a RCB, não conseguiu. “Embora a nova revista ainda divulgasse artigos de vários dos antigos colaboradores da Editora, tinha orientação ideológica menos definida e não teve repercussão, no meio cultural, comparável àquela que a precedeu” (VIEIRA, 1998, pp. 183-184). Vieira não descarta, entretanto, as “substanciais modificações ocorridas no ambiente político e intelectual no período que separa as duas publicações” (1998, p. 184); embora não descreva e elabore a quais substanciais modificações se refere. Cristiano Couto vai além e não cai na “armadilha” de Ênio Silveira sobre mudanças ideológicas. O autor demonstra que o editor nos primeiros editoriais de cada revista pontua o princípio do não-sectarismo enfaticamente, o que desestabiliza o argumento ideológico da revista, dito por Vieira como carência de “uma identidade mais definida” (1998, p. 184). Contra isso, Couto diz:

Ainda que tenha mesmo havido essa presumível perda de identidade, sua verificação não é tão clara e linear quanto se poderia pensar. Como quer que seja, a primeira coleção, ao longo do tempo em que circulou, não ficou fossilizada dentro de uma cápsula de pureza ideológica; oscilou, passou por desvios. Não faltam análises que identifiquem com exatidão as flutuações da coleção dos anos sessenta<sup>5</sup> (2013, p. 57).

---

<sup>5</sup> A mais famosa interpretação sobre as flutuações ideológicas da Revista da Civilização Brasileira está em *A ideologia da cultura brasileira*, de Carlos Guilherme Mota, cujo argumento é a divisão da revista em duas fases: a primeira de 1965 e 1966, em que as publicações estavam mais vinculadas ao nacional-desenvolvimentismo, chamado por Mota de “período anterior”; a segunda fase, 1967-1968 (até o fechamento), onde há a crítica ao momento anterior e “revisões radicais” das análises nas palavras de Mota, classificadas por ele como “mais sociológicas e científicas” e “menos planfetárias”. Trocando em miúdos, o autor exalta a publicação na revista dos intelectuais de São Paulo, notadamente os da USP, caracterizados como “mais lúcidos” (1985, pp. 205-207).

Concordando ou não com as oscilações ideológicas das revistas, pensamos que o argumento central para explicar o sucesso de uma e o malogro da outra deve ser encontrado noutra lugar: no desenvolvimento da indústria cultural brasileira e a absorção dos intelectuais realizada por ela, em outras palavras numa “cultura intelectual comunista” que nos anos 1980 já é residual, não mais dominante como fora nos anos 1960. “Assim, mais do que possíveis defecções ideológicas ou ocasionais concessões de um espírito contemporizador, a tépida recepção de *Encontros* teve muito mais que ver com a erosão de valores que definiram uma época” (COUTO, 2013, p. 65).

Em 1978, quando Ênio Silveira pretende resgatar os debates promovidos na década de 1960, talvez não tenha percebido o detalhe do avanço da Indústria Cultural, as cartas não se jogavam mais com “Epístolas ao Marechal”, como ele mandara ao Marechal Castelo Branco. O debate se dava em outra esfera e os comunistas já haviam sido absorvidos por outros partidos (principalmente o PT), escreviam roteiro de novelas, davam aulas em universidades (o avanço da educação privada durante a ditadura é significativo) ou trabalhavam em agências de publicidade. “Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de [...] intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 1970, quando o governo passou a ser um dos principais anunciantes” (RIDENTI, 2014, p. 296).

Podemos ver isso na atuação de certos intelectuais, por exemplo, como Dias Gomes na TV Globo. Em entrevista a Ridenti, o dramaturgo afirmara que conseguira na TV o público que o teatro não lhe dera. “A Globo está me dando uma plateia popular, aquilo que eu sonhei no teatro o tempo todo”. Embora para ele esteja claro que o teatro popular não se efetivara na telenovela, mas politicamente havia solucionado a questão. “São gêneros diferentes, mas em termos políticos foi resolvido” (2014, p. 293). Gianfrancesco Guarnieri também afirmou coisa parecida. Disse que as novelas da Globo realizaram o projeto do CPC ao popularizar a arte.

Obviamente, quando textos de Dias Gomes vão ao ar, a Globo não está promovendo a revolução, está ao contrário, promovendo a racionalidade da indústria cultural, como percebeu Ferreira Gullar e afirmara também em entrevista a Ridenti.

Achar que a Globo conquistou as massas graças a nós [intelectuais comunistas] é uma piada. No mundo inteiro a televisão conquista as massas. Sabe com quem a televisão conquistou as massas? Foi com Janete Clair, que – apesar de ser mulher do Dias Gomes – não concordava com a ideologia dele, nem tinha formação ideológica marxista, nem de nenhum tipo. Ela dizia só o seguinte:

“Depois que o cara trabalha o dia inteiro, chega em casa cansado, ele quer sonho”. E ela dava sonho às pessoas. A vida é dura e as pessoas querem sonho. E nós, esquerdistas, fazíamos uma literatura desagradável, porque a vida do cara já era uma merda, o cara morava na favela, trabalhava na fábrica e quando ia ler um romance ainda acabava mal. É claro que com isso você não conquista ninguém. (GULLAR *apud* RIDENTI, 2014, p. 295)

Temos, portanto, em diferentes termos um mesmo destino: Ridenti chamou de declínio da brasilidade revolucionária. Ortiz como a realização da utopia nacional-popular na ideologia da indústria cultural. Se formos tratar nos termos de Williams, na década de 1980, a esfera cultural em que o intelectual comunista era figura central para o debate se tornara residual, e política e cultura se separam, pois a indústria da cultura tudo especializa e tudo padroniza. A Encontros é um projeto cujo objetivo é recriar esta esfera cultural que está sob outros domínios, não mais sob o CPC da UNE ou do PCB. Ênio Silveira recria um projeto que dá a luz com ares de anacronismo. A cultura dominante na esfera cultural é a indústria da cultura. E o intelectual comunista terá que buscar seu lugar noutro espaço.

Portanto, a indústria cultural torna-se essencial à compreensão do fenômeno ocorrido entre as décadas de 1960 e 1980, ou seja, a passagem de uma cultura revolucionária (comunista) dominante a uma indústria cultural que aglutinou uma gama desses intelectuais de esquerda que tornam-se residuais ao lado de uma antiga esfera pública.

## Referências

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002

COUTO, Cristiano Pinheiro de Paula. *Intelectuais e exílios: confronto de resistências em revistas culturais Encontros com a Civilização Brasileira, Cuadernos de Marcha e Controversia (1978-1984)*. Porto Alegre, 2013, 235p. Tese (doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CZAJKA, Rodrigo. *Páginas de resistência: intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira*. Campinas, 2005, 126p. Dissertação (Mestrado em Sociologia da Cultura) – Departamento de Sociologia, Universidade Estadual de Campinas.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural na esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1984.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001.

MOTA, Carlos G.. *Ideologia da cultura brasileira, 1933-1974: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ática, 1985.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.



RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

VIEIRA, Luiz R. *Consagrados e malditos: os intelectuais e a editora Civilização Brasileira*. Brasília: Thesaurus, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade de Coleridge a Orwell*. Petrópolis: Vozes, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

**Resumo:** Partindo do marco teórico-metodológico williamsiano sobre cultura residual e dominante, busca-se tensionar as definições de indústria cultural de Renato Ortiz (1999) com a de brasilidade revolucionária de Marcelo Ridenti (2010; 2014) no contexto dos periódicos *Revista da Civilização Brasileira* e *Encontros com a Civilização Brasileira*, tomando os anos de 1960 a 1980. Concluímos preliminarmente que o “fracasso” de *Encontros* se dá em grande parte pelas mudanças promovidas pela indústria da cultura.

**Palavras-chave:** indústria cultural; brasilidade revolucionária; Civilização Brasileira

**Abstract:** Starting from the Williams’ theoretical-methodological framework on residual and dominant culture, it seeks to tension the definitions of cultural industry by Renato Ortiz (1999) with the one of revolutionary brazilianity by Marcelo Ridenti (2010; 2014) in the context of the periodicals *Revista da Civilização Brasileira* and *Encontros com a Civilização Brasileira* (loosely translated as *Brazilian Civilization* periodical and *Encounters with the Brazilian Civilization*, respectively), taking account the years 1960 to 1980. It is concluded that preliminarily the “failure” of “*Encontros com a Civilização Brasileira*” is largely due to the changes promoted by the culture industry.

**Keywords:** cultural industry; revolutionary brazilianity; Civilização Brasileira