

**JEDER JANOTTI JUNIOR
ITANIA MARIA MOTA GOMES**



**COMUNICAÇÃO e
ESTUDOS CULTURAIS**

COMUNICAÇÃO E ESTUDOS CULTURAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitora

Dora Leal Rosa

Vice Reitor

Luiz Rogério Bastos Leal



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes
Ângelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Charbel Ninõ El-Hani
Cleise Furtado Mendes
Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
José Teixeira Cavalcante Filho
Maria Vidal de Negreiros Camargo

ITANIA MARIA MOTA GOMES
JEDER JANOTTI JUNIOR
(Organizadores)

COMUNICAÇÃO E ESTUDOS CULTURAIS

Edufba
Salvador, 2011

©2011 by autores.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o depósito legal.

Projeto gráfico, capa e programação visual
Rodrigo Oyarzábal Schlabit

Revisão e Normalização
Susane Barros

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Comunicação e estudos culturais / Itania Maria Mota Gomes, Jeder Janotti Junior
(Organizadores). - Salvador : EDUFBA, 2011.
197 p.

ISBN 978-85-232-0854-7

1. Comunicação. 2. Cultura. 3. Estudos interculturais. 4. Cultura popular.
I. Gomes, Itania Maria Mota. II. Janotti Junior, Jeder.

CDD - 302.2

Editora filiada a

AELC
ASOCIACION DE EDITORIALES
UNIVERSITARIAS DE AMERICA
LATINA Y EL CARIBE

ABEU
Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

CBaL
Câmara Bahiana do Livro

EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n, *Campus* de Ondina,
40170-115, Salvador-BA, Brasil
Tel/fax: (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

SUMÁRIO

7 | APRESENTAÇÃO

PARTE 1 **ORIGENS**

13 | UMA RELEITURA DE UM CLÁSSICO DOS ESTUDOS CULTURAIS: AS UTILIZAÇÕES DA CULTURA ([1957] 1973)

Ana Carolina D. Escosteguy

29 | RAYMOND WILLIAMS E A HIPÓTESE CULTURAL DA ESTRUTURA DE SENTIMENTO

Itania Maria Mota Gomes

49 | PENSANDO COM STUART HALL

Liv Sovik

63 | KLAUS JENSEN E OS ESTUDOS CULTURAIS

Nilda Jacks

75 | A PERSPECTIVA DAS MEDIAÇÕES DE JESÚS MARTÍN-BARBERO (OU COMO SUJAR AS MÃOS NA COZINHA DA PESQUISA EMPÍRICA DE RECEPÇÃO)

Veneza V. Mayora Ronsini

99 | REVISITANDO NÉSTOR GARCÍA CANCLINI: INTERCULTURALIDADE E POLÍTICAS CULTURAIS PARA A AMÉRICA LATINA

Cíntia SanMartin Fernandes

Micael Maiolino Herschmann

115 | MODERNIDADE, MUNDIALIZAÇÃO E CULTURA
INTERNACIONAL POPULAR: RENATO ORTIZ E OS ESTUDOS BRASILEIROS
SOBRE CULTURA

Felipe Trotta

PARTE 2 TRANSFORMAÇÕES E RUPTURAS

133 | SIMON FRITH: SOBRE O VALOR DA MÚSICA POPULAR MUDIÁTICA

Jeder Janotti Junior

147 | WILL STRAW: CENAS MUSICAIS, SENSIBILIDADES, AFETOS E A CIDADE

Simone Pereira de Sá

163 | RICHARD DYER: UTOPIAS DA FRIVOLIDADE

Angela Prysthon

177 | A ANÁLISE CULTURAL DA TELEVISÃO

Simone Maria Rocha

195 | SOBRE OS AUTORES

APRESENTAÇÃO

Diz uma anedota, que muitos de nós já ouvimos em diferentes versões, que um antropólogo perguntou a um “culturalista”: “se o que você faz são estudos culturais, como se chama então o que eu vinha fazendo até hoje?”. Apesar do tom de pilhéria, a brincadeira mostra a dificuldade de entendimento do que chamamos de “Estudos Culturais”. Isso porque os estudos da cultura têm tradições consolidadas enquanto os Estudos Culturais não são uma disciplina e muito menos um campo de estudos. Então, afinal, o que são os Estudos Culturais quando se voltam à análise do universo da comunicação e da cultura midiática?

Para tentar responder essa pergunta temos, antes de tudo, de assumir que o que usualmente chamamos de Estudos Culturais é caracterizado por um certo modo de olhar (ou de abordar) os fenômenos sociais. Essa visada singular parte de uma concepção específica de cultura, que é vista como um espaço, ao mesmo tempo, antropológico e sociológico, um lugar caracterizado por diálogos, disputas e tensões; caracterizado por relações de poder (hegemonias) e suas contrapartidas contra-hegemônicas. A partir desse ponto é que o livro que aqui se apresenta procura servir como uma bússola que busca orientar os leitores em torno das diversas apropriações que autores e ideias ditas dos Estudos Culturais aportaram no mundo acadêmico da Comunicação Social no Brasil.

Este olhar procura conjugar os aspectos universais dos Estudos Culturais aos modos como eles são apropriados através das particularidades dos tecidos sociais em que essas ideias circulam.

A primeira parte do livro apresenta os textos e os autores que afirmaram a recente tradição desses estudos para a compreensão da comunicação e cultura contemporâneas. Sem grandes pudores, apresentamos esses textos como

clássicos, ou seja, como obras que, apesar da passagem do tempo, continuam a ter algo a dizer. Assim, iniciamos nossa travessia explorando “As Utilizações da Cultura”, de Richard Hoggart, um ponto de virada em torno da compreensão da importância dos produtos das indústrias culturais para a formação da cultura popular contemporânea.

Apesar da cartografia errante que marca os Estudos Culturais, ou seja, um mapa que se reconstrói a cada nova leitura, buscou-se uma unidade que parte de uma nova concepção da ideia de cultura e passa-se, logo no início da jornada, pela importante noção de Estrutura de Sentimento, proposta por Raymond Williams, e que reivindica uma abordagem radical das formações culturais. Elas possuem ao mesmo tempo aspectos estruturais (semióticos) e sensíveis (estéticos).

Seguindo os marcos simbólicos dessa “recente tradição” vamos encontrar aquele que, ao lado de Jesús Martín-Barbero, é o mais conhecido entre os autores dos Estudos Culturais no Brasil: Stuart Hall. Muito usado inicialmente para se repensar as relações de poder “engessadas” pelas apropriações locais da Escola de Frankfurt, Hall exerceu forte influência sobre os estudos de recepção, sobre o modo de se pensar as identidades no mundo contemporâneo e sobre o próprio modo de se trabalhar os processos de comunicação, pois para além da tríade emissão-circulação-recepção, Hall reitera a importância das apropriações dos produtos midiáticos como parte fundamental das produções de sentido dos processos de comunicação, reforçando assim a noção de cultura singular desses pensadores.

Mas nosso intuito, ao propor este livro, não era só reforçar autores que já são reconhecidos em nossas práticas acadêmicas. Nossas rotas são mais errantes e ambiciosas. Elas incluem a apresentação de ideias que ainda estão se firmando em nossas pesquisas. Assim, continuamos através das propostas de Klaus Bruhn Jensen, que, tal como boa parte dos autores dos Estudos Culturais, aportou em nossas praias através dos estudos de recepção. Jensen é responsável por aprimorar um aspecto muito criticado dos primeiros autores dos Estudos Culturais, a ausência de uma metodologia sólida. Ao propor uma “semiótica social da comunicação”, unindo tradição culturalista à semiótica perceiana, ele aprofundou os estudos sobre as apropriações dos produtos midiáticos a partir da noção de “formações interpretativas”.

Quase no porto de chegada da primeira parte de nossa rota de navegação, encontramos dois autores distintos, mas que muitas vezes são colocados no mesmo lugar em virtude de suas afinidades afetivas e geográficas: Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini. Mesmo que se leve em consideração a importância desses autores para a popularização e a utilização das ideias dos Estudos Culturais

no Brasil, é preciso ressaltar que eles são muito mais relevantes do que a mera proposição de desbravadores latino-americanos poderia fazer crer. Na verdade, de seus estudos emergiu a renovação dos Estudos Culturais em sentido amplo. Foi a partir da própria definição de um olhar singular sobre a cultura, que os importantes conceitos de mediação (Barbero) e hibridismo (Canclini) ocuparam espaços por todo mundo (fruto da compreensão das especificidades das formações das indústrias culturais latino-americanas). Em que pese as críticas negativas sobre a amplitude ou falta de definições esquemáticas em torno desses conceitos, talvez aí residam as suas capacidades de contínua renovação.

Enfim, chegamos ao final da primeira etapa de nossa viagem através de uma afinidade lateral entre os Estudos Culturais e a produção acadêmica do brasileiro Renato Ortiz. Fruto de inúmeras controvérsias, que em alguns momentos contestam a rotulação de Ortiz como “Estudos Culturais” e, em outros, reconhecem em sua obra a gênese local dos Estudos Culturais aplicados ao universo da comunicação, o certo é que as ideias de Ortiz, principalmente em *A Moderna Tradição Brasileira*, trazem as marcas dos Estudos Culturais quando associam a formação da recente cultura popular brasileira à modernização *sui generis* de nosso país, através da emergência das indústrias culturais e de sua contrapartida, a sociedade de consumo.

Nossa rota em espiral propõe, na segunda parte da jornada pelos Estudos Culturais, a navegação por autores não tão conhecidos entre nós e objetos mais específicos. Pode parecer desproporcional a importância que as discussões sobre valor cultural e sociabilidades configuradas em torno dos produtos musicais adquiriram aqui, mas isso é fruto do apelo que esse tipo de abordagem exerceu sobre pesquisadores brasileiros quando da “descoberta” dos Estudos Culturais, já que historicamente havia um descompasso entre a força da indústria da música (e da afirmação de nossas identidades culturais) e o lugar de seus estudos no campo da comunicação.

Apesar de sua preocupação com a “música popular massiva”, Simon Frith é um pesquisador que discute valor cultural e distinção social em sentido amplo. Referência nos estudos aplicados à música, Frith busca uma síntese de base sociológica entre as singularidades das indústrias culturais e das práticas criativas presentes nos produtos culturais midiáticos. Soma-se a isso o importante foco que sua obra concentra sobre os intermediários culturais, como críticos e produtores, o que permite deslocar o peso que boa parte das pesquisas sobre música colocavam no campo da produção, sem abrir mão da complexidade de todo processo comunicacional que envolve esse importante produto cultural contemporâneo.

Continuando entre nossos “ilustres desconhecidos” vamos encontrar o abrangente trabalho de Will Straw que, antes de tratar de música ou audiovisual, está centrado nas práticas de consumo e apropriações sociais desses produtos. Caso interessante, pois nos últimos anos Straw tornou-se próximo dos pesquisadores brasileiros, participando de congressos e recebendo inúmeros professores e estudantes brasileiros na McGill University, em Montreal. Apesar de ter poucos trabalhos traduzidos no Brasil, sua noção de cena cultural possui forte ressonância em nossas pesquisas acadêmicas.

Já nos momentos finais da segunda parte de nossa rota encontramos o trabalho de Richard Dyer que, além de reconfigurar as visões negativas sobre as indústrias do entretenimento, também coloca em cena a importância da força cultural das minorias e suas afirmações identitárias através dos produtos de entretenimento, distanciando-se dos olhares tradicionalistas que insistiam em clivar o lado sério das indústrias culturais como atrelados ao jornalismo e seu poder informativo, ao mesmo tempo em que desabonavam o entretenimento como prática alienadora e ideologicamente marcada.

Como porto de chegada, retornamos ao mais debatido dos meios de comunicação: a televisão. Dispositivo presente na diversidade de discussões sobre ideologia, sociabilidade, rotinas produtivas, instituição jornalística, ficção musical e internet. Dando destaque ao papel espiralado de nosso mapa vamos encontrar novamente o mais conhecido dos autores dos Estudos Culturais no campo da comunicação: Stuart Hall, e a importante relação entre os processos de codificação/decodificação que, além de reconfigurar o lugar da recepção dos produtos midiáticos, também retorna a um importante lugar de articulação de nossa bússola: a noção de cultura.

Para finalizar esse introito, além de desejar aos leitores uma boa viagem, é importante reconhecer o papel dos pesquisadores que construíram nossos mapas de viagem pelos Estudos Culturais, afinal o conhecimento é feito de leituras, metodologias, análises e, acima de tudo, seres humanos que colocam subjetividades e desejos em jogo nos complexos processos de construção do saber.

Itania Maria Mota Gomes
Jeder Janotti Junior

PARTE 1
ORIGENS

UMA RELEITURA DE UM CLÁSSICO DOS ESTUDOS CULTURAIS AS UTILIZAÇÕES DA CULTURA ([1957] 1973)

Ana Carolina D. Escosteguy

Mais uma vez centro minha atenção em um dos textos-fundadores dos Estudos Culturais britânicos, *As utilizações da cultura* (*The Uses of Literacy*, 1957), de Richard Hoggart¹ (1918-), ainda que exista resistência destes últimos em estabelecer um canône a seu próprio respeito. Apesar disso, trata-se de um autor obrigatório entre aqueles que tanto se “iniciam” quanto são “iniciados” na matéria. A escolha não é completamente arbitrária, pois, como a maioria sabe, sem ele não existiria o Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (CCCS), seu fundador em 1964. Contudo, “não é sempre amplamente reconhecido que, sem *The Uses of Literacy* (1957), não teria havido estudos culturais”. (HALL, 2007, p. 39) Partindo desse julgamento é que se pode tomar essa obra como um clássico dos Estudos Culturais.

Vários são os entendimentos para esse termo (CALVINO, 1993). O clássico não nos ensina necessariamente algo que não sabemos. Algumas vezes descobrimos nele algo que já sabemos. Só que não sabíamos que ele já tinha dito isso! O livro que é um clássico, também, é aquele que nunca termina o que tem a dizer.

¹ Hoggart tem aproximadamente 27 livros de sua autoria, incluindo dois lançados, em 2004, quando tinha 87 anos. Na sua maioria, são textos de reflexões pessoais, memórias e ficção. Para uma listagem completa destes ver *International Journal of Cultural Studies*, v. 1, n. 1, 1997. Utilizo sempre a tradução portuguesa de *The Uses of Literacy, As utilizações da cultura – Aspectos da vida cultural da classe trabalhadora* (1973)

Por isso, “toda releitura de um clássico é uma leitura de descobrimento como a primeira” (CALVINO, 1993, p. 15), embora entre a primeira vez e a sua releitura, o tempo passado da juventude à maturidade faça com que sejam realçados seus detalhes e destacados seus distintos significados. O que se pretende nestas notas é, então, apresentar uma releitura desse clássico em três níveis: o epistemológico, o metodológico e o temático. Isso porque, passados mais de 50 anos de sua publicação, pode-se dizer que continua atual.

A VIRADA CULTURAL

A discussão apresentada pela Comissão Gulbenkian (1996) sobre os embates que ocorreram, na última metade do século passado, tanto dentro das Ciências Sociais quanto em sua relação com as Ciências Naturais, destaca a participação dos Estudos Culturais no questionamento da separação e divisão organizativa entre os domínios das Ciências Sociais e das Humanidades. A intenção com esse registro é demarcar o impacto que os Estudos Culturais causaram, estimulando a cooperação intelectual entre áreas que tradicionalmente mantinham-se separadas.

Na análise desse grupo, o projeto dos Estudos Culturais colocou em xeque paradigmas teóricos. Entretanto, ao mesmo tempo que ofereceu alternativas, criou novos problemas.

A tônica posta na ação e no significado conduziu por vezes a um descurar quase voluntarista de certos constrangimentos ao comportamento humano, que no entanto têm muito de real. A ênfase posta na importância dos espaços locais pode conduzir a um descurar das inter-relações mais vastas que caracterizam o tecido histórico. O ceticismo pós-moderno conduziu por vezes a uma postura determinada antiteórica, condenatória de outras perspectivas que também criticavam as limitações das abordagens de tipo positivista. (COMISSÃO GULBENKIAN, 1996, p. 99)

Seja como for, a questão é que, reconhecidas certas mudanças a partir de meados do século XX, com os Estudos Culturais o objeto de conhecimento científico chamado “cultura” adquiriu um novo significado.

A cultura deixou de ser exclusivamente um conjunto de valores, costumes e normas de convivência ligadas a uma tradição particular, a uma língua e a um território. Em tempos de capitalismo avançado, a cultura se desterritorializou

e destradicionalizou, isto é, converteu-se num repertório de signos e símbolos produzidos tecnicamente (segundo interesses particulares) e difundidos planetariamente pelos meios de informação. (CASTRO-GOMÉZ, 2003, p. 67)

Visto como um dos textos-fundadores dos Estudos Culturais, *As utilizações da cultura* ([1957]1973), flagra a expansão das indústrias culturais no Reino Unido, imediatamente após a Segunda Guerra e, portanto, o crescimento da cultura, em termos de sua importância na vida econômica e social. Tendo como questões centrais, de um lado, as relações entre as atitudes representadas nos jornais e revistas populares e as atitudes e valores dos leitores da classe operária a quem originalmente tais publicações se dirigiam e, de outro, como essas mesmas formas de comunicação, comercialmente orientadas, estavam modificando as atitudes e valores dessa classe social, essa obra, conforme Hall (2007, p. 39), documenta o que mais tarde passou a ser conhecido como “a virada cultural”.

Esta trata da ideia de que qualquer ordem econômica somente funciona quando é constituída por uma dimensão simbólica, isto é, que “o econômico” é operacionalizado ou se torna “real” dentro da dimensão cultural. Da política à economia, incluindo o espaço dos negócios e dos empreendimentos comerciais, todos os processos e práticas de nossa vida social estão envolvidos com questões culturais. Levando em conta essa situação, não seria possível atribuir à cultura um papel secundário. É, portanto, esse processo que revela a centralidade da cultura hoje. Nesse cenário é que a reflexão sobre a importância da cultura na vida social se afirma, sem recorrer a uma lógica dicotômica do tipo cultura *versus* economia. Ao invés disso, borram-se as fronteiras, bem como uma relação hierárquica entre elas.

Sendo assim, a cultura

[...] não pode mais ser estudada como uma variável sem importância, secundária e dependente em relação ao que faz o mundo mover-se; tem de ser vista como algo fundamental, constitutivo, determinando tanto a forma como o caráter deste movimento, bem como a sua vida interior. (HALL, 1997, p. 23)

A ela é atribuído tanto um lugar na estrutura empírica real, isto é, uma ocorrência na sociedade, quanto assume um caráter epistemológico, ou seja, diz respeito a um lugar a partir do qual posicionar-se para pensar a sociedade. Nesse último, localiza-se a mudança de registro que vem sendo chamada de “virada cultural” e é onde se situa a obra em questão.

Em *As utilizações da cultura* (1973), Hoggart questionou a estreiteza das análises culturais tradicionais que apagavam a experiência do homem simples. Daí a razão para deter-se na apresentação das atitudes, valores e modos de vida do homem ordinário. Definido seu alvo, pretendeu “ver, para além dos hábitos, aquilo que os hábitos representam, ver através das declarações e respostas o que estas realmente significam (significado que pode ser oposto a essas próprias declarações)”. (HOGGART, 1973, v. 1, p. 20) Isto indica que tematizar a cultura é uma questão de “sentidos” que adquirem concretude na experiência vivida.

Esse jeito de ver a cultura desafiou os modos estabelecidos na época de analisá-la ou até ignorá-la. Também se confrontou com aqueles, associados ao tipo “marxista de classe média”, que nutrem um sentimento “semi-apedado, semi-protetor, que nada tem a ver com a realidade dessa classe”. (HOGGART, 1973, v. 1, p. 19) Então, ao mesmo tempo que simpatiza com a classe trabalhadora, seu lugar de origem, não quer ser condescendente com ela.

Ambivalência que persiste, também, em outra questão. Formado dentro da tradição de F. R. Leavis, ora reconhece os efeitos negativos da cultura de massa e flerta com a tese de degradação cultural, ora se esforça em contra-atacar essa postura e romper com o discurso do declínio cultural, dominante na época.

Afigura-se-me que as modificações descritas na segunda metade deste livro tendem, até este momento, a fazer com que as classes proletárias estejam a perder muito do que na sua cultura havia de válido, lucrando pouco com essa evolução. Tanto quanto me é possível julgar objectivamente o assunto, é essa minha opinião. Contudo, ao escrever, encontro-me constantemente na obrigação de resistir a uma forte pressão interior que me leva a encarar o antigo como muito mais admirável que o novo, e o novo como algo de condenável, sem que para tal me baseie na minha compreensão consciente do material de que disponho. Estou pois a olhar esse material através da lente deformadora da nostalgia: fiz o que me foi possível para obstar aos seus efeitos. (HOGGART, 1973, v. 1, p. 21)

Apesar dessa oscilação, o fato é que esse autor reivindica que os membros da classe trabalhadora **têm** uma cultura própria. E que ela é **algo mais** do que o consumo degradado das mercadorias massivas. Assim, seus efeitos não podem ser lidos em correspondência direta ao seu conteúdo, mas dependem de uma ativa negociação com um mundo cultural já estabelecido. É aqui que Hoggart (1973, v. 1, p. 16) destaca que “as pessoas das classes proletárias opõem a todas as mudanças uma resistência tradicional e interior”. Por essa razão, o autor se detém

no jogo entre atitudes “antigas” e “novas” e observa que os comportamentos só se modificam “lentamente”.

Dentro dessa lógica, o autor vai estudar e descrever como as classes trabalhadoras falam e pensam, quais são os valores compartilhados no cotidiano, compreendendo a cultura como práticas que produzem sentido. Esse é o tema do primeiro volume de *As utilizações da cultura*, uma atenção aprofundada à cultura do dia-a-dia dos leitores daquelas publicações populares que compõem seu foco de estudo no segundo tomo.

Essa contextualização, apresentada na primeira parte, permite a Hoggart (1973, v. 2, p. 198) concluir que

ao procedermos ao estudo das publicações de massas somos talvez levados a atribuir-lhes, devido ao seu mero volume, uma maior influência sobre a vida das pessoas do que aquela que realmente exercem. A influência dessas publicações pode efetivamente ser desvantajosa nas áreas em que se faz sentir com maior intensidade; podem exercer igualmente uma influência desfavorável em relação a outros aspectos mais vastos da experiência, mas esse efeito é lento e neutralizado ou controlado por outras forças. A vida das pessoas não é imaginativamente tão pobre como a mera leitura da literatura que lhes é dirigida poderia fazer-nos crer. Diz-no-lo a nossa experiência do dia-a-dia. A maior parte das diversões de massas tendem a encorajar uma forma de vida debilitante mas a vida continua a ser outra coisa.

Observa-se, por conseguinte, que a descrição do modo de vida da classe trabalhadora conduz a uma certa celebração da sua resistência. Esse argumento vai ter repercussões tanto nas reflexões de Stuart Hall² quanto, bem mais tarde, assenta as bases do *paradigma da resistência* nos estudos de recepção, embora no nosso meio acadêmico raramente seja citado enquanto tal nem sequer como propulsor da pesquisa sobre as audiências.³

² Hall (2007) reconhece a importância teórica desse texto de Hoggart no seu trabalho intitulado “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”, originalmente publicado em 1981, embora não o cite. Avalio que esse argumento da “resistência”, em certa medida, está também presente em “Codificação/decodificação” (escrito em 1973), publicado em Hall (2003).

³ Entre os poucos que fazem tal referência, destaco Gomes (2004, p. 117) que reconhece “a contribuição decisiva de Hoggart – e dessa obra em particular [*As utilizações da cultura*]– para a fundação dos Estudos Culturais e, conseqüentemente, para o giro que as investigações sobre comunicação e cultura deram para as análises de recepção”.

Enfim, seguindo análise de Hall (2007, p. 43), é pertinente reconhecer que *As utilizações da cultura* apresenta uma inovação no que diz respeito à concepção de cultura. Tal entendimento está muito distante daquela ideia de “o melhor que foi pensado e dito”, que predominava na crítica cultural da época, constituindo, apesar de suas diferenças,⁴ “uma ruptura em direção paralela” à definição apresentada por Raymond Williams, em *The long revolution* (1961), de cultura como modos de vida. Por isso, entende-se que essa obra é formativa na trajetória dos Estudos Culturais. Por outro lado, seu valor epistemológico reside no fato de ter mostrado que “a produção e o consumo culturais expressam relações sociais básicas [, isto é,] as formas de vida de uma dada sociedade” (GOMES, 2004, p. 121), constituindo-se assim num prenúncio da “era da cultura”.

UM OLHAR DE EXTERIORIDADE DO MUNDO QUE SE HABITA

A investigação da cultura, entendida como um modo de vida, conforme Hoggart, tinha que ser efetuada *através e por dentro* dela mesma, sendo essa a via assumida para compreender as mudanças pelas quais a classe social em foco passava. O cerne do método proposto para interpretar uma cultura viva é a combinação da experiência direta com o recuo de uma formação científica, lastreada na crítica literária. *As utilizações da cultura* está construída mediante o depoimento pessoal, uma abordagem textual de publicações populares e uma análise comparativa entre literatura popular e autores da envergadura de Virginia Woolf, George Eliot, D. H. Lawrence, Ernest Hemingway, George Orwell, William Faulkner, entre outros.

Nesse sentido, o texto se apresenta através de duas formas radicalmente distintas de documentação e escrita. A *primeria* é formalmente descrita pelo autor: “O meio e a documentação no que se refere a essas atitudes são colhidos, principalmente, na minha experiência pessoal do Norte urbano, numa infância decorrida durante os anos vinte e trinta, e num quase contínuo, embora algum tanto diferente, contato desde então”. (HOGGART, 1973, v. 1, p. 23) Trata-se de uma abordagem de cunho autobiográfico, fundada numa observação rigorosa dos modos de vida que se apresentam na organização do espaço e do *habitat*, nos ritmos de vida, nas estruturas familiares e nas relações entre gerações e entre sexos, nas práticas religiosas e no uso de objetos que fazem parte do mundo cotidiano. Aqui combina-se a vivência, a experiência pessoal, com o trabalho etnográfico.

⁴ Dado que aqui não se tem como objetivo uma análise comparativa entre Raymond Williams e Richard Hoggart, indico os comentários de Maria Elisa Cevasco (2003, p. 21-23) a esse respeito.

Sem apresentar nenhuma sofisticação retórica, ao contrário, valorizando o dado empírico, seu estudo descreve densamente como a classe trabalhadora falava e pensava, qual linguagem e presunções comuns sobre a vida ela compartilhava tanto no discurso quanto na ação, quais atitudes sociais balizavam sua prática diária, quais valores morais elas usavam, mesmo que aforisticamente, para fazer julgamentos sobre seu próprio comportamento e dos outros, incluindo, claro, como eles articulavam tudo isso quando liam e usavam as publicações populares. (HALL, 2007, p. 43) Essa postura significava que cultura era primordialmente uma questão de experiência vivida que conformava as práticas sociais.

Tomando como referência o início do processo de urbanização na Inglaterra a partir de 1830 e as mudanças ocorridas na vida de sua avó, após o casamento, na década de 1870, Hoggart reconstituiu a história de transformações pelas quais passou sua própria família para falar das mudanças que ocorriam no meio social das classes populares. Nesse relato autobiográfico, sua história de vida se situa num horizonte histórico-social, demonstrando a interrelação entre dinâmica social e narrativa individual.

Se a proximidade com o objeto de estudo pode constituir um trunfo na análise, Hoggart (1973, v. 1, p. 21) estava ciente de que também era um risco quando o próprio juízo se deforma pela posição ocupada.

Porque estão em causa a classe de que sou oriundo e a minha infância, experimento uma tendência para ser injustificadamente severo em relação aos aspectos da vida da classe trabalhadora que desaprovo. Juntamente com essa tendência vem o impulso para me libertar dos meus próprios fantasmas; na pior das hipóteses, pode tratar-se de uma tentação para ‘rebaixar’ a minha própria classe, resultante de uma ambiguidade premente na minha atitude para com ela. Por outro lado, verifico ainda que tenho tendência para atribuir demasiado relevo àqueles aspectos da vida das classes proletárias que eu aprovo, tendência esta que me arrastou para um certo sentimentalismo, para um romantizar do meu ambiente de origem, como se, subconscientemente, estivesse a dizer às pessoas com que presentemente me dou – vejam, apesar de tudo, uma infância assim é mais rica que a vossa.

Um escritor tem a obrigação de resolver estes problemas como lhe for possível e durante o próprio processo de escrever, enquanto luta por descobrir o que verdadeiramente tem para dizer. Não me parece possível que ele consiga alguma vez atingir uma objetividade absoluta.

Onde boa parte da crítica vê debilidade teórica na obra de Hoggart, para o sociólogo Jean-Claude Passeron (1971 apud OWEN, 2008), o elemento autobiográfico é, ao contrário, a força que relativiza os julgamentos do autor, permitindo uma representação, compreensão e readmissão “honestas” da voz popular na esfera da cultura. Entre outros autores que corroboram essa avaliação, estão Owen (2007), Lodge (2007) e Campenhoudt (2003).

É usual considerar que, para contrabalançar o peso da experiência pessoal em *As utilizações da cultura*, Hoggart assumiu os parâmetros da análise literária para aplicá-los às publicações populares – semanários, jornais e revistas, anúncios publicitários, canções populares, romances de “sexo e violência”, entre outros textos de caráter popular. Isto configura o segundo registro da obra, mas não quer dizer que adquira menor importância na configuração do seu método. Ao contrário, ele vê sua adoção como essencial ao seu programa de pesquisa e, por sua vez, aos Estudos Culturais.

[...] os métodos da análise literária podem ser aplicados não somente à literatura que é acolhida na academia ou, indo adiante, à literatura popular. Eles podem ser aplicados a todas as formas de cultura popular, fornecendo *insights* que nenhum outro método oferece. Mas sempre e, de novo, você primeiro tem de ler essas coisas por e para elas mesmas: só nesse caso – o ouvido do crítico literário para a linguagem, para o tom, o acento, a seleção, a inclusão e omissão, para o poder das imagens e símbolos, para todos os elementos da retórica da persuasão –, tudo isso pode ser relevante e revelador. (HOGGART, 1993 apud OWEN, 2007, p. 86)

Embora a maioria da crítica assinalasse que Hoggart se utiliza do método literário apenas na segunda parte de *As utilizações da cultura*, Owen sugere que o vigor da descrição da vida e cultura da classe trabalhadora na primeira parte do livro está fundamentada num método *quasi*-literário. Justifica essa posição, recuperando declarações de Hoggart sobre a importância que a literatura tem em “explorar, recriar e procurar os sentidos da experiência humana [...] porque ela recria a textura dessa experiência” (1958 apud OWEN, 2007, p. 88), bem como extraíndo descrições desse livro. Por exemplo, no que diz respeito à vida das mulheres, considera o capítulo *A mãe*, da Parte I, como um dos mais tocantes, devido ao relato vívido de lembranças das dificuldades econômicas na casa da vó, das idas à mercearia e da vergonha de comprar fiado, das observações do comportamento das mulheres na feira, da timidez delas em relação ao sexo, do

seu envelhecimento precoce, do conformismo das adolescentes, entre outros. Conclui, então, que tais descrições têm mais em comum com um método literário do que com uma abordagem sociológica. Em contraponto, na avaliação de Hall (2007, p. 43), a inovação metodológica de Hoggart consiste na sua “adaptação do método crítico-literário do ‘close-reading’ à tarefa sociológica de interpretar os sentidos vivos de uma cultura”.

Mais importante do que classificar metodologicamente o trabalho de Hoggart numa área ou noutra, trata-se de reconhecer que dados empíricos aparentemente insignificantes e fontes diversas de documentação transformam-se em via privilegiada para que sua pesquisa se afaste de formas já consagradas de abordagem. Interessa, então, realçar que sua proposição sustenta uma complexa relação entre uma abordagem mais “textualista” e outra mais “etnográfica”, revelando-se um trabalho que rejeita as fronteiras disciplinares – nesta caso, tanto a crítica literária quanto a antropologia “ e, ao mesmo tempo, problematiza a dicotomia objetivismo *versus* subjetivismo. Este último⁵ fortemente representado pela voz autobiográfica do autor que, sobretudo, percorre a primeira parte da obra.

Para tratar dessa última questão, destaca-se, no entanto, o capítulo *Molas deslassadas: uma nota sobre os desenraizados e os ansiosos* da segunda parte do livro, especificamente a seção *O bolseiro*. Aí é relatado o deslocamento que vive o bolsista, oriundo da classe trabalhadora, que ascende via o sistema de educação e “não se integra já em nenhuma classe, nem sequer nos chamados ‘meios intelectuais’”. (HOGGART, 1973, v. 2, p. 171) Diz o autor, ainda, que este “deixou a sua classe, pelo menos em espírito, tornando-se diferente dos outros membros dela em muitas coisas; continua porém diferente dos membros das outras classes, demasiado tenso e inseguro”. (HOGGART, 1973, v. 2, p. 173)

É evidente que o próprio Hoggart se insere na categoria “dos desenraizados e ansiosos”. Apesar de sua condição de *outsider*, o fato de pertencer originalmente à classe trabalhadora lhe dá afinidade com sua posição de origem, e, portanto, resistência à ideia de que a vida desses grupos sociais é desprovida de qualquer interesse e positividade. Ao mesmo tempo, sua formação em Letras e *status* intelectual alcançado como profissional *estabelecido*⁶ lhe impedem de ressentimento e hostilidade para com a mesma, prevenindo-o contra a ânsia tanto de denunciar a exploração das classes trabalhadoras quanto de remediar a situação de inferioridade e exclusão através de sua transformação, atitudes típicas do senso comum.⁷

⁵ O subjetivismo consiste em reduzir todo o conhecimento àquilo que se revela na sua própria percepção subjetiva. Ver Campenhoudt (2003).

⁶ Embora adote os termos de Norbert Elias, não me ateno a suas definições.

⁷ Esta ideia está fundada numa combinação das reflexões de Owen (2007) e Fonseca (2006).

Configura-se, então, uma postura metodológica calcada num dualismo – tanto se está “dentro” e este fato proporciona intimidade, proximidade e reconhecimento da importância desse lugar/objeto de estudo, quanto se está “fora”, o que traz distanciamento e necessidade de imersão via pesquisa de campo, ou seja, incorporação da perspectiva etnográfica, compreendida como “a tentativa de entender outros modos de vida usando a subjetividade do pesquisador e sua confrontação com o ‘diferente’, como instrumento principal de conhecimento”. (FONSECA, 2006, p. 13) Esse é o ganho metodológico dessa obra em confronto com a inflação posterior de trabalhos de corte etnográfico dentro dos Estudos Culturais que produziram descrições tão “ralas”.⁸

O QUÊ O POPULAR NOS FAZ PENSAR

Durante um longo período, a cultura popular foi desprezada e relegada como objeto de estudo. Na Grã-Bretanha, assim como em outros lugares, o termo foi utilizado, em um primeiro momento, para identificar uma coleção ou miscelânea de formas e práticas culturais, tendo em comum o fato de estarem excluídas do cânone da “alta cultura”. O desejo de conhecer empiricamente as formas culturais populares, ameaçadas pela industrialização e modernização, fez com que fosse fundada na Inglaterra, em 1878, a primeira Sociedade do Folclore.

Ao longo de um percurso recheado de desentendimentos em torno da radicalização de posições entre historiadores e folcloristas, antropólogos, sociólogos e cientistas políticos sobre tal tema, um elemento novo que marcou esse debate no contexto britânico e, especialmente, no âmbito do que mais tarde vai ser chamado de Estudos Culturais, foi lançado por Hoggart, em *As utilizações da cultura*, através de sua tentativa de esclarecer quem eram “as classes trabalhadoras”. Embora na abertura desse texto declare que “muitas vezes se tem afirmado não existirem hoje em dia [1957], na Inglaterra, classes trabalhadoras, e que se deu uma ‘revolução sem sangue’” (HOGGART, 1973, v. 1, p. 15), que reduziu drasticamente as diferenças sociais entre classes distintas, persiste ao longo da obra a intenção de apresentar uma definição da mesma.

É claro que me refiro à maioria que encara a própria vida tal como ela é e sempre foi, no que não difere das maio-

⁸ Adjetivo usado por Marcus (1998 apud Fonseca, 2006, p. 29), referindo-se “a uma descrição que faz abstração da história, ignora as ambiguidades do sistema, ou que reduz o leque imenso de personagens a um ou dois modelos”. No caso específico, utilizo-o para endossar a crítica de que boa parcela dos estudos de recepção que se valeram desse método, produziu resultados superficiais.

rias das outras classes; aquelas pessoas a quem alguns dirigentes sindicais, quando lamentam a falta de interesse manifestada por essa maioria em relação ao movimento sindical, chamam ‘a vasta massa apática’; a que os autores de canções dão o nome elogioso de ‘o povo simples’; que as próprias classes trabalhadoras descrevem, mais sobriamente, como ‘as pessoas vulgares’. (HOGGART, 1973, v. 1, p. 27)

Através de procedimento metodológico já descrito, observa-se que o autor expressa uma definição **cultural** das classes populares – por exemplo, como elas procedem ou pensam em relação ao casamento, ao trabalho, à religião e mesmo como têm “o hábito de pagar as coisas em pequenas prestações, mês a mês” (HOGGART, 1973, v. 1, p. 25), detendo-se numa caracterização geral destas camadas, denominadas variavelmente de classes trabalhadoras, proletariado, classes proletárias⁹ etc. “As generalizações a que procedo ao longo deste livro significam apenas que a maioria das pessoas do proletariado consideram que assim se deve pensar ou agir neste ou naquele caso”. (HOGGART, 1973, v. 1, p. 27) No entanto, ele não omite a existência de diferenças dentro delas.

Os diversos membros do grupo gozam de prestígio diferente, de acordo, por exemplo, com a rua que habitam. Dentro de cada uma dessas ruas, as próprias casas acusam o melhor ou pior nível de vida dos seus habitantes; determinada casa é ligeiramente melhor porque tem uma cozinha separada, ou porque fica no extremo do quarteirão, ou tem um bocado de jardim [...] há também no bairro uma hierarquia que é fruto da especialização. Este homem é conhecido como uma espécie de ‘doutor’ e tem em casa uma enciclopédia encadernada, que está sempre pronto a consultar, a pedido dos vizinhos [...]. (HOGGART, 1973, v. 1, p. 26)

Especificamente se refere a uma “minoría interessada” que estabelece, por exemplo, uma relação mais estreita e ativa com os sindicatos e com as atividades religiosas, bem como interesse por instrução mais avançada. Entre seus integrantes, destaca a leitura de um determinado tipo de livro, de periódicos “de qualidade”, de participação em sociedades culturais, de frequência a bibliotecas públicas e cursos de educação de adultos. (HOGGART, 1973, v. 2, p. 193) Ao ressaltar a especificidade desses grupos no interior das classes trabalhadoras,

⁹ Tais termos em Hoggart não remetem necessariamente ao seu uso na tradição marxista.

o autor se previne contra a descrição de um único modelo que as represente, proporcionando uma visão mais escalonada dentro de uma designação homogênea de classe. Ao mesmo tempo, revela a singularidade do contexto cultural britânico dos anos 30 aos 50.

Mas grande parte dos pormenores colhidos da experiência cotidiana compõe um quadro geral das “maiorias”. Dentro desse grupo, uma das atitudes mais comuns é a ausência de interesse pelo âmbito político, sendo que apenas aquela “minorias”, recém citada, manifesta um propósito dessa ordem. Por esse motivo, justifica o autor (1973, v. 1, p. 27), esta última não será foco de atenção já que as influências das publicações de massa não são observadas em “mentalidades desse tipo”.

Conforme seu relato, a vida cotidiana se desdobra principalmente no ambiente doméstico e na vizinhança, revelando uma desconfiança das classes populares com “o mundo exterior que se lhes afigura como pouco acolhedor”. (HOGGART, 1973, v. 1, p. 87) Nesse particular, identifica que há uma dificuldade em conjugar esses dois mundos – o mundo do grupo a que se pertence e o “outro”, o de fora – que tem influência na associação dos deveres individuais com os deveres de cidadão, ou seja, tem repercussão no âmbito político. Ao estarem “enraizados no domínio individual, da casa e do bairro, dificilmente conseguem pensar em termos mais gerais” (HOGGART, 1973, v. 1, p. 93) o que acaba por desenhar uma separação entre os membros do grupo, “Nós”, o mundo operário, e os que estão fora dele, “Eles”, o mundo burguês. Compõem este último os chefes, os patrões, a polícia, os doutores, os professores, enfim, “todo e qualquer membro das outras classes, à exceção dos raros membros dessas classes que os trabalhadores conhecem individualmente”. (HOGGART, 1973, v. 1, p. 87)

Ao mesmo tempo que se evidencia o reconhecimento de que se pertence a um grupo específico, fica expressa uma divisão social, assim como o destaque das singularidades *internas* ao grupo é combinado com a ocorrência de fronteiras simbólicas em relação à outras classes. Como diz Ortiz (2000, p. 36), isso indica que a discussão sobre a cultura popular reforça uma dimensão de separação:

Quando ele [Hoggart] estabelece uma clara distinção entre um ‘nós’ operário e um ‘eles’ burguês, está postulando uma distância cultural que definiria, no interior de cada uma dessas configurações, espaços qualitativamente diferentes. O ‘mundo’ dos trabalhadores seria radicalmente outro, antagônico ao universo dos patrões, como moralidade, maneiras de ser, de sentir e de viver. ‘Mundo’ que se enraizaria em um território específico, os bairros operários, conseguindo dessa forma se liberar das influências exógenas.

Tudo isso contribui para a configuração de uma dinâmica cultural própria às classes populares, descrita através de sua organização familiar, suas experiências concretas de vizinhança, seus valores e jeitos de agir e de pensar e, por sua vez, centrada na investigação da mudança cultural atribuída às publicações e ao entretenimento de massa. Nesse sentido, indubitavelmente, a obra em questão é uma representante maiorial da linhagem culturalista onde o contexto histórico e as estruturas econômicas e políticas vigentes quase não são levadas em conta.

O custo dessa posição é perfilar-se numa única frente da contenda. Como diz Bennett (1986, p. XII),

na perspectiva do estruturalismo, a cultura popular foi com freqüência considerada como uma ‘máquina ideológica’ a qual ditava o pensamento do povo de uma forma tão rígida e com a mesma regularidade de lei como na síntese de Saussure – a qual forneceu o paradigma original para o estruturalismo [...]. Contrariamente, o culturalismo foi com freqüência acriticamente romântico em sua celebração da cultura popular como expressão dos autênticos valores e interesses das classes e grupos sociais subordinados. Essa concepção, além disso, resultou em uma visão essencialista de cultura, ou seja, em uma personificação de essências de classe ou gênero específico.

O próprio Hoggart (1973, v. 1, p. 15) reconheceu o risco da atitude romântica via a exaltação das qualidades desse grupo social, “assumindo o ponto de vista de que essa cultura está presentemente em declínio, surgindo assim uma tendência para exagerar o contraste entre o que foi essa cultura e o que ela é atualmente”. E, embora ele exercite continuamente uma reflexividade que barra uma manifestação puramente essencialista, não se livra completamente desse olhar nostálgico e romântico. A despeito disso, ousa falar de “cultura” das classes trabalhadoras num momento onde o pensamento dominante reduzia essas camadas sociais a um nível pré-cultural de existência.

Por outro lado, sua vinculação a um posicionamento culturalista dá margem para flertar com uma concepção de popular que elimina “uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante” (HALL, 2003, p. 257, grifo nosso), sendo justamente essa característica que permite a inclusão das relações de poder em sua definição. Configura-se neste ponto uma debilidade da obra, pois é possível perder de vista a tensão entre a capacidade criativa do sujeito e o peso das determinações estruturais como dimensão substantiva na limitação de tal capacidade, privilegiando apenas o modo em que os

próprios atores sociais se apropriam das formas populares de imprensa da década de 50 e as integram a formas locais de conhecimento.

Por último, mas não menos importante, a releitura de *As utilizações da cultura* no nível temático diz respeito, então, à preocupação com as culturas e as classes populares e, conseqüentemente, com seu tratamento teórico. Considerando que esse se modifica segundo o contexto vivido, nas sociedades contemporâneas, marcadas pelo processo de globalização, tal debate deve ser repensado. No mínimo, duas posições se avistam. De um lado, as abordagens que focalizam os fluxos, as práticas desenraizadas, as misturas, as conexões, enfim, uma memória coletiva partilhada em escala planetária. Entre os que defendem tal ideia, o popular perdeu a primazia de expressar o diferente, o desconhecido, ou seja, não tem mais força para se constituir em sinal de alteridade. (ORTIZ, 2000, p. 47) De outro, sem subestimar as forças inegáveis da globalização, a questão que se coloca, aqui, para o contexto brasileiro, “não é tanto atravessar as fronteiras simbólicas, mas *localizá-las*” (FONSECA, 2004, p. 224), isto é, adentrar nos “diferentes sistemas de simbolização, no seio da sociedade moderna e reconhecer que, entre estes, o aspecto de classe não é de menor importância”. (FONSECA, 2004, p. 228) Ao inverso do posicionamento anterior, trata-se de “levantar a hipótese da alteridade”, entendendo que esta se dá numa posição de *fronteira* entre o muito próximo e o muito distante. (FONSECA, 2004, p. 211) Eis a atualidade da obra!

Gostaria de finalizar seguindo a orientação de Calvino que nos diz que “a escola e a universidade deveriam servir para fazer-nos entender que nenhum livro que fale de um livro diz mais que o próprio livro em questão”. (CALVINO, 1993, p. 16) E o que temos em abundância no nosso meio acadêmico sobre os Estudos Culturais é justamente o conhecimento e a informação pela leitura de segunda-mão. Apesar disso, reconheço nesta releitura uma função didática de apresentar a matéria.¹⁰ Mas nenhuma resenha, comentário crítico ou nota introdutória ensinará mais do que a leitura do original.

REFERÊNCIAS

BENNETT, Tony. Introduction: popular culture and ‘the turn to Gramsci’. In: BENNET, T.; MERCER, C.; WOOLLACOTT, J. (Org.) *Popular culture and social relations*. Milton Keynes: Open University Press, 1986.

CALVINO, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets Editores, 1993.

¹⁰ Reconheço, também, essa função de recapitular a matéria em Gomes (2004, p. 108-122).

- CAMPENHOUDT, Luc Van. *Introdução à análise dos fenômenos sociais*. Lisboa: Gradiva, 2003.
- CASTRO-GOMÉZ, Santiago. Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión de los intesticios. In: WALSH, Catherine (Org.) *Estudios culturales latinoamericanos*. Quito: Univ. Andina Simón Bolívar/Ediciones Abya-Yala, 2003.
- COMISSÃO GULBENKIAN PARA REESTRUTURAÇÃO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS. *Para abrir as Ciências Sociais*. São Paulo: Cortez, 1996.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- FONSECA, Cláudia. Classe e recusa etnográfica. In: BRITES, Jurema; FONSECA, Cláudia (Org.) *Etnografias da participação*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.
- _____. A alteridade na sociedade de classes. In: _____. *Família, fofoca e honra: Etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- GOMES, Itania Maria Mota. *Efeito e recepção: interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media*. Rio de Janeiro: e-papers, 2004.
- HALL, Stuart. Richard Hoggart: the uses of literacy and the cultural turn. *International Journal of Cultural Studies*, v. 10, n. 1, p. 39-49, 2007.
- _____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.
- _____. Notas sobre a desconstrução do 'popular'. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HOGGART, Richard. *As utilizações da cultura: aspectos da vida cultural da classe trabalhadora*. Lisboa: Presença, 1973. v. 1 e 2.
- LODGE, David. Richard Hoggart: personal appreciation. *International Journal of Cultural Studies*, v. 10, n. 1, p. 29-37.
- ORTIZ, Renato. Um outro território: *ensaios sobre a mundialização*. São Paulo: Olho d'água, 2000.
- OWEN, Sue. Richard Hoggart as literary critic. *International Journal of Cultural Studies*, v. 10, n. 1, p. 85-94, 2007.
- _____. Introduction. In: _____. (Ed.) *Re-reading Richard Hoggart: life, literature, language, education*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008.

RAYMOND WILLIAMS E A HIPÓTESE CULTURAL DA ESTRUTURA DE SENTIMENTO

Itania Maria Mota Gomes¹

As estruturas de sentimento podem ser definidas como experiências sociais em solução.

Raymond Williams

Assumidamente voltado para apresentar o pensamento de Raymond Williams para pesquisadores da Comunicação no Brasil, este artigo não pretende registrar sua trajetória biográfica e intelectual e não tem a ambição da abrangência ou do esgotamento das contribuições de sua obra.² Ele destina-se, mais modestamente, à interpretação do conceito ou hipótese cultural da estrutura de sentimento, essencial na obra de Williams. Para isso, seguimos os deslocamentos de sentido que a expressão assume no trabalho de Raymond Williams, servindo seja ao enfrentamento de um certo marxismo ortodoxo seja aos seus esforços de análise cultural – e sua preocupação com o sujeito, com o processo ativo de produção de sentido na cultura. Estrutura de sentimento deve ser compreendida em articulação

¹ A pesquisa que deu origem a este artigo é financiada com recursos do CNPq, através de Bolsa de Produtividade em Pesquisa e do Edital MCT/CNPq N° 014/2010 – Universal.

² No Brasil, uma introdução bastante rigorosa e competente à obra de Williams é o livro de Maria Elisa Cevalco (2001). Dentre as inúmeras publicações sobre o autor, em língua inglesa, recomendamos especialmente o livro de John Higgins (1999). Mais voltado para questões de comunicação, o livro de O'Connor (1989).

umbilical com o conceito amplo de cultura com qual o autor trabalha, conceito que será fundamental para os Estudos Culturais até os dias de hoje.

Acreditamos que a expressão estrutura de sentimento nasce de um duplo esforço, que tensiona toda a obra de Williams. De um lado, temos o esforço teórico-metodológico de rejeitar o determinismo marxista e empreender uma análise cultural que seja a análise da relação entre os elementos de um modo inteiro de vida; de outro, temos o esforço político de enfrentar o capitalismo: “eu acredito que o sistema de significados e valores que a sociedade capitalista gerou tem que ser derrotado no geral e no detalhe pelos mais sistemáticos tipos de trabalho intelectual e educacional.” (WILLIAMS, 1989a, p. 76) Daí que é tão fundamental para Raymond Williams valorizar a mudança cultural, a inovação, a concepção de que é possível o surgimento de uma nova classe social, de uma nova consciência de classe, e, ao menos em tese, de uma nova hegemonia. A articulação entre a mudança social e a mudança cultural é o desafio central que Williams quer enfrentar com a formulação da noção de estrutura de sentimento. Para compreendermos o lugar, os limites e as potencialidades de estrutura de sentimento, recuperamos a trajetória do conceito de cultura em Williams, seu diálogo com algumas categorias e métodos da teoria cultural marxista, apresentamos as formulações que o conceito recebe em diferentes ensaios e livros do autor e, na sequência, algumas das pistas que podem nos guiar numa análise duplamente material e cultural dos processos e produtos comunicativos.

Dentre os autores fundadores dos *cultural studies*, certamente é Raymond Williams quem maiores contribuições fez à investigação sobre os processos de comunicação. Embora o trabalho de Williams fique melhor situado no âmbito dos estudos literários, sua teoria cultural e suas análises sobre cultura forneceram conceitos-chave para a investigação dos Estudos Culturais e colocaram em outro patamar a abordagem dos vínculos entre cultura e comunicação. *Cultura e Sociedade - 1780-1950* (1958) é uma obra de juventude, considerada como fundadora dos Estudos Culturais ingleses. Mas sua contribuição para os estudos de comunicação não se restringe a esse livro. *The Long Revolution*, publicado um pouco depois, em 1961, *Communications*, de 1962, *The Country and the City*, de 1973, *Television - Technology and Cultural Form*, de 1975, *Marxismo e Literatura*, já no final da década de 1970, *Politics and Letters*, de 1979a, e *Culture*, de 1981, são suas obras mais decisivas para a abordagem que os Estudos Culturais fazem das questões de comunicação e cultura contemporâneas, sem contar os vários artigos que ele produziu e os livros que foram organizados após a sua morte.

Pensar a cultura como *um modo integral de vida*, como faz Raymond Williams em seu livro fundador, leva os Estudos Culturais, em sua fase inicial,

a criar as bases para uma compreensão de cultura como a esfera do sentido que unifica as esferas da produção (a economia) e das relações sociais (sociedade, política). Williams é considerado fundador dos Estudos Culturais por mostrar, na Inglaterra dos anos 1950, que a vida material e a vida cultural são profundamente interligadas e por mostrar o lastro popular da cultura. Como disse Stuart Hall, “*Cultura e Sociedade*, num único e mesmo movimento, constituiu uma tradição (a tradição cultura-e-sociedade) [...]” (HALL, 2003a, p. 132). Neste livro, Raymond Williams procura interpretar os usos que o conceito de cultura adquire na sociedade inglesa tomando como objeto de análise a produção literária de finais do século XVIII até meados do século XX. Segundo Williams, às modificações na vida e no pensamento correspondem alterações na linguagem e, desse modo, é possível verificar como certas palavras adquiriram novos sentidos e mesmo como novas palavras surgiram no vocabulário inglês de modo a dar conta das mudanças que se processavam na vida daquela sociedade.

As transformações no uso da palavra cultura surgem das grandes transformações históricas que, de algum modo, se traduzem nas alterações sofridas pelas palavras indústria, democracia e classe e são de perto acompanhadas pelas modificações experimentadas pela palavra arte. Indústria, democracia, classe, arte e cultura formam, então, um sistema de referência. Cultura, nesse sentido, aparece como um conceito complexo e, mais que isso, um desafio analítico. Ao mesmo tempo em que busca marcar posição em relação à tradição literária inglesa, que pensa a cultura no sentido que hoje damos à expressão cultura erudita e que se refere à busca e ao cultivo da perfeição moral, intelectual, espiritual, Williams procede a uma transformação radical do conceito de cultura e dos modos possíveis de se fazer análise cultural: enquanto resposta a novos desenvolvimentos políticos e sociais, a cultura articula, ao mesmo tempo, elementos exteriores, da estrutura, e elementos da experiência pessoal, privada.

É essa articulação que Williams quer enfatizar quando vai buscar, nas “opiniões do século XX”, título da parte final de *Cultura e Sociedade*, alguns dos elementos que conformarão sua teoria cultural. Nessa parte ele analisa as contribuições de David Herbert Lawrence, de **Thomas Stearns** Eliot, dos críticos literários Ivor Armstrong Richards e Frank Raymond Leavis e do marxismo. É em *Notes toward the definition of culture*, de Eliot, publicado em 1948, que Williams encontrará uma formulação decisiva do conceito de cultura para compor sua própria teoria da cultura. Desse conjunto de ensaios Williams extrai aquele aspecto que ele considera de real mérito: “A importância maior do livro está, no meu entender, em [...] sua adoção do significado de ‘cultura’ como ‘um modo inteiro de vida.’” (WILLIAMS, 1969, p. 245) Essa ideia de cultura como um

modo inteiro de vida vem mostrar que a mudança social nunca é parcial: a alteração em qualquer elemento de um sistema complexo afeta seriamente o conjunto. Em *Cultura e Sociedade*, Williams avalia as relações entre marxismo e cultura, e elas são esboçadas de modo a apontar como o marxismo pôde contribuir para as transformações impostas ao conceito de cultura – ao mostrar, por exemplo, que a “organização econômica básica não podia ser separada e afastada de suas implicações morais e intelectuais.” (WILLIAMS, 1969, p. 289) No final da década de 1950, Williams (1969, p. 291) já aponta para um uso inadequado do termo cultura pelos marxistas e afirma que, ao invés de pensar em artefatos e produtos intelectuais e de imaginação de uma sociedade,

...parece que os marxistas deveriam logicamente empregar o termo ‘cultura’ no sentido de um processo integral de vida, ou de um processo geral de caráter social, já que dão ênfase à interdependência de todos os aspectos da realidade social e definida importância à dinâmica da mudança social.

Mas Williams só tinha, então, condições de dizer que esse uso inadequado era decorrente da própria tentativa de Marx em esboçar uma teoria cultural a partir das relações entre infraestrutura e superestrutura; era decorrente, sobretudo, da interpretação posterior que se fez desses termos, considerando-os como categorias de descrição da realidade e não como uma sugestiva analogia.

Williams estava em busca de uma teoria cultural que permitisse abordar aquilo que lhe parecia ser uma questão fundamental: a cultura da classe trabalhadora; e somente um conceito largo de cultura, que não reduzisse a cultura a seus artefatos ou a um corpo de trabalho imaginativo permitiria isso. Já que a classe trabalhadora, por sua própria posição, não produziu uma cultura no sentido mais estrito, caberia então buscar uma formulação que permitisse considerar outras contribuições da classe trabalhadora. E Williams (1969, p. 335) encontra:

A cultura que [a classe trabalhadora] produziu e que é importante assinalar é a instituição democrática coletiva, seja nos sindicatos, no movimento cooperativo, ou no partido político. A cultura da classe trabalhadora, nos estágios através dos quais vem passando, é antes social (no sentido em que criou instituições) do que individual (relativa ao trabalho intelectual ou imaginativo). Considerada no contexto da sociedade, essa cultura representa uma realização criadora notável.

Em outros termos, o que a classe trabalhadora produziu foi todo um modo de vida.

É claro que Williams (1969, p. 240-255) retomou esse conceito de cultura como todo um modo de vida, de Eliot. É claro também que já havia um esforço da antropologia para pensar a cultura nesses mesmos termos. Mas esse conceito, despidido do liberalismo da crítica cultural, adquire com o marxismo uma maior envergadura. Modo de vida não implica apenas a forma de morar, a maneira de vestir ou de aproveitar o lazer; implica, sobretudo, formas de conceber a natureza da relação social.

No mesmo ano de lançamento de *Cultura e Sociedade*, Raymond Williams publicou o ensaio *Culture is Ordinary*, fundamental para a compreensão da perspectiva do autor sobre a noção de cultura como modo inteiro de vida. Dizer que a cultura é ordinária significa afirmar que, de algum modo, a sociedade “está lá fora”, mas ela é permanentemente construída pelos indivíduos. A cultura tem dois aspectos ou duas faces, uma que se refere ao conjunto de valores, normas, prescrições, projeções em que os membros de uma sociedade são educados, e, ao mesmo tempo, novos sentidos que surgem e são testados: esse é o processo comum que articula sociedades e indivíduos, a cultura é sempre, ao mesmo tempo, tradição e criatividade; é sempre exterioridade e interioridade. Com a ideia de que *culture is ordinary*, ele quer justamente marcar sua concepção de que a cultura é sempre essas duas faces, e que sua importância está na junção entre elas. Enfatizar a cultura é, para Raymond Williams, enfatizar o processo de incorporação social e cultural, de acordo com o qual é sempre algo mais que simplesmente propriedade ou poder o que mantém as estruturas da sociedade capitalista.

A cultura deve ser interpretada na relação com o sistema de produção subjacente – e esse é um dos principais pressupostos que Williams quer reter da teoria cultural marxista. Em suas palavras: “cultura é um modo inteiro de vida, e as artes são parte da organização social que a mudança econômica afeta radicalmente.” (WILLIAMS, 1989b, p. 7) Mas Williams não concorda com o que daí decorre nas interpretações marxistas mais ortodoxas: nem com a formulação de que há uma base econômica determinante e uma cultura é determinada, nem com a formulação de que, havendo uma classe economicamente dominante, a cultura seria dessa classe dominante. Segundo ele, certamente existe uma cultura burguesa inglesa, e dizer que a maior parte dos trabalhadores está excluída dela é autoevidente, “mas ir além disso e dizer que a classe operária está excluída da cultura inglesa é nonsense.” (WILLIAMS, 1989b, p. 7) Dizer que a cultura contemporânea é a cultura burguesa é um erro, porque há um distinto modo de vida da classe operária

(cf. WILLIAMS, 1989b, p. 8), um modo de vida que produziu as instituições da classe operária que Williams considera como importantes realizações culturais criativas: é esse sentido que Williams quer reforçar quando diz que a cultura é ordinária. “Uma cultura são os sentidos comuns, o produto da experiência pessoal e social inteiramente comprometida de um homem [...] Estes sentidos [...] são construídos enquanto vivemos, são construídos e reconstruídos de maneiras que nós não podemos saber antecipadamente.” (WILLIAMS, 1989b, p. 8)

Marxismo e Literatura, publicado em 1977, é o livro em que Raymond Williams aprofunda a crítica marxista que ele já vinha esboçando desde o início de sua atividade intelectual. Ao fazê-lo, propõe uma análise cultural a partir da revisão de um dos pressupostos básicos da teoria marxista da cultura, qual seja, o de que há uma infraestrutura determinante e uma superestrutura determinada, sendo estas categorias analíticas consideradas como entidades concretas separáveis e abstratas. Pautada nesse pressuposto, a teoria marxista da cultura foi considerada por um longo tempo como necessariamente redutiva e determinista. Pensada deste modo, “nenhuma atividade cultural tem realidade e significação em si mesma, mas é sempre reduzida a uma expressão direta ou indireta de um fator econômico que a precede e controla, ou de um conteúdo político determinado por uma posição ou situação econômica.” (WILLIAMS, 1979b, p. 87)

Williams chama a atenção de que tal concepção contraria a crítica original de Marx, que justamente se voltava contra a ideia de separação das áreas de pensamento e atividade e propunha pensar infraestrutura e superestrutura como relação e não, o que ocorreu posteriormente, como categorias ou áreas de atividade relativamente fechadas, relacionadas temporalmente (primeiro a produção material, em seguida a consciência, depois a política e a cultura) ou espacialmente (como níveis ou camadas – política e cultura, em seguida formas de consciência e daí a base ou infraestrutura). Essa compreensão da infraestrutura como uma área ou categoria dotada de propriedades fixas a partir das quais se deduzem os processos variáveis da superestrutura justificou-se, segundo Williams, pelo não reconhecimento de que a base “[...] é em si mesma um processo dinâmico e internamente contraditório.” (WILLIAMS, 1979b, p. 86)

Se o que permitiu essa compreensão da teoria cultural marxista foi o conceito de determinação, que, ainda que crucial para o marxismo, em geral, implicava uma concepção mecanicista da cultura e levava a perder de vista os processos sociais, Raymond Williams propõe então pensá-lo não como determinismo, mas como a fixação de limites e a existência de pressões. Com isso, ele quer salvar um conceito sem o qual o marxismo parece, “com efeito, destituído de validade” (WILLIAMS, 1979b, p. 87) e sem o qual

cairíamos numa espécie de vale-tudo ou de relativismo cultural, tão em voga atualmente. Williams quer salvar a relação entre infraestrutura e superestrutura, quer salvar o conceito de determinação que ela convoca, quer salvar a possibilidade de consideração da totalidade complexa tão própria do marxismo. Como ele já havia dito num artigo anterior, a base é, talvez, um dos conceitos mais importantes a serem considerados se quisermos efetivamente compreender as realidades do processo cultural, mas apenas se tomarmos a base com a ênfase que Williams vê no trabalho de Marx, em que a base não é um objeto, mas aparece como atividades produtivas que constituem o fundamento de todas as outras atividades humanas. (WILLIAMS, 1973a, p. 5) Para Williams, entender determinação como a fixação de limites e a existência de pressões significa que a sociedade limita a realização social e individual, ao mesmo tempo em que – e sobretudo – é também “[...] um processo constitutivo com pressões muito poderosas que se expressam em formações políticas, econômicas e culturais e são internalizadas e se tornam ‘vontades individuais’, já que tem também um peso de ‘constitutivas’”. (WILLIAMS, 1979b, p. 91)

É isso que significa pensar a determinação como um processo complexo e inter-relacionado de limites e pressões, de modo a evitar a consequência habitual da fórmula infraestrutura/superestrutura: uma descrição da cultura, da arte e do pensamento como um simples reflexo das condições materiais de existência. Para Williams (1973a, p. 6),

temos que reavaliar ‘determinação’ no sentido da fixação de limites e do exercício de pressões, e na direção contrária de qualquer concepção de um conteúdo prefigurado, controlado ou prognosticado. Temos que reavaliar ‘superestrutura’ no sentido de um leque de práticas culturais relacionadas, e na direção contrária de um conteúdo refletido, reproduzido ou dependente. E, crucialmente, temos que reavaliar ‘a base’ na direção contrária de uma abstração econômica ou tecnológica fixa, e no sentido de atividades humanas específicas, em relações sociais e econômicas reais, que contêm contradições e variações fundamentais e, portanto, sempre em estado de processo dinâmico.

Ainda que a consideração das determinações econômicas no estudo da cultura seja uma contribuição especial do marxismo, o que se faz realmente necessário, para Williams (1979b, p. 140) “[...] é o restabelecimento de todo o processo social material, e especificamente da produção cultural como social e material.”

A rejeição de toda e qualquer ideia de separação entre cultura e vida social material implica reconhecer a complexidade dos processos sociais. Ao evitar o determinismo expresso por uma certa concepção marxista das relações entre base e superestrutura, Williams põe ênfase no processo ativo de construção de sentido na cultura. E é por isso que é tão importante, para Williams, o conceito de hegemonia, tal como formulado por Antonio Gramsci. A centralidade que as questões culturais adquirem no pensamento gramsciano é fundamental para justificar a força que esse marxista tem, até os dias atuais, dentro dos Estudos Culturais. O contato com sua obra permitiu a Williams constituir-se como um marxista não-marxista, como bem define John Higgins (1999, p. 43). Sua compreensão de cultura é central para que Raymond Williams enfrente um certo marxismo ortodoxo e é, ao que nos parece, chave para compreendermos o lugar que a hipótese cultural da estrutura de sentimento ocupa nas suas formulações teóricas e em suas apostas analíticas.

Por articular as relações entre cultura e poder, Gramsci tem sido o pensador marxista para quem os Estudos Culturais se voltam com maior frequência. Ele ajudou os Estudos Culturais a pensar melhor, dentro da tradição marxista, determinadas questões que a teoria marxista clássica não permitia pensar. Segundo Hall (2003b, p. 206), os Estudos Culturais aprenderam com Gramsci

sobre a natureza da cultura, sobre a disciplina do que é conjuntural, sobre a importância da especificidade histórica, sobre a imensa produtividade da metáfora da hegemonia, sobre o modo no qual se pode pensar as questões das relações de classe através das noções de conjunto e de bloco.

Gramsci foi uma inspiração fundamental nos seguintes aspectos: a elaboração do problema da hegemonia, a concepção de que a ideologia se materializa nas práticas, a ênfase no popular; e a importância do intelectual orgânico. Sua concepção da sociedade como uma totalidade complexamente estruturada, com diferentes níveis de articulação (o político, o econômico, o ideológico) e diferentes tipos de combinação entre esses níveis será decisiva para o reconhecimento da complexidade, diversidade e historicidade da cultura.

O conceito de hegemonia será retomado de maneira decisiva por Raymond Williams como um dos pontos marcantes da teoria cultural marxista e será responsável, em boa medida, pela superação da concepção especular da cultura – ele ajudará Williams não só a refutar a relação determinista entre infraestrutura e superestrutura, mas também algumas alternativas que, dentro do marxismo,

buscaram superar a ideia de determinação, tais como a de totalidade, em especial aquela formulada por Georg Lukács.³ Para Williams, a questão chave, na teoria cultural, sobre a noção de totalidade, é saber se a noção de totalidade inclui a noção de intenção e, nesse caso, para ser devidamente apropriada, a noção de totalidade deve ser combinada com o conceito de hegemonia, em Gramsci, “porque a noção de hegemonia supõe a existência de algo que é verdadeiramente total, que não é meramente secundária ou superestrutural, como o sentido fraco de ideologia [...] E hegemonia tem vantagem sobre noções gerais de totalidade, já que ao mesmo tempo enfatiza os fatos da dominação.” (WILLIAMS, 1973a, p. 8) Em Gramsci, as questões políticas e ideológicas não são interpretadas a partir da sua determinação econômica, mas como “relações de força”.

No entender de Gramsci, o conflito entre as classes subalternas e hegemônicas não se dá no plano estritamente político-econômico, mas também no cultural, onde o que está em jogo são os valores e “visões do mundo e da vida”. A hegemonia aparece, então, como momento de realização da soberania de uma certa “visão de mundo” nas sociedades históricas. Hegemonia é uma capacidade de direção realizada; um complexo de atividades culturais e ideais que organiza o consenso e consente o exercício da direção moderada. Hegemonia é um conjunto de práticas e expectativas, é um sistema vivido – constitutivo e constituinte – de significados e valores, o que implica uma nova maneira de compreensão da atividade cultural, que já não é mais a expressão superestrutural de uma estrutura social e econômica formada, mas se encontra entre os processos básicos da própria formação social. É fundamental, para Williams, o fato de que a ideologia, em Gramsci, assume o sentido de uma concepção do mundo que se evidencia em todas as manifestações da vida individual ou coletiva, de que qualquer ideologia ou concepção de mundo requer sua necessária elaboração nas formas de consciência práticas e populares. É nessa concepção gramsciana que Williams vai se inspirar para pensar a consciência e seus produtos como partes do processo social material e para analisar as mudanças culturais. A formulação da hipótese da estrutura de sentimento é o caminho que Raymond Williams encontra para rejeitar quaisquer concepções simplistas da relação entre base e superestrutura, rejeitar o determinismo econômico que advém de tais concepções e pensar a mudança social e cultural. Essa citação de Gramsci (1985, p. 175-176, grifo nosso) é inspiradora:

[...] As modificações nos modos de pensar, nas crenças, nas opiniões, não ocorrem mediante ‘explosões’ rápidas,

³ Para a crítica de Raymond Williams à noção de totalidade, ver, em especial, Williams (1973a).

simultâneas e generalizadas, mas sim, quase sempre, através de ‘combinações sucessivas’, de acordo com ‘fórmulas’ ‘de autoridade’ variadíssimas e incontroláveis. A ilusão ‘explosiva’ nasce da ausência de espírito crítico [...] **Na esfera da cultura, aliás, as ‘explosões’ são ainda menos frequentes e menos intensas...** Confunde-se a ‘explosão’ de paixões políticas acumuladas num período de transformações técnicas, às quais não correspondem novas formas de organização jurídica adequada, mas sim imediatamente um certo grau de coerções diretas e indiretas, com **as transformações culturais, que são lentas e graduais; e isto porque, se a paixão é impulsiva, a cultura é produto de uma complexa elaboração.**

Para Raymond Williams (1973a, p. 8), temos que oferecer uma explicação bastante complexa da hegemonia. “Acima de tudo, temos que dar uma explicação que leve em conta seus elementos de mudança constante”, que considere que a hegemonia tem de ser continuamente renovada, recriada e defendida, que ela é constantemente desafiada e, em certos aspectos, modificada. É por isso que Williams prefere falar em “uma hegemonia” (ao contrário de “a hegemonia”), e tenta propor um recurso analítico que leve em consideração esse tipo de variação e contradição, suas alternativas e seus processos de mudança.

Obviamente, o trabalho de análise cultural, em Williams, está articulado à sua concepção de cultura. E no *The Long Revolution* ele explicita: se a cultura é a descrição de um específico modo de vida, que expressa certos sentidos e valores não apenas na arte e educação, mas também nas instituições e comportamentos, analisar a cultura é tornar claros “[...] os sentidos e valores implícitos e explícitos de um específico modo de vida, uma específica cultura.” (WILLIAMS, 1961, p. 41) Estrutura de sentimento vai se configurando, portanto, como um recurso que Williams mobiliza para compreender a maneira como vivemos, cada um de nós, individualmente, mas sempre de modo profundamente social, a complexidade das relações entre materialidades econômicas, estruturas sociais e políticas e produção de sentido.

O conceito, um dos mais significativos na obra de Raymond Williams, aparece pela primeira vez em *Preface to film*, livro publicado em coautoria com Michael Orrom, em 1954, reaparece em alguns artigos posteriores, ganha uma versão poderosa em *The Long Revolution* (1961), no capítulo dedicado à análise da cultura, e em *Marxismo e Literatura* (1977), no qual aparece como um capítulo autônomo dentro da parte dedicada à teoria cultural. Em *Politics and Letters* (1979), livro que reúne uma série de entrevistas que Williams deu a edi-

tores da *New Left Review*, o conceito é debatido e revisto por Williams. Depois disso, o conceito parece ter sido abandonado pelo autor, apesar de seu potencial teórico-metodológico, o que de modo algum significa que as preocupações que o motivaram tenham desaparecido. Em sua trajetória, Williams constrói e reconstrói o conceito, atualiza-o, faz e desfaz ênfases, a tal ponto que um de seus mais competentes intérpretes considera estrutura de sentimento como um conceito tão movente e instável em sua identidade quanto qualquer uma das palavras-chave do *Keywords*. (HIGGINS, 1999, p. 37)

Estrutura de sentimento é um termo difícil. Ele se refere a algo “[...] tão firme e definido como sugere a palavra ‘estrutura’, ainda que opere nos espaços mais delicados e menos tangíveis de nossa atividade.” (WILLIAMS, 1961, p. 48) Enquanto ‘estrutura’ quer chamar a atenção para elementos que se apresentam “[...] como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão”, ‘sentimento’ aparece aí para marcar uma distinção em relação aos conceitos mais formais de visão de mundo, ideologia, consciência, para dar conta de significados e valores tais como são vividos e sentidos ativamente, levando em consideração que “[...] as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos.” (WILLIAMS, 1979b, p. 134)

No ensaio *Film and the dramatic tradition*, parte de *Preface do film*,⁴ Williams diz que utiliza a expressão estrutura de sentimento para entender as convenções dramáticas porque a expressão lhe parece mais acurada do que as de “ideias” ou “vida geral”. Mas ela não é apenas mais um substitutivo para esses termos marxistas, ela enfatiza outra concepção de cultura e da relação entre cultura e sociedade. Para o autor, todos os produtos de uma comunidade num determinado período são essencialmente relacionados, ainda que, na prática isso não seja fácil de perceber. Segundo Williams, no estudo de um período passado, nós podemos separar aspectos específicos da vida, e tratá-los como se eles se contivessem em si mesmos, mas isso é apenas o modo como eles podem ser estudados, não é o modo como eles são vividos. “Nós examinamos cada elemento como uma precipitação, mas na experiência vivida daquele tempo todo elemento estava em solução, uma parte inseparável da totalidade.” (WILLIAMS, 2001, p. 33)

Preface to Film é fundamental também pelo tratamento analítico que estrutura de sentimento recebe. Nele, Williams (2001, p. 33) entende a convenção, “aqueles meios de expressão que têm consenso tácito” como uma parte vital da estrutura de sentimento: “enquanto a estrutura muda, novos meios [de expressão] são percebidos e compreendidos, enquanto velhos meios começam a parecer

⁴ Nossas referências aqui são do ensaio republicado no livro organizado por John Higgins (2001).

vazios e artificiais” (WILLIAMS, 2001, p. 33), numa articulação estreita entre a mudança social e a mudança cultural. Pois para Raymond Williams (2001, p. 36), mudanças nas convenções artísticas nunca são casuais ou fruto de meras escolhas técnicas, todas as mudanças nos métodos das várias formas de arte estão essencialmente relacionadas com mudanças na estrutura de sentimento de uma dada sociedade. Uma *convenção*, nesse sentido, é sempre um método criado para dar expressão a um novo modo de sentir: ela sempre encontra sua contraparte na estrutura de sentimento e é nela que ela se torna tacitamente aceita.

Ao analisar o naturalismo, um tema recorrente em sua obra, Williams mostra como novas convenções foram estabelecidas porque mudanças na estrutura de sentimento demandavam novos modos de expressão e encontraram artistas mais criativos que perceberam isso e acolheram essas mudanças em suas obras. Certamente, essas mudanças encontram resistência e novas formas de expressão serão rejeitadas pela cultura dominante, justamente em nome dos padrões aceitos. Em boa medida, estrutura de sentimento é o que resulta da relação entre, por um lado, a criatividade individual, com sua capacidade de perceber as mudanças na estrutura, acolher as novas demandas de expressão e dar vida a novas convenções, e, por outro, a capacidade de resistência da cultura dominante. Se analisamos essa relação em retrospecto, sobre as mudanças que ocorreram numa época passada, podemos ter a percepção de uma certa inevitabilidade no surgimento de uma nova convenção, mas devemos ter em mente que esse processo não ocorre sem resistência, sem conflito. E se avaliamos mudanças que ocorreram no passado, temos sempre a vantagem de conhecer o resultado da batalha. No presente, não temos essa garantia. (WILLIAMS, 2001, p. 35)

Três aspectos são fundamentais nessa primeira elaboração da noção de estrutura de sentimento, e são aspectos que permanecem nas formulações posteriores: primeiro, a ênfase de Williams no fato de que na experiência vivida cada elemento é parte inseparável do todo, o que marca, desde muito cedo, sua rejeição a toda e qualquer ideia de separação entre cultura e vida social material; segundo, e como Williams explicita mais tarde, em *Marxismo e Literatura*, estrutura de sentimento se refere a uma experiência social que está **em processo** ou **em solução**, com frequência ainda não reconhecida como social (WILLIAMS, 1979b, p. 134); terceiro, o problema da análise da cultura é reconhecer como novas convenções surgem e se consolidam, no processo contínuo de mudança cultural.

Numa conferência que fez em Cambridge, em abril de 1971, em memória de Lucien Goldmann, encontramos explicitada a motivação de Williams ao desenvolver a noção de estrutura de sentimento. O problema é que *estrutura* “é um termo e um método da consciência”, e o que é especialmente importante

para Williams é que há um problema na ideia mesmo de consciência, pois ela cristalizaria uma certa distância entre as estruturas e os processos da literatura – novamente, o problema da relação entre base e superestrutura – enquanto que para ele importa pensar a simultaneidade que caracteriza a relação entre a arte e as estruturas subjacentes e, assim, descrever as relações entre a consciência formal e novas práticas criativas. E o que interessava a Williams, interesse que ele partilha com Goldmann, era entender não apenas as estruturas, mas o processo de sua formação histórica: “os modos como elas mudam bem como os modos como elas são constituídas.” (WILLIAMS, 1971, p. 12)

O problema da consciência é central para o desenvolvimento do conceito de estrutura de sentimento. Por um lado, interessa a Williams (1973a, p. 9), para entender a complexidade da hegemonia, o que ele chama de processo de incorporação, o processo através do qual sujeitos sociais incorporam valores e sentidos que não são meras abstrações, que não podem ser entendidos apenas como imposição ideológica abstrata, mas que configuram suas práticas e expectativas de vida – e esse é exatamente o processo que configura uma cultura como cultura dominante. Por outro lado, existem valores, sentidos, atitudes e opiniões alternativas e oposicionais, que podem ser toleradas ou acomodadas dentro de uma determinada cultura dominante, mas que não são parte da cultura dominante. As formas de existência desses valores, sentidos e práticas alternativas e oposicionais variam historicamente, de acordo com circunstâncias concretas, e é possível encontrar, em certas sociedades específicas, áreas da vida social em que essas formas alternativas e oposicionais são toleradas, deixadas de lado, e áreas da vida social em que elas não são toleradas, isso depende de quão alerta a cultura dominante é e de quais áreas da vida social ela é mais ciosa. Mas certamente existem áreas, em certos períodos, cujas práticas e sentidos alternativos ou oposicionais não são alcançados pelo processo de incorporação pela cultura dominante. É essa relação entre valores e sentidos dominantes e valores e sentidos alternativos e oposicionais que pode nos ajudar a compreender o processo contínuo de renovação, recriação, tensionamento, conflito, resistência que caracteriza a hegemonia e que nos possibilita pensar que, ao menos em tese, uma hegemonia pode ser modificada.

O contato com a obra de Gramsci e, em especial, a adoção do conceito de hegemonia leva Williams a trabalhar com o pressuposto de que nenhum modo de produção, nenhuma ordem social, nenhuma cultura dominante esgota inteiramente a prática humana, a energia humana, a intenção humana e é por isso que podemos considerar a possibilidade de formação de uma nova classe, de surgimento de uma nova consciência de classe, o que é central para a teoria marxista.

(WILLIAMS, 1973a, p. 12) Já vimos que a interpretação do modo de vida é o principal objetivo a ser buscado e estudar sentidos e valores de um específico modo de vida, nesse caso, significa estudar “[...] seus modos de mudança para descobrir certas ‘leis’ ou ‘tendências’ gerais, através das quais o desenvolvimento social e cultural pode ser melhor compreendido.” (WILLIAMS, 1961, p. 42) Compreender a mudança vai implicar uma forte ênfase na análise histórica, mas Williams faz uma ressalva: a análise cultural marxista tem se mostrado muito mais à vontade na análise *de época* do que na análise de questões *históricas*, ou seja, ela é muito mais produtiva em distinguir grandes características de diferentes épocas da sociedade, como entre as épocas feudal e burguesa, do que em distinguir entre diferentes fases da sociedade burguesa, e diferentes momentos nessas fases, ou seja: “aquele processo histórico verdadeiro, que demanda maior precisão e sutileza de análise [...]”. (WILLIAMS, 1973a, p. 8) E aqui nos permitimos uma citação mais longa do capítulo *A análise da cultura*, em *The Long Revolution*:

[...] A história da cultura [...] só pode ser escrita quando as relações ativas são reconstituídas, e as atividades vistas numa genuína paridade. História cultural deve ser mais que a soma de histórias específicas, porque é nas relações entre elas, nas formas específicas da organização, que ela é especialmente interessada. Nós poderíamos, então, definir a teoria da cultura como o estudo das relações entre os elementos de um modo inteiro de vida. A análise da cultura é a tentativa de descobrir a natureza da organização que é o complexo dessas relações. A análise de determinadas obras ou instituições é, nesse contexto, a análise de suas formas essenciais de organização, as relações cujas obras ou instituições incorporam como partes da organização como um todo. Uma palavra-chave, em tal análise, é padrão: é com a descoberta dos padrões de um tipo característico que qualquer análise útil da cultura começa, e é com a relação entre esses padrões, que às vezes revela identidades e correspondências inesperadas em atividades até então consideradas separadamente, que às vezes também revela discontinuidades inesperadas, que a análise cultural se preocupa. (WILLIAMS, 1961, p. 46-47)

Observamos um aspecto importante da compreensão da análise da cultura: sua crucial vinculação com a história não visa compreender o passado, no sentido estrito, mas descobrir as tendências, identificar as leis que regem a mudança. E podemos ver, novamente, a explícita vinculação de Raymond Williams ao marxismo, pois analisar a cultura é descobrir os modos de construir uma alternativa

de organização social ao capitalismo. Em *Marxismo e Literatura*, livro no qual estrutura de sentimento ganha *status* de capítulo, ela é apresentada como uma hipótese cultural que nos permitiria estudar a relação entre os diferentes elementos de um modo de vida, mas aí, então, explicitamente articulada com as noções de dominante, residual e emergente.⁵ Em *Marxismo e Literatura*, o capítulo *Estruturas de Sentimento* é precedido pelo capítulo *Dominante*, residual, emergente, e o parágrafo que nos leva de um ao outro é bem claro:

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*,⁶ atuante e pressionante, mas ainda não perfeitamente articulado, e não o aparecimento evidente que pode ser identificado com maior confiança. É para compreender melhor essa condição de emergência preliminar, bem como as formas mais evidentes do emergente, do residual e do dominante, que devemos explorar o conceito de estruturas de sentimento. (WILLIAMS, 1979b, p. 129)

Dominante, residual e emergente são três categorias que Raymond Williams utiliza para descrever elementos de diferentes temporalidades e origens que configuram qualquer processo cultural. Para ele, é preciso, sempre, considerar o elemento dominante, efetivo e, nesse sentido, hegemônico, mas “temos também de falar e, na verdade, com maior diferenciação de cada, do ‘residual’ e do ‘emergente’, que em qualquer processo real, e a qualquer momento do processo, são significativos tanto em si mesmos como naquilo que revelam das características do ‘dominante’”. (WILLIAMS, 1979b, p. 125) Williams faz uma distinção importante entre os elementos residual e arcaico, pois enquanto este é um aspecto que é totalmente reconhecido como um elemento do passado,

o residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados

⁵ Nesse sentido, acompanhamos Beatriz Sarlo (1997, p. 92), quando ela propõe articular estrutura de sentimento aos três elementos de diferentes temporalidades pensados por Williams, mas discordamos da autora de que Williams não tenha feito essa associação de modo explícito.

⁶ No original em inglês, Williams (1977, p. 126) usa a expressão *pre-emergence*. Nossas citações acompanham a tradução brasileira do livro, publicada pela Zahar Editores.

e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. (WILLIAMS, 1979b, p. 125)

O elemento emergente são os “novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação que estão sendo continuamente criados”, mas aqui Williams introduz uma diferenciação importante, pois, embora seja muito difícil, é importante distinguir entre os elementos de alguma fase nova da cultura dominante e os que lhe são substancialmente alternativos ou opostos na cultura dominante: “emergente no sentido rigoroso, e **não simplesmente novo.**” (WILLIAMS, 1979b, p. 126, grifo nosso)

A discussão sobre os elementos dominante, residual e emergente aparece recorrentemente nas obras de Williams, e sempre como um modo de analisar o processo de incorporação, tão fundamental para compreendermos como valores e sentidos do hegemônico são ativamente vividos e configuram práticas e expectativas de sujeitos sociais em situações sociais concretas e, assim, constroem uma cultura como cultura **hegemônica**. Por outro lado, a discussão sobre esses elementos evidencia a preocupação de Williams com o processo ativo de produção de sentido na cultura e com seu esforço, ao mesmo tempo teórico e político, de valorizar a mudança cultural.

É nesse sentido que Williams afirma que o analista precisa considerar as diversas temporalidades sociais em qualquer análise da cultura e estar atento a certo senso de movimento, de processo histórico, de conexões com o futuro e o passado, de articulações complexas entre esses elementos dominantes e os residuais e emergentes. E é nesse sentido, também, que o autor afirma que é “com as formações emergentes que a estrutura de sentimento, *como solução*, se relaciona” (WILLIAMS, 1979b, p. 136, grifo do autor), pois estrutura de sentimento tenta captar valores e sentidos no momento de sua emergência. Williams recusa uma definição que lhe parece alternativa, a de estruturas de experiência, pois experiência convoca um sentido de tempo passado, o que “[...] é o obstáculo mais importante ao reconhecimento da área da experiência social que está sendo definida” (WILLIAMS, 1979b, p. 134). E o que Williams deseja é acessar a emergência de novas características que ainda não se cristalizaram em convenções, normas, gêneros.

As preocupações que moveram Williams na direção da formulação do conceito de estrutura de sentimento permaneceram até sua morte. Em *Cultura*, publicado em 1981, ainda que sem recorrer ao conceito de estrutura de

sentimento, Raymond Williams (2008, p. 26, grifo nosso) afirma que a análise cultural não pode estar limitada ao nível das crenças formais e conscientes, ela tem que se estender

[...] para aquela área mais ampla de sentimentos, atitudes e pressupostos que comumente marcam, de maneira muito característica, a cultura de determinada classe ou grupo. Essa área mais ampla e menos palpável é importante também para **revelar a cultura em mudança** daquilo que, visto de outro modo (em termos econômicos, digamos), é uma classe que perdura e persiste.

E retoma, então, a questão das relações entre mudança social e mudança cultural, afirmando que um dos modos de analisar essas relações dinâmicas e contrastantes é distinguir entre o residual, o dominante e o emergente. (WILLIAMS, 2008, p. 201) Nesse livro, a definição do emergente é mais precisa:

[...] o emergente é correlato, mas não é idêntico ao inovador. Alguns tipos de inovação [...] são movimentos e ajustamentos dentro do dominante e tornam-se suas novas formas [...] Não há análise mais difícil do que aquela que, em face de novas formas, deve procurar determinar se essas são novas formas do dominante ou se são genuinamente emergentes. Na análise histórica, a questão já está assentada: o emergente torna-se o emergido [...] e depois, muitas vezes, o dominante. Mas na análise contemporânea, exatamente devido às relações complexas entre inovação e reprodução, o problema se encontra em nível diferente. (WILLIAMS, 2008, p. 202-203)

Neste livro, também, Raymond Williams nos dá uma pista de um procedimento analítico importante, o de que a análise da cultura contemporânea deve dar importância às obras “de transição”, pois elas deixariam ver a mudança em processo. (WILLIAMS, 2008, p. 198)

Se retomamos as indicações metodológicas de *Preface to Film*, em que a convenção é sempre um estratagema criado para dar expressão a um novo modo de sentir, veremos que analisar a transição nas convenções é uma forma de acessar uma estrutura de sentimento e, assim, a emergência de novas características que irão disputar o consenso tácito que temos em torno de procedimentos, normas, formatos, gêneros. Avaliar como novas convenções surgem e como elas disputam o consenso tácito demanda estar atento a processos de persistência, ajustamento,

assimilação inconsciente, resistência ativa, esforço alternativo que caracterizam qualquer processo de disputa por reconhecimento no campo cultural e evidenciam que a mudança que devemos procurar não é simples. Williams (1961, p. 49) está bem consciente da dificuldade de analisar a cultura nesses termos e faz o alerta: “[...] não devemos supor que podemos fazer mais do que nos aproximar, usando as vias disponíveis”. Para Raymond Williams (2008, p. 29), permanece de todo modo importante a análise “[...] (d)aqueles modos de ser e (d)aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais”.

Admitimos que o conceito de estrutura de sentimento é difícil, que apresenta problemas na sua formulação e na sua operacionalização, mas acreditamos que ele é um conceito-chave no pensamento de Williams e tem forte potencial metodológico e teórico.⁷ As razões que motivaram Williams a formulá-lo permanecem como desafio para qualquer um que se ocupe da análise da cultura contemporânea e valem o esforço que temos que mobilizar para desenvolver as pistas deixadas por ele.

REFERÊNCIAS

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GOMES, Itania Maria Mota. *Gêneros televisivos e modos de endereçamento no telejornalismo*. Salvador: EDUFBA, 2011.

_____. O Infotainment na televisão. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 18., 2009. Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Compós, 2009. v. 1. p. 1-13.

_____. Metodologia de análise de telejornalismo. In: _____. (Org.). *Gêneros televisivos e modos de endereçamento no telejornalismo*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 17-47.

_____. Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise. *Revista E-Compós*, v. 8, n. 1, p. 1-31, jan-abril., 2007.

⁷ No nosso próprio esforço investigativo sobre o telejornalismo, temos tido algum grau de sucesso ao adotar estrutura de sentimento como um conceito-metodológico. Ele nos habilita, através da análise de programas televisivos concretos ou de fenômenos da cultura televisiva que tensionam as convenções do telejornalismo enquanto instituição social e enquanto forma cultural, a estar atento aos significados e deslocamentos de significados que as palavras-chave que definem o jornalismo como instituição – objetividade, imparcialidade, verdade, relevância, pertinência, factualidade, interesse público, responsabilidade social, liberdade de expressão, atualidade, quarto poder – adquirem. Ver Gomes (2007, 2009, 2011) e Gutmann, Ferreira e Gomes (2008).

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. (Perspectivas do homem: Filosofia; 48).

GUTMANN, Juliana Freire; FERREIRA, Thiago Emanuel; GOMES, Itania Maria Mota. Eles estão à solta, mas nós estamos correndo atrás. Jornalismo e entretenimento no Custe o que Custar. *Revista E-Compós*, v. 11, n. 2, p. 1-15, maio-ago. 2008.

HALL, Stuart. Estudos Culturais: dois paradigmas. Trad. de Ana Carolina Escosteguy, Francisco Rüdiger e Adelaine La guardiã Resende. In: SOVIK, Liv (Org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003a. p. 131-159.

HALL, Stuart. Estudos Culturais e seu legado teórico. Trad. de Liv Sovik. In: SOVIK, Liv (Org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003b. p. 199-218.

HIGGINS, John (Ed.). *The Raymond Williams Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

HIGGINS, John. *Raymond Williams: literature, marxism and cultural materialism*. London: Routledge, 1999.

SARLO, Beatriz. Raymond Williams, uma releitura. In: SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 85-95.

WILLIAMS, Raymond. Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory. *New Left Review*, 1/82, p. 3-16, Nov./Dec. 1973a.

_____. *Communications: Britain in the Sixties*. Harmondsworth: Penguin Books, 1962.

_____. *Cultura*. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *Culture*. Fontana New Sociology Series. Glasgow: Collins, 1981.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade: 1780-1950*. Trad. de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Ed. Nacional, 1969. Primeira edição de 1958.

_____. Culture is Ordinary. In: WILLIAMS, Raymond. *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. London: Verso, 1989b. p. 3-18. Primeira edição de 1958.

_____. Film and the Dramatic Tradition. In: HIGGINS, John (Ed.). *The Raymond Williams Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. p. 25-41. Primeira edição de 1954.

_____. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press, 1985.

- _____. Literature and Sociology: in memory of Lucien Goldmann. *New Left Review*, I/67, p. 3-18, May/June, 1971.
- _____. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- _____. *Marxismo e Literatura*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979b.
- _____. *Politics and Letters*. London: Verso, 1979a.
- _____. *Resources of Hope*. Culture, Democracy, Socialism. London: Verso, 1989c.
- _____. *Television*. Technology and Cultural Form. London: Routledge, 1975.
- _____. *The Country and the City*. Oxford: Oxford University Press, 1973b.
- _____. *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin, 1961.
- _____. You're a Marxist, Aren't You? In: _____. *Resources of Hope*. Culture, Democracy, Socialism. London: Verso, 1989a. p. 65-76. Primeira edição de 1975.

PENSANDO COM STUART HALL

Liv Sovik

Muitos alunos de graduação e pós-graduação brasileiros conhecem Stuart Hall através do pequeno livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003), originalmente capítulo de um grande manual da Open University intitulado: *Modernity: an introduction to modern societies*. (HALL et al., 1996) Este livrinho tem sido um guia geral para a discussão identitária, como foi a intenção do autor na versão original *The Question of Cultural Identity*. *Modernity* é um livro de quase 700 páginas, que introduz ao estudante sem conhecimento prévio da Sociologia (1) os processos de formação social, cultural, econômico e político da modernidade, (2) os elementos estruturantes de sociedades modernas (o Estado, a indústria, o trabalho, a vida doméstica e o papel da mulher, o corpo e a sexualidade, a religião e a ideologia) e (3) “A modernidade e seus futuros”, com textos sobre a política depois da queda do muro de Berlim, a “sociedade global”, a crise ambiental e o pós-fordismo e a indústria contemporânea. Os últimos três capítulos desta seção tratam de questões mais abstratas. São: *Pluralismo social e pós-modernidade*, de Kenneth Thompson, o texto de Hall e o final, *O projeto do Iluminismo revisitado*, de Gregor McLennan.

A questão da identidade é simples e didático. Apesar das explicações no início, sobre o interesse de Hall em entender a atual “crise de identidade”, o texto informa mais do que problematiza. Quem o lê pode tratá-lo como uma caixa de ferramentas contendo grandes categorias. Mas seu uso como texto-guia, como

mapa da mina da identidade, acaba deixando de lado uma leitura mais complexa e frutífera do pensamento de seu autor. O sucesso de Hall em fazer um “voo de avião” sobre a questão identitária acaba tornando tão importante esse texto que ofusca as complexidades de seu pensamento.

Em segundo lugar de popularidade, figura o texto *Codificar/decodificar*, bem menos simples de ler e usar. Sua primeira versão saiu em 1973 e tinha na mira – o original fala em uma batalha naval, Hall quis “*blow out of the water*”, afundar, explodir (HALL, 2006a, p. 336) – a escola funcionalista de estudos de recepção, dominante nos anos 1960 e 1970 nos estudos de mídia britânicos, no Centre for Mass Communications Research da University of Leicester. Esse texto seminal ajudou muitas pessoas, em vários continentes, a elaborar novas pesquisas e estudos de audiência, mesmo anos depois do próprio Hall (2006a, p. 360) abandonar esse campo, diante da falta de financiamento para pesquisas mais aprofundadas e sob o impacto do pós-estruturalismo. Quanto ao texto, ele é suficientemente “codificado” para precisar de decodificação, e tão importante para pesquisadores que foi objeto de uma longa entrevista, publicada pela primeira vez em 1994, em que Hall (2006a, p. 333-364) explica seu contexto teórico e político, elucida seus pressupostos e conceitos e fala do que veio depois, no seu trabalho. *Codificar/decodificar* funcionou tanto como caixa de ferramentas quanto como gerador de pesquisas: estudiosos partiram do texto, pensaram junto com ele e fizeram novos lances que estenderam o seu alcance, talvez nem sempre em direções que o autor almejava, para analisar as posições da audiência entre hegemônicas e contestatórias e os sentidos “dominantes” e “preferidos” de programas de televisão. Como Hall não deu continuidade nessa veia, os leitores que leem só esse texto também têm uma visão restrita do trabalho do autor.

Os dois textos que mais marcaram os estudos de Comunicação no Brasil são muito diferentes em estilo e intenção: um propõe um mapa, o outro, um modelo conceitual; um visa alunos, o outro, a teoria dominante na área de estudos de mídia em determinado momento e lugar. Hall é um cartógrafo de terrenos ou produtor de conceitos? O que tem em comum seu interesse pela mídia, nos anos 1970, e pela identidade cultural, a partir de meados dos anos 1980? Como juntar esses interesses e ainda entender que Hall se preocupa com as artes visuais, as relações raciais e a política britânica? É um saco de gatos, uma salada de frutas? Aposta-se aqui que fechar o foco no trabalho com raça e racismo, que tomou muito espaço no trabalho de Hall nos anos 1990, renda uma *chave* para entender o fato que, para Hall, na retrospectiva no momento de se aposentar, “o mesmo tipo de pergunta me preocupa e atravessa muitos tipos de escrita”. (DREW, 1999, p. 209, tradução nossa) O intuito, ao apresentar uma interpretação da consis-

tência teórica subjacente a esse trabalho é de elaborar critérios para pensar mais conscientemente *com* Stuart Hall, aproveitando o que nos pode mostrar, ensinar. Isso é um processo parecido com o que ele recomendou, quando discutiu a relevância de Gramsci para estudos de raça e etnicidade: desenterrar delicadamente suas ideias de seu solo concreto e especificidade histórica, seu contexto inglês ou diaspórico, para generalizá-las. (HALL, 2006a, p. 279) Não é uma questão de isolar o didatismo de um texto, a intervenção antifuncionalista de outro, a preocupação com a eleição de Margaret Thatcher em outro – o caso de *Notas sobre a desconstrução do ‘popular’* (2006a, p. 231-247) –, como se isso neutralizasse esses contextos e conseguíssemos depurar os conceitos de suas circunstâncias. Trata-se de entender a produção teórica de Hall, em toda sua multiplicidade de abordagens e escritas, não como produção de conceitos de um “teórico”, pois como se verá mais abaixo eles são necessários, mas insuficientes para entender as ambições do autor, mais como enunciador de problemáticas. Nisso, adotamos a perspectiva de Foucault, em entrevista a Paul Rabinow (RABINOW, 1999, p. 23-24), quando diz:

O pensamento não é o que habita determinada conduta ou lhe confere sentido [...]. O pensamento é uma reação original ou específica, frequentemente multifacetada e mesmo contraditória, às dificuldades que são definidas por uma situação ou um contexto e funcionam como uma questão possível.

Poderia mapear conceitos de Hall, mas com isso, se corre o risco de repetir as distorções das leituras de *Codificar/decodificar*, que, como se verá, não é um texto que provê um conjunto de conceitos nem uma metodologia, ele propõe uma maneira de entender determinado problema. Ou bem adotar o tom do romance de formação do teórico e sua teoria. Neste caso, observaríamos que o que Hall denomina “questões de raça” cresce e se desenvolve na obra. A “complexa estrutura em dominância” que Hall teoriza em “Codificar/decodificar” seria uma forma de falar da reprodução de preconceitos raciais; em *A identidade cultural na pós-modernidade* essas questões só não apareceriam mais por causa da abrangência do texto. As questões de raça estariam em toda parte, unindo os textos de Hall subrepticamente, até os anos 1990, quando as discussões do racismo e da diáspora africana passariam a ser centrais.. Embora essa narrativa satisfaça a necessidade de coerência, não respeita necessariamente o que o autor afirma. É melhor deixá-la em suspense e ouvir Hall a respeito da sua trajetória, pois ele não naturaliza as cortes em seu trabalho e suas novas guinadas, nem elabora um

romance de formação teórica, com sua trama de crescimento inexorável. Sobre o interesse pelo tema, ele disse:

Quando decidi que não ia participar muito na tentativa de policiar as fronteiras dos Estudos Culturais, fui para áreas substantivas novas: voltei para questões de raça. Achava que era mais importante contribuir para uma área específica de trabalho em estudos culturais do que tentar me responsabilizar pelos rumos do campo.¹ (DREW, 1999, p. 237-238, tradução nossa)

A declaração indica dois elementos que podem interessar: a ideia que, embora nova como área substantiva, Hall volta para as questões raciais; e a opção por contribuir em uma área específica ao invés de se responsabilizar pelos rumos de um campo disciplinar. É uma decisão, uma escolha, que não é resultado do caminhar de pesquisas, como se verdades se revelassem aos poucos e uma picada aberta por uma pesquisa levasse necessariamente a outra, no processo de busca e descoberta. É efetivamente uma opção pessoal e política.

Na palestra de abertura do VIII Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, Hall explicou por que falar em “voltar” a questões de raça. Estiveram presentes desde cedo, no seu trabalho, e levariam à constituição dos Estudos Culturais.

Quando saí da Jamaica, em 1951, para estudar na Inglaterra – data que acidentalmente coincide com o início da migração em massa do Caribe para o Reino Unido, marcando o começo da diáspora negra do pós-guerra na Grã-Bretanha – a visão predominante na época era de que o povo caribenho não tinha cultura própria, uma vez que era claramente produto de diferentes tradições culturais – inglesa, espanhola, holandesa, portuguesa, africana, chinesa, das Índias Orientais, etc. – todas obrigadas a, no modo transcultural comum a esta parte (o meridiano inferior) do que Paul Gilroy chamaria o ‘Atlântico negro’ – coabitar nas zonas de contato de colonização [...].

Por alguma razão, esse argumento não me convencia. Percebi que, para refutá-lo, teria que pensar as questões

¹ But when I decided that I wouldn't really participate in the attempt to police the boundaries of cultural studies, what I did was to move to new substantive areas: back into questions of race. I thought it was more important for me to contribute to a particular area of work in cultural studies than to try to be responsible for where the field was going.

relacionadas a ‘cultura’ e ‘identidade’ de maneira radicalmente diferente. Assim, entre 1954 e 1957, ao invés de conduzir minha pesquisa de doutorado, persegui o assunto através da literatura antropológica sobre a região. [...] Desde então, venho-me dedicando a essa questão ao longo dos caminhos da vida e considero o ‘momento baiano’ a pré-história dos estudos culturais. (HALL, 2000, p. 2)

No preâmbulo de sua conferência, em que ainda diz que está apresentando “memórias póstumas” dos Estudos Culturais, Hall entra e se retira de cena, como é seu costume, e do papel de fundador dos Estudos Culturais. A biografia pesa, aqui, mas não simplesmente como um caminho em que há opções pessoais, como parece na entrevista a Drew. As opções também são resultado de imposições. A identidade cultural se encontra no vai e vem entre os interesses de atores sociais e os limites impostos pela “ideologia”, termo mais usado por Hall nas primeiras duas ou três décadas de sua vida produtiva. Nos anos 1990, ainda se refere ao “universo ideológico maior”, na entrevista sobre *Codificar/decodificar* (2006a, p. 342) e recorta de várias maneiras mais específicas esse sistema em dominância, isolando “formas antigas e tradicionais de vida”, em *A questão multicultural* (2006a, p. 58), e “a política reacionária”, em *Que ‘negro’ é esse na cultura negra?* (2006a, p. 328). No processo social, discursos que desestabilizam a ordem simbólica podem ser incorporados, levando a um novo momento do discurso hegemônico. Nesse processo, quando os discursos identitários são “articulados” a outras instâncias da formação social, há a possibilidade de “deslocamento das disposições do poder”, outra frase predileta de Hall. Quanto à identidade social, ela é resultado de uma “sutura” entre a identificação dos sujeitos e as formas em que as culturas os identificam em um processo de permanente mutação.

IDENTIDADE E TEORIA

Assim, a opção pelas “questões de raça” é determinada em parte por uma condição pessoal de caribenho negro, imigrante, diaspórico e pela resistência de Hall à forma em que os discursos dominantes o encaixam nas hierarquias sociais. O teórico é condicionado pela biografia, mas a teoria não é reduzível a uma abstração da experiência subjetiva, não é uma forma elegante de falar da própria subjetividade – sobre essa tendência nos Estudos Culturais, sobretudo os americanos, Hall é áspero. O esforço de teorizar é de entender o embate entre as forças sociais e suas determinações e fazer o mapa de um caminho: para

Hall (2006a, p. 248-249), um problema é teórico “por ser também político e estratégico”. Hall dispensaria a teoria se pudesse, disse em palestra de clausura de um seminário sobre sua obra, mas não podemos dispensá-la

Porque o mundo se apresenta no caos das aparências e a única maneira em que podemos entender, desmembrar, analisar, compreender, para agir com relação à conjuntura que nos enfrenta, é de arrombar essa série de aparências congeladas e opacas com as únicas ferramentas que você tem: conceitos, idéias, pensamentos. Arrombá-la e voltar à superfície de uma situação ou conjuntura que está tentando explicar, tendo feito ‘o desvio através da teoria’.²

Esse, Hall (2007, p. 277, tradução nossa) afirma, é o método de trabalho de Marx.

Na mesma palestra e em outros momentos, Stuart Hall afirmou não ser estudioso nem teórico, mas alguém que encontra na teoria e na “vida intelectual” uma resposta a situações concretas e ao desafio de transformar sistemas e estruturas de poder e injustiça.³ Teoria e conjuntura são ligadas, para Hall (2006a, p. 321): a conjuntura, assim como a possibilidade de, nela, desenvolver “estratégias culturais capazes de fazer diferença” (HALL, 2006a, p. 321), na sua famosa frase, é o motivo da importância da teoria. Pensar em termos de conjunturas é “voltar-se violentamente para as coisas como realmente são”.⁴ (HALL, 2007, p. 281, tradução nossa) É diante de uma conjuntura que Hall priorizou as “questões de raça”. Poderia ter escolhido “o popular”, que também é um motivo importante de sua reflexão, ou a política britânica, ou a relação das instituições da mídia e sua produção com a política, outro tema de destaque nos anos que antecederam o novo foco. Talvez a escolha tenha a ver com uma segunda conjuntura, depois do momento colonialista descrito por ele na conferência da ABRALIC, tudo indica que ela seja uma forma de abordar a conjuntura britânica pós-colonial.

Hall e colaboradores (1978) viram chegar esse segundo momento em *Policing the Crisis: ‘Mugging’, the State and Law and Order*. O livro, fruto de

² Because the world presents itself in the chaos of appearances, and the only way in which one can understand, break down, analyse, grasp, in order to do something about the present conjuncture that confronts one, is to break into that series of congealed and opaque appearances with the only tools you have: concepts, ideas and thoughts. To break into it and to come back to the surface of a situation or conjuncture one is trying to explain, having made ‘the detour through theory’.

³ I am not really in the true sense of the world a ‘scholar’. [...] I am an intellectual in Gramsci’s sense because I believe in the power and necessity of ideas. [...] I certainly do not mean that I think my task is to produce theory”. (HALL, 2007, p. 276-277)

⁴ ‘Turning your face violently towards things as they really are’, is what is required of ‘thinking conjuncturally’.

uma pesquisa de três anos no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, foi lançado um ano antes da vitória de Margaret Thatcher nas eleições britânicas. Analisa as tendências da “Nova Direita” que levaram Thatcher ao poder, onde permaneceu por 11 anos. São tendências ligadas à reivindicação de “*law and order*”, o policiamento e repressão dos setores que pareciam apresentar perigo: jovens de classe baixa, filhos de imigrantes não brancos. Vinte anos mais tarde, Hall fez questão de contar que seus coautores eram pós-graduandos brancos e que ainda queria “pensar raça em relação com a política britânica e a identidade nacional”. A pesquisa começou com um assalto (“*mugging*”, na gíria americana) particularmente violento, feito por jovens irlandeses, que gerou uma onda de pânico moral. O incidente foi interpretado, no espaço público, como sinal de que

o que está acontecendo nos EUA vai acontecer aqui, portanto podemos importar a terminologia, a conceituação de violência urbana, as imagens racializadas do crime, e as formas de policiamento. Dá para importar tudo. Assim, [*Policing the Crisis*] lida com raça mas de uma forma específica. Não é um texto negro – acho que posso dizê-lo assim. Está envolvido com questões negras e a política negra e questões de raça, mas não é um texto negro. (DREW, 1999, p. 233, tradução nossa)⁵

A seguir, Hall (2006a, p. 233) explica que a abordagem que não autonomiza o tema de raça era certa, porque contribuiu para uma análise ampla da crise social da identidade inglesa diante da imigração das ex-colônias. O novo discurso racista passava por uma articulação – que para Hall (2006a, p. 336) é produzida por uma determinação mútua de instâncias sociais analiticamente separáveis – Estado, judiciário, aparato policial, o humor popular depois da queda do império britânico, a dinâmica das comunidades locais, a pobreza e a discriminação racial. Com essa abordagem, que integra questões de raça a outras no horizonte nacional, a conjuntura se revela em maior número de dimensões, diz Hall, do que se o foco fosse sobre raça somente. Uma abordagem da mesma questão, dos assaltos e a culpabilização de jovens negros como “questão negra”, teria se restringido aos impactos das políticas de repressão ao crime

⁵ I want to think race in relation to British politics and in relation to national identity. [...] The key articulation was ‘What’s happening in the U.S. is now going to happen here, so we can import the terminology, the conception of urban violence, the racialized images of crime and the forms of policing. Everything can be brought over.’ So, it deals with race but in a distinctive way. It’s not a black text – I think I can put it that way. It engages with black questions and questions of race, but it’s not a black text.

nas comunidades negras, não teria analisado com tanta exatidão as forças que estavam gestando o *Thatcherism* ou a Nova Direita inglesa. Na sua análise de conjuntura, Hall e seus coautores usam “raça” como porta de entrada para a compreensão da situação geral.

Isto poderia ser lido como explicação de como Hall relativiza a importância de raça, subsumindo o tema em algo maior. É verdade que Hall critica a naturalização de diferenças ou “essencialismos”, inclusive aqueles que embasam reivindicações de minorias negras. Mas sua proposta é de entender as questões de raça em perspectiva ampla, que compreenda melhor a formação social do que o foco nas formas de discriminação. A radicalidade da proposta de Hall aparece em uma palestra sobre o racismo que, segundo ele, é o elo entre *Que ‘negro’ é esse na cultura negra?*, de 1990 (2006a, p. 317-330) e *The Spectacle of the ‘Other’* (1997, p. 223-290). O primeiro defende uma política de diversidade dentro do discurso identitário negro: “é para a diversidade e não para a homogeneidade da experiência negra que devemos dirigir integralmente a nossa atenção criativa agora”, escreveu. (HALL, 2006a, p. 327) *The Spectacle of the ‘Other’* analisa representações do negro, estereótipos e políticas identitárias contestatárias. Quanto à palestra, afirma que “raça” é somente um discurso. Feita em Goldsmiths College, University of London em 1996, ela nunca foi transformado em texto, mas ilustrado e lançado em vídeo educativo pela Media Education Foundation em 1997, sob o título *Race, the Floating Signifier*. Nesse momento, ele toma posição sobre o grande tema da teoria da cultura no qual está engajado: “como ‘pensar’, de forma não reducionista, as relações entre ‘o social’ e ‘o simbólico’”. (HALL, 2006a, p. 206), ou seja, como encontrar um caminho entre o economicismo de certa tradição marxista e a um pós-estruturalismo simplificado, em que “tudo é discurso”..

Na palestra, ele afirma que não existe *sentido* fora do discurso. Não toma o tempo de analisar as consequências teóricas dessa posição, nem reitera os argumentos em torno do que poderia existir fora do discurso. Localiza o significante “raça” como conceito classificatório importante e, não por coincidência, um “significante flutuante” ou “deslizante”. Isto é, significa diferentes coisas em diferentes épocas e lugares. Que “raça” seja uma construção discursiva nunca teve impacto suficientemente grande sobre o senso comum e as formas cotidianas de fazer sentido, diz Hall. A ideia de que há um embasamento para ela continuar existindo não só nesse âmbito, mas no pensamento intelectual, entre cientistas que continuam “tentando provar uma correlação entre características genéticas racialmente definidas e *performance* cultural. Noutras palavras, não estamos tratando de um campo em que o fato científico e racionalmente comprovado

impede cientistas de tentar provar o contrário”.⁶ (MEDIA EDUCATION, 1997, p. 6-7, tradução nossa) Nem impediu que grupos negros conversassem entre si presumindo que

[...] alguns fenômenos sociais, políticos e culturais, como a correção de uma linha política ou os méritos de uma produção literária ou musical ou a correção de uma atitude ou crença possam ser atribuídos, explicados e sobretudo sua verdade pode ser fixada e garantida pelo caráter racial da pessoa envolvida. [...] Embora a explicação genética de comportamentos sociais e culturais seja freqüentemente denunciada como racista, as definições genética, biológica e fisiológica estão bem vivas nos discursos do senso comum de nós todos.⁷

Hall contrasta sua abordagem discursiva radical com (1) a realista, que observa diferenças de “cor, osso e cabelo” que “realmente” existem, e (2) a linguística ou textual, em que a diferença se constrói no jogo do texto. Observa que um impedimento à efetiva desmontagem da construção discursiva de “raça” é que ela se lastreia em sistemas de valor e de conhecimento, de poder/saber % na religião, antropologia, ciência e cultura.

Hall compreende que o impedimento apresentado pelo realismo é concreto. Por um lado, a realidade da tortura e da morte em nome da superioridade racial dos brancos faz o setor antirracista resistir ao conceito de raça como mero discurso. No trailer disponível na internet, Hall (2006b, tradução nossa) imagina o público perguntando, “está falando sério quando afirma que raça é um simples significante, um signo vazio, que não está fixado em sua natureza interior, que não pode ser agarrado em seu sentido, que flutua em um mar de diferenças relacionais – e esse seu argumento?”⁸ Depois, enquanto são projetadas imagens de violência racista, pergunta:

⁶ In other words, we are not dealing with a field, in which, as it were, the scientifically and rationally established fact prevents scientists from continuing to try to prove the opposite.

⁷ [...] some social, political or cultural phenomenon, like the rightness of a political line or the merits of a literary and musical production or the correctness of an attitude or belief, can be traced to and explained by and especially fixed and guaranteed in its truth by the racial character of the person involved. [...] though the genetic explanation of social and cultural behavior is often denounced as racist, the genetic, biological, and physiological definitions of race are alive and well in the common sense, discourse is of us all”.

⁸ [...] can you seriously be claiming that it is simply a signifier, an empty sign, that it is not fixed in its inner nature, that it cannot be secured in its meaning, that it floats in a sea of relational differences – is that the argument that you’re advancing?

Que caminhada através da história é mais marcada por sangue e violência, pelo genocídio da Passagem do Meio, os horrores da servidão nas fazendas e a cadafalso? Um significante, um discurso, sim, é isso que defendo.⁹ (MÉDIA EDUCATION, 1997, p. 9, tradução nossa)

Por outro lado, o pensamento biológico nunca sai inteiramente de cena, não porque as diferenças são genéticas (impossível separar brancos de negros em função de suas diferenças genéticas), mas porque são visíveis. “Nós pobres mortais temos que trabalhar com a superfície confusa das aparências porque não conseguimos acesso ao código genético” (p. 14). Hall (2007, p. 277) diz, nos mesmos termos em que descreve os usos da teoria Para entender de que maneira raça é, apesar da aparência das pessoas, “só um discurso”, precisamos de uma teoria que explique a aparência racializada do corpo.

O corpo é um texto que conseguimos ler, segundo Hall. Nele, a cor parece garantir diferenças genéticas, apesar do fato científico dos seres humanos de aparências diferentes serem praticamente indistinguíveis em sua composição genética. Hall parafraseia Frantz Fanon, que afirmou que por debaixo do esquema corporal e corpórea, existe

Um esquema composto das histórias, anedotas, metáforas e imagens que são, de fato, diz ele, o que constrói a relação entre o corpo e seu espaço social e cultural. Essas histórias o fazem, não o fato em si. O fato em si é precisamente a trampa da superfície, que nos permite descansar com o que é óbvio. Está tão manifestamente presente. A trampa do racismo é precisamente permitir que o que está manifestamente presente [...] assume o lugar do que é um dos mais profundos e complexos sistemas culturais, que nos permite distinguir entre o interior e o exterior, entre nós e eles, entre quem pertence e quem não pertence.¹⁰ (MÉDIA EDUCATION, 1997, p. 16, tradução nossa)

⁹ What trail through history is more literally marked by blood and violence, by the genocide by the Middle Passage, the horrors of plantation servitude, and the hanging tree? A signifier, a discourse, yes, that is my argument.

¹⁰ A schema composed of the stories and the anecdotes and the metaphors and the images, which is really, really he says, what constructs the relationship between the body and its social and cultural space. These stories, not the fact itself. The fact itself is just exactly that trap of the surface, which allows us to rest with what is obvious. It's so manifestly there. The trap in racism is precisely to allow [...] a symptom of appearance to stand in the place of what is in fact one of the most profound and deeply complex of the cultural systems which allow us to make a distinction between inside and outside between us and them between who belongs and who doesn't belong.

Por sustentar sistemas culturais de classificação inteiros, por meio da diferença visível, diz Hall, a diferença racial está próxima à diferença sexual.

TUDO MUDA O TEMPO TODO

Tudo isso pode parecer uma maneira muito elaborada de dizer que o racismo inferioriza o que é, na verdade, uma simples diferença de aparência. Mas o pensamento de Hall não conduz à familiar crítica ideológica, nem desemboca no relativismo cultural, no pluralismo ou no gesto que valoriza a tolerância em nome da diminuição da violência e a preservação da ordem. Hall é radicalmente antifundacionalista, não só na instância da teoria, mas da política. No início da palestra, avisa que está propondo uma prática política sem garantias: “não há lei da História que nos diz que seremos vitoriosos, podemos perder.”¹¹ (MEDIA EDUCATION, 1997, p. 5, tradução nossa) Termina a palestra na mesma linha:

A única coisa que não nós é garantida é a verdade do que fazemos. Eu creio que precisaríamos começar de novo sem esse tipo de garantia, começar de novo em um outro espaço, começar de novo a partir de um outro conjunto de pressupostos para tentar nos perguntar o que deve existir, na identificação humana, na prática humana, na construção de alianças humanas, que sem qualquer garantia, sem as certezas da religião ou da ciência ou da antropologia ou da genética ou da biologia ou da aparência diante dos próprios olhos, sem qualquer tipo de garantia, poderia nos conduzir a um discurso e prática eticamente responsável sobre raça em nossa sociedade. [...] Quando você entra na política do fim da definição biológica de raça você mergulha de cabeça no único mundo que nós temos. A tempestade de argumento, debate e prática políticos sempre contingentes’.¹² (MEDIA EDUCATION, 1997, p. 17, tradução nossa)

¹¹ [...] there is no law of history which tells you we will win, we may lose.

¹² The one thing we are not is guaranteed in the truth of what we do. Indeed, I believe that without that kind of guarantee we would need to begin again, begin again in another space, begin again from a different set of presuppositions to try to ask ourselves what might it be in human identification, in human practice, in the building of human alliances, which without the guarantee, without the certainty of religion or science or anthropology or genetics or biology or the appearance of your eyes, without any guarantees at all, might enable us to conduct an ethically responsible human discourse and practice about race in our society. [...] Once you enter the politics of the end of the biological definition of race you are plunged headlong into the only world we have. The maelstrom of a continuously contingent guaranteed political argument, debate, and practice.

Hall convoca seu público a voltar-se para “o único mundo que nós temos”, questiona a vontade de verdade em forma religiosa, científica e político-cultural. Chama para o debate e a busca de novas alianças, a partir da diferença, sem sonhos da “tabula rasa”, mas com a convicção de que a política está em aberto e que se não há garantias, tampouco o futuro da história já foi escrita.

Hall aponta para a construção discursiva de “raça”, mas não é aliado daqueles que dizem que a identidade negra é só uma ficção, como muitas vezes os defensores da mestiçagem universal brasileira o fazem. Isso transparece na discussão que faz de outra construção discursiva, a África da diáspora. Para alguns, os negros diaspóricos têm ilusões, ao valorizar a “Mãe África”. Não existe essa “África” inventada no Novo Mundo. Mas aqui se observa a diferença entre uma visão linguística ou textual, em que a “África” não teria fundo de verdade, e a discursiva que Hall recomenda. Ele avalia a “África” da diáspora negra de acordo com o que significou na vida prática.

O que dizer então sobre todos aqueles esforços de reconstrução das identidades caribenhas por um retorno a suas fontes originárias? As lutas pela recuperação cultural foram em vão? Longe disso. Retrabalhar a África na trama caribenha tem sido o elemento mais poderoso e subversivo de nossa política cultural no século vinte. [...]

Igualmente significativa, então, é a forma como essa ‘África’ fornece recursos de sobrevivência hoje, histórias alternativas àquelas impostas pelo domínio colonial. [...] Na verdade, cada movimento social e cada desenvolvimento criativo nas artes do Caribe neste século começaram com esse momento de tradução do reencontro com as tradições afro-caribenhas ou o incluíram. [...] A razão para isso é que a ‘África’ é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim. Essa dimensão constitui aquilo que Frantz Fanon denominou ‘o fato da negritude’. A raça permanece, apesar de tudo, o segredo culposo, o código oculto, o trauma indizível no Caribe. É a ‘África’ que a tem tornado ‘pronunciável’, enquanto condição social e cultural de nossa existência. (2006a, p. 39-40)

Perceptivelmente, o significante “África” flutua, para Hall, mas ele não a critica por isso, avalia o quê ela significou em dado contexto.

A estratégia política de Hall não é “derrubar” as aparências, revelando o “real”, através da crítica. Não argumenta que a África concreta deva ser refletida mais precisamente na “África” do ativismo e criação cultural diaspóricos: esta “África” pode significar algo importante para a democracia, em uma dada conjuntura. Paralelamente, apontar a falta de cientificidade de “raça” e a instabilidade de seu sentido, apesar de seu uso generalizado como sistema classificatório, não implica que desapareça em uma fumaça, se só nos déssemos conta de seu fundamento falso. A avaliação é outra. O horizonte dos textos de Hall, o que embasa sua avaliação positiva da “África” no Caribe e a crítica à “raça”, é a busca de “[...] um discurso e prática eticamente responsáveis sobre raça na nossa sociedade”.¹⁵ (MEDIA EDUCATION, 1997, p. 17, tradução nossa) Seu discurso teórico convida avaliações e controvérsias políticas, com vistas a desenhar uma estratégia democratizante, uma intervenção. Presume a contingência das condições em que ela se elaboraria e o conflito envolvido em sua implantação.

Como entender *Codificar/decodificar* à luz do trabalho sobre questões de raça e a identificação dessas questões, em Hall? É instrutiva a discussão coletiva com Hall (2006a, p. 333-364) sobre *Codificar/decodificar*, feita 20 anos depois de elaborar sua primeira versão. Nas explicações dos contextos e motivações teóricas e políticas, encontram-se a afirmação que queria derrubar as certezas “positivistas” dos pesquisadores na University of Leicester, que partiam do paradigma do envio de mensagens, cujos receptores eram mais ou menos competentes para decodificá-las. *Codificar/decodificar* parte de ideia chave em toda a obra de Hall, que a vida em sociedade constrói e reconstrói sentidos, no vai e vem entre a legitimação e a contestação, em fluxo ou flutuação constante. Nesse sentido, *Codificar/decodificar* é um texto menos metodológico ou conceitual do que normalmente se pensa. É mais epistemológico-político, procura balizar teoricamente “como são” a audiência e o produtor de programas de televisão, assim como *Race, The Floating Signifier* procura entender a natureza de “raça” e do racismo.

Quanto *À identidade cultural na pós-modernidade*, ao contrário do que parece à primeira vista, é menos próximo das preocupações teóricas centrais de Hall como elaborar um método para a análise de conjuntura e estratégias democratizantes. É ligado a seu papel de professor. Limpa um terreno, abre de forma bastante simples a discussão; é um texto instrumental, uma espécie de alfabetização em Sociologia da Identidade, útil como catálogo de posições possíveis ou superadas. Mas deve-se lê-lo e passar adiante, pois é um texto que não representa o mundo em movimento, típico dos textos de Hall: as tensões

¹⁵ [...] an ethically responsible human discourse and practice about race in our society.

inerentes às relações sociais, a permanente transformação da cultura, a forma em que a cultura nos informa sobre e é informada por essas relações, a presença discreta do homem que escreve e de sua abertura ao novo.

REFERÊNCIAS

- DREW, Julie. Cultural composition: Stuart Hall on ethnicity and the discursive turn. In: OLSON, Gary A.; WORSHAM, Lynn (Org.). *Race, Rhetoric and the Postcolonial*. Albany, NY: State University of New York Press, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 6. ed. São Paulo: Loyola, 2000.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 1ª impressão revista. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Unesco, 2006a.
- _____. *Race, the floating signifier*. 2006b. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bMo2uiRAf30>> Acesso em: 18 fev. 2010.
- _____. Diásporas ou a lógica da tradução cultural. Tradução de Beth Ramos. Salvador. 2000. (mimeo) Texto da Conferência de abertura do VIII Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada.
- _____. The spectacle of the 'Other'. In: _____. (Org.) *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage; Open University, 1997.
- _____. Epilogue: through the prism of an intellectual life. In: MEEKS, Brian (Org.). *Culture, politics, race and diaspora: the thought of Stuart Hall*. Kingston: Ian Randle; London: Lawrence & Wishart, 2007.
- HALL, Stuart et al. *Modernity: an introduction to modern societies*. Oxford: Blackwell, 1996.
- HALL, Stuart et al. *Policing the crisis: 'mugging', the state, and law and order*. London: Macmillan, 1978.
- MEDIA EDUCATION FOUNDATION. *Race, the floating signifier*. 1997. Transcrição do roteiro do vídeo *Race, the floating signifier* produzido por Stuart Hall. Disponível em: <<http://www.mediaed.org/cgi-bin/commerce.cgi?preadd=action&key=407>>. Acesso em: 18 fev. 2010.
- RABINOW, Paul. *Antropologia da razão*. Organização de João Guilherme Biehl. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

KLAUS JENSEN E OS ESTUDOS CULTURAIS¹

Nilda Jacks

A primeira vez em que tomei consciência de que seria um praticante dos Estudos Culturais foi em Berlim [...], em 1995.

No ano seguinte, num seminário [...], do qual Stuart Hall era um dos participantes, essa sensação se reforçou, pois, ao lado de meus amigos Néstor García Canclini e Jesús Martín-Barbero, lá me encontrava como representante de algo que nunca tinha me ocorrido.

Ortiz (2006)

O tema deste texto é a contribuição mútua entre Estudos Culturais e a vertente desenvolvida por Klaus Jensen, nomeada de Análise da Recepção. O objetivo é explorar alguns conceitos desenvolvidos por ele que podem ser incorporados pelos praticantes dos Estudos Culturais (EC), quando tratam da recepção dos meios de comunicação.

Klaus Bruhn Jensen, pesquisador dinamarquês² com longo percurso no trato da cultura midiática e suas relações com a audiência (1986, 1995, 1998), na mesma medida em que trata de questões metodológicas relativas à pesquisa em comunicação (1993, 2002), tornou-se conhecido no Brasil através de um artigo

¹ Agradeço a Jesus Galindo Cáceres as considerações sobre alguns pontos desenvolvidos neste texto.

² Trabalha na Universidade de Copenhague.

que escreve em coautoria: *Five traditions in search of the audience*. (JENSEN, ROSENGREN, 1990)

Embora o texto identifique cinco tradições no estudo da audiência, a perspectiva de Jensen, nomeada como *Reception Analysis*, por vezes é vinculada à tradição dos EC (GOMES, 2004; SAMPAIO, 2005, por exemplo), sob o argumento de que seria o braço empírico da tradição teórico-metodológico daqueles e não uma outra tradição. Em outro lugar (JACKS; ESCOSTEGUY, 2005) já ressaltamos uma concordância parcial com esta crítica, desde que localizada na etapa em que o foco exclusivo dos Estudos Culturais residia na relação entre texto e receptor, o que a partir dos anos 1980 começa a perder força para dar lugar à natureza contextual da relação entre audiências e meios. Neste sentido, “[...] não há como identificar integralmente a proposta de Jensen com os estudos culturais – como se estes comportassem um único desenvolvimento – pois o modelo daquele autor está centrado na relação entre texto midiático e discurso interpretativo da audiência”. (JACKS; ESCOSTEGUY, 2005, p. 102) O próprio Jensen repete em vários lugares (1990, 1993, 1995, 1998, 2002) a forma como a perspectiva da Análise da Recepção investiga: “audiência-com-análise de conteúdo”, insistindo que a característica de seu processo análico é a comparação empírica entre o discurso dos meios e o discurso da audiência, entre estrutura dos conteúdos e a resposta do público a estes conteúdos. (JENSEN, ROSENGREN, 1990, p. 218, tradução nossa) Sem deixar de reconhecer a influência dos EC, assim como de muitas outras vertentes (JENSEN; ROSENGREN, 1990, p. 213), os autores enfatizam que são pesquisas mais centradas nos meios e menos nos contextos e práticas como o fazem atualmente os EC e que, diferentemente destes que vem da tradição humanista (JENSEN; ROSENGREN, 1990, p. 215), a Análise da Recepção combina a tradição sociológica com a humanista para superar as lacunas deixadas pelas quatro outras tradições identificadas por eles.³

Assim, com os EC compartilham a ideia de que a mensagem midiática é um discurso cultural e genericamente codificado, enquanto que as audiências são agentes produtores de significado. Com a corrente dos Usos e Gratificações compartilham a ideia de que os receptores são indivíduos ativos capazes de submeter os meios a diversas formas de consumo, decodificação (sic) e usos sociais. (JENSEN; ROSENGREN, 1990, p. 217-218) Sobretudo o que diferencia a Análise da Recepção dos EC, segundo os autores, e tendemos a concordar com eles, é que o marco explicativo dos últimos é extra-textual, inscrito nas práticas sociais e culturais mais amplas, enquanto o dos primeiros é ancorado nos discursos dos meios e audiências. (JENSEN; ROSENGREN, 1990, p. 222)

³ Teoria dos Efeitos, Usos e Gratificações, Crítica Literária e Estudos Culturais.

Inicialmente a “análise-com-interpretação”⁴ desenvolvida por Jensen dava-se principalmente através da categoria muito explorada por este enfoque, as “comunidades interpretativas”, conceito a ser comentado mais adiante neste texto. Mais recentemente Jensen tem desenvolvido a noção de “formações interpretativas” proposta em seu livro *The social semiotics of Mass Communication* (1995), no qual esboça o conceito ao discutir os constituintes teóricos da semiótica *peirciana* na articulação com a teoria sociológica de Anthony Giddens, com o fim de formular uma “semiótica social da comunicação de massas”, seguindo sempre seu propósito de aproximar as Ciências Humanas das Sociais.

É no âmbito do interpretante, um dos três elementos da tríade de Charles Peirce, composta ainda pelo objeto e o signo, que se localiza parte da inspiração para tal proposição. A outra parte vem da concepção de sociedade proposta por Giddens, em sua teoria da Estruturação Social, a qual sofre⁵ de insuficiente importância à dimensão estrutural da significação⁶, segundo Jensen.

Ao enfatizar a dimensão da significação, aproximando Giddens e Peirce, ou seja, sociologia e semiótica, Jensen (1995, p. 38/39) propõe o que nomeia de “sociedade triádica”, um conceito de sociedade que põe em relação estruturas, meios de comunicação e a ação humana, seguindo a lógica defendida por Peirce. Essa relação triádica resulta, para ele, na “construção social da realidade”, remetendo-se a Peter Berger e Thomas Luckmann (1996), ou seja, à ideia de que “através dos signos a realidade se converte em social e sujeita à reflexividade”. (BERGER; LUCKMANN, 1996, p. 39, tradução nossa) Para ele, a sociedade triádica é a sociedade do significado e isto quer dizer que, entre a ação humana e as estruturas, existem marcos interpretativos como mediadores, um dos quais, são os meios de comunicação de massa.

Aproximando as duas disciplinas “Semiótica e Sociologia” Jensen (1997, p. 73) põe em correspondência as categorias “Objeto e Estrutura”, “Signo e Meios de Comunicação”, “Interpretante e Ação humana”, respectivamente. Esta é a base de sua proposta teórica, onde origina-se o conceito de “formações

⁴ Jensen (1993, p. 171) entende que os estudos de recepção não diferenciam o momento da análise do momento da interpretação ao estudar a experiência da audiência., pois estes momentos de interpenetram para buscar o significado social e histórico destes discursos.

⁵ Jensen (1997, p. 72) também critica o conceito de subjetividade utilizado por Giddens, calcado na psicologia do ego, pois “implica em um dualismo de sujeitos coerentes e objetos sociais bem delimitados, que não fazem justiça aos elementos contraditórios da consciência, sejam discursivos ou práticos, nos contextos sociais”.

⁶ As outras dimensões estruturais são: dominação e legitimação.

interpretativas”, o qual mantém estreita relação com o de “comunidades interpretativas”, que segundo Jensen (1997, p. 150) embora no âmbito dos estudos de comunicação seja atribuído a Stanley Fish, foi cunhado por Peirce. Este o fez ao analisar a sanção do conhecimento científico, a qual se daria não no âmbito dos cientistas, dos indivíduos, mas da comunidade de pensadores, ou seja, da comunidade científica. Isto é, trata-se de uma interpretação coletiva, feita por uma comunidade interpretativa, que para Peirce é o contexto para negociar o Interpretante Final do conhecimento humano. (JENSEN, 1997)

É devido à grande semelhança e correspondência entre esse processo e o dos meios de comunicação para situarem a realidade e pautarem sua agenda pública, além de proverem a manutenção das infraestruturas políticas, econômicas e culturais da sociedade, que Jensen considera este conceito muito útil para pensar a relação entre meios e audiências. Ele vai além, no reconhecimento da utilidade do conceito, uma vez que este possibilitou o entendimento do papel constitutivo dos atos de interpretação micro-sociais da prática científica e, portanto, como defende, também pode ser para a prática comunicativa, já que a reprodução da maioria das formas da vida social não requer unicamente a disponibilidade de certas instituições e práticas de comunicação, mas depende também das condições de interpretação. É no nível do Interpretante⁷ peirciano – classificado em Imediato, Dinâmico e Final⁸ –, enfatiza-se, que Jensen apoia sua proposição, pois segundo ele a categoria de interpretante ajuda, de forma especial, a explicar a relação entre os discursos dos meios de comunicação, a decodificação da audiência e os usos sociais dos signos midiáticos (JENSEN, 1997), ou seja, pode-se dizer que é uma categoria que medeia a subjetividade e a ação social.

Para ele, o conceito de comunidades interpretativas identifica uma conjuntura estratégica entre a micro e macrosociedade, entre os aspectos materiais e discursivos da semiose social e entre os diversos níveis e processos da estruturação social. Entretanto, apesar deste conceito ter se convertido em um assunto nuclear nos debates sobre os processos interpretativos e discursivos das audiências midiáticas, ele não o assume inteiramente, pois o considera genérico e vago e com pouco poder para identificar empiricamente qualquer processo de interpretação, em especial quando se trata de um grande número de pessoas, como a audiências dos meios.

⁷ Segundo Johansen (1985, p. 242) há em Peirce três princípios para a divisão do interpretante, que às vezes são sobrepostos e/ou usados de diferentes maneiras, dificultando seu entendimento: 1) segundo as categorias fenomenológicas da primeiridade, secundidade e terceiridade, 2) pela capacidade imanente do signo de informar algo; 3) como lugar do interpretante no processo de comunicação.

⁸ Peirce desenvolveu várias tipologias para o interpretante, a exemplo do emocional, energético e lógico, e do intencional, efetivo e comunicativo.

Foi, então, no movimento para operacionalizar este conceito, relacionando categorias sociais e interpretativas, que encontrou a noção de “repertórios interpretativos”, tomado de J. Potter e M. Wetherell (1987), que a propuseram no contexto da psicologia social. Eles, por sua vez, se inspiraram em dados de pesquisas sobre a similaridade dos discursos que as diferentes comunidades científicas empregam quando debatem, concluindo que é mais frutífero pensar que estes cientistas possuem um mesmo repertório do que pensar que eles pertençam a um mesmo grupo social (JENSEN, 1997, p. 152), ou seja, à mesma comunidade interpretativa.

Na base do conceito de “repertórios interpretativos” reside sua crítica às teorias sobre representações sociais, as quais identificariam automaticamente a formação dos grupos sociais com suas representações compartilhadas, e vice-versa, criando uma definição tautológica. Posto nos termos da análise “audiência-meios”, Jensen diz que seria o mesmo que dizer que “os segmentos demográficos correspondem a um subconjunto específico de procedimentos interpretativos que, por sua vez, servem para identificar sub-segmentos demográficos” (JENSEN, 1997, p. 152), o que seria uma premissa carente de complexidade para entender o fenômeno interpretativo, pois a correspondência entre estes aspectos não é direta.

Assim, foi pela limitação teórico-metodológica para operacionalizar a noção de “comunidades interpretativas” que ele vislumbrou a possibilidade de explorar a de “repertórios interpretativos”, uma vez que esses podem ser mais facilmente capturados empiricamente, através da fala dos membros do grupo estudado ou de outras estratégias como os supertemas,⁹ por exemplo. Ao trabalhar empiricamente como a noção de repertórios interpretativos Jensen (1997, p. 171-172) conclui que mesmo fazendo parte de uma aparente comunidade interpretativa, ou seja, de uma mesma formação sociocultural, jovens e velhos, por exemplo, possuem diferentes repertórios para relacionarem-se com os meios de comunicação de massa e com as novas tecnologias. Estes repertórios medeiam de forma diferenciada o consumo, a decodificação e o impacto dos meios. Em outras palavras, conhecendo-se os repertórios interpretativos e os dados demográficos, chegam-se às “formações interpretativas”, através das quais se podem captar as noções preliminares da estrutura social, superando também a noção vaga de comunidade interpretativa.

⁹ Jensen (1997, p. 185) define supertemas como categorias muito gerais que servem para estabelecer relações significativas entre as realidades discursivas dos programas e as realidades sociais e cotidianas dos telespectadores. Seriam, por isso, princípios que estruturam a recepção, como conceituações sobre diversos assuntos cotidianos que conectam com os meios de comunicação, gerando verdadeiras estruturas discursivas.

Como o espectro teórico-epistemológico perseguido por ele é o da semiótica social, que reconhece a estruturação social como elemento configurador dos discursos e vice versa, os repertórios interpretativos seriam uma evidência prático-discursiva concreta, resultante de uma dada formação social, em articulação com um consenso interpretativo, as “formações interpretativas”, ou seja, segmentos sociais que se unem por convenções de interpretação. (JENSEN, 1997, p. 52)

Gerado no intento de dar maior consistência teórica ao de comunidades interpretativas, emerge o conceito de “formação interpretativa”, uma vez que em termos analíticos pode ser desmembrado nos aspectos simbólicos e sociais. Entretanto, não é como pode parecer à primeira vista, um conceito mediador entre “comunidades” e “repertórios interpretativos”, mas um conceito que operacionaliza a noção abstrata de comunidades interpretativas, e por outro lado, ainda identifica um processo articulado e socialmente em construção, resultado de infinitas interações e da semiose social.

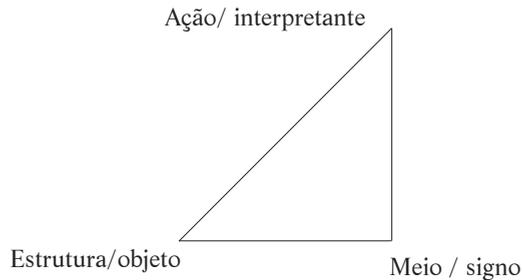
Por fim, a proposição do conceito de “formação interpretativa” é uma estratégia teórico-metodológica para “sociologizar” a noção peirciana de comunidades interpretativas, de forma a fazer presente e clara as estruturas sociais nos processos interpretativos, pois como já foi mencionado, ele traz embutidos dois elementos inter-relacionados: os repertórios e os dados sociodemográficos do grupo estudado, contemplados na ideia de comunidades.

A adoção deste conceito traz, ainda, a vantagem de estar em correspondência com dois outros de longa tradição nos estudos socioculturais: o de formação social¹⁰ e formação discursiva.¹¹

¹⁰ Nascida para designar certo tipo de sociedade, como a feudal ou a burguesa, esta noção tem como berço a teoria marxista clássica. Foi adotada pelos estruturalistas marxistas que a desenvolveram em oposição a outros marxistas, como Lukács e Gramsci. Estes, entre outros, deram uma interpretação humanística aos textos de Marx, enfatizando o papel da ação humana, e da história, para o desenvolvimento social, contrariando os estruturalistas. (PAYNE, 1996) Formação refere-se ao nível macroestrutural da sociedade, o qual, naquela tradição, é refletido também pelas noções de classe social, luta de classe, modo de produção etc. Uma “formação social” pode ser entendida pela articulação de diversos modos de produção, em que um deles é o dominante e, no qual, os outros modos são subsumidos, transformados e re-estruturados. Dentro da tradição marxista, ao utilizar-se a noção de formação para tratar de fenômenos culturais o é com a intenção de evitar a utilização “dura” da categoria de classe social “a qual reificou a noção de cultura em muitos estudos - mas ao mesmo tempo tem como objetivo não perder o enfoque materialista da cultura e das estruturas de classe. Raymond Williams (1979, p. 118-123), por exemplo, que adotou esta noção para estudar o desenvolvimento cultural moderno sob o ponto de vista da sociologia da cultura, disse que “formações” são tendências e movimentos conscientes e organizados, quer sejam literário, artístico, filosófico ou científico, com influência significativa e por vezes decisiva no desenvolvimento ativo de uma cultura. Para ele a análise cultural deve sempre incluir estas formações, pois somente as instituições e as tradições são insuficientes para entender o processo de hegemonia cultural. Estes movimentos ou tendências, “as formações culturais”, usualmente são reconhecíveis por suas produções e estas, em geral, são articulações entre diversas formações, o que quer dizer que não podem ser identificadas exclusivamente com uma instituição ou com seus aspectos formais e/ ou valorativos, podendo inclusive ser contrastados com eles.

¹¹ Conceito cunhado por Foucault, com desenvolvimento proposto por diversos teóricos ao longo do tempo - traz uma noção que combina dois termos que vem de diferentes tradições: formação e discurso. Este último ancorado na linguística e na semiótica, também ganhou diferentes significados ao longo do

Estas três formações – social, discursiva e interpretativa – voltando à sociedade triádica *jenseniana* (pensada a partir de Peirce, como vimos) resultariam da interação entre “objeto/ estrutura” e “interpretante/ação humana” na primeira formação (a social); da interação entre “objeto/ estrutura” e “signo/meios de comunicação” na segunda (a discursiva); da interação entre “signo/meios de comunicação” e “interpretante/ação humana” na terceira (a interpretativa), todas trabalhando articuladamente e em contextos históricos determinados.



Estas formações estão presentes na constituição da produção social do significado para propósitos e contextos específicos (JENSEN, 1997, p. 52), uma vez que conectam aspectos sincrônicos e diacrônicos de determinada sociedade, cenário indispensável para entender as relações cada vez mais complexas entre os meios e suas audiências.

Mas como Jensen propõe estas articulações? Em sua concepção teórica (JENSEN, 1997, p. 55), toma emprestado da filosofia da linguagem o conceito de diferença, o qual medeia categorias do pensamento e da ação e que, em

tempo, hoje extrapolando aquelas disciplinas. (STAM; BURGOYNE; FLITTERMAN-LEWIS, 1992) Foucault ao buscar a genealogia do poder ativado/contido no significado dos discursos, conecta com outra tradição, ao preferir entender a questão de forma histórica, ou talvez melhor dito, considerar a história como um discurso. Este, entendido como um sistema de representação (e não como um conceito linguístico), as quais produzem uma linguagem específica, uma maneira de representar este conjunto de conhecimentos em um particular momento histórico. Por isso, discurso para ele é mais do que uma série de afirmações contidas em um nível superior a uma frase, é mais do que uma inter-relação entre falantes. O discurso tem materialidade social e particularidades ideológicas e está sempre imbricado com o poder, razão pela qual sua análise supera os termos semiológicos da cultura como um sistema de signos e a vê como uma configuração social de lugares de poder, que produz discursos/ linguagem especializados e institucionalizados. Isto implica no entendimento de que todas práticas sociais tem um aspecto discursivo, uma vez que produzem significados. O conceito foi assim definido por Foucault: “no caso de que se pudesse descrever, entre certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão; em caso de entre objetos, tipos de enunciação, conceitos, eleições temáticas, se pudesse definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições em funcionamento, transformações) se dirá, por convenção, que se trata de uma formação discursiva”. Uma “formação discursiva”, então, refere-se a uma operação sistemática de vários discursos ou assertivas constituindo um corpo de conhecimentos, o qual trabalha em conjunto para a construção de um determinado objeto/ tópico, não sendo, entretanto, necessária a existência de “concordância” entre eles para a manutenção da coerência interna da formação.

termos do pragmatismo, aparece em forma de signo. A consciência, portanto, é configurada por signos, os quais emprestam forma a todo tipo de pensamento e ação humana, em um processo contínuo de significação, chamado semiose.

Nestes termos, a semiose é definida e considerada um elemento constitutivo de toda a percepção e cognição humana. A ideia de semiose e de produção de significado está fundamentada em um dos princípios do pragmatismo, que diz que o significado é uma diferença que estabelece uma diferença.¹² Isto quer dizer que o significado não é imanente ao signo só porque ele é produzido pela relação de diferença com os outros signos, mas especialmente pelo contexto interpretativo gerado pelo uso dos signos. Mas para o pragmatismo, lugar de fala de Jensen, mais que compreender a semiose como relações de diferença entre discursos, estes, tanto científicos como os do sentido comum, devem ser avaliados de acordo com suas implicações práticas para o compromisso humano com a realidade.

Ancorado nesta premissa, e na dos aspectos complementares entre o significado e o efeito dos meios de comunicação, ele adapta o conceito de diferença para propósitos analíticos, nos estudos de recepção: distinguir entre diferenças discursivas, interpretativas e sociais, categorias que correspondem aos “interpretantes peircianos” referidos antes – imediato, dinâmico e final – e aos significados “estruturais”, “situados” e “performativos” do discurso dos meios. (JENSEN, 1997, p. 49-50)

Assim, o “interpretante imediato”¹³ corresponde ao “significado estrutural” do discurso dos meios de comunicação, isto é, são os significados potenciais transmitidos por eles, que podem ser identificados em uma interpretação preliminar dentro do processo analítico; o “interpretante dinâmico” é a decodificação (sic) que faz a audiência sobre o discurso dos meios, processo que ele chama de “significado situado”, ou seja, as audiências estabelecem relações específicas de diferença entre as estruturas do conteúdo midiático e seus próprios repertórios interpretativos; o “interpretante final”, está relacionado com o “significado performativo”, ou seja, a possibilidade infinita de produção de novos significados fora do contexto imediato da recepção, os quais reorientam a cognição e a ação dos públicos/audiência, nos contextos cotidianos.

¹² Para a semiologia saussuriana diferença é a fundação do significado através do atributo da linguagem como sistema que permite seus elementos serem distinguidos de outros, especialmente no nível fonético. Para Derrida, a tradicional distinção entre fala e escrita, com o privilégio da fala como algo original ou puro não pode ser sustentado, pois o sentido não está preso a relação binária entre significado e significante, só está presente como um traço (O’ SULLIVAN et al., 1994, p. 89-91).

¹³ Peirce define como o efeito total não analisado que o signo calcula que produzirá ou que naturalmente se poderia esperar que ele produzisse; o interpretante dinâmico seria o efeito direto que realmente o signo produz sobre um intérprete e o interpretante final é o efeito que o signo produzirá em qualquer mente, cujas circunstâncias permitam desenvolver seus efeitos completos. (JENSEN, 1997, p. 49-50)

É neste último patamar que Peirce, e por sua vez Jensen, acredita que pode haver uma mudança quântica de categorias, desde a relativamente desinteressada interpretação até uma ação específica em um dado contexto, o que em escala social seria papel das comunidades interpretativas, segundo o entendimento original de Peirce, e das “formações interpretativas”, no caso de Jensen, já que critica essa noção peirciana.

Voltando à noção de diferença, a “discursiva” é a condição que permite uma variedade de interpretações de discursos específicos. (JENSEN, 1997, p. 56) Esta diferença é um elemento das estruturas relacionais dos próprios discursos dos meios, ou seja, o significado vem determinado pela negação, isto é, através de uma configuração das relações de diferenças entre os elementos mínimos dos signos (midiático e/ou discursivo).¹⁴ A “diferença interpretativa”, por sua vez, é introduzida no processo comunicativo pelos agentes sociais ao mobilizarem estratégias de interpretação concretas em resposta aos meios de comunicação. Neste caso, as audiências correspondem-se mutuamente com duas estruturas de diferença discursiva: estabelecem literalmente uma diferença em relação aos meios de comunicação e produzem um significado que está situado em um contexto histórico e social de tempo e espaço. Por último, a “diferença social” se define como a contribuição das práticas culturais, tais como a comunicação de massa, à estrutura global da sociedade nos termos de Giddens, que vê isto como um recurso para alimentar a vida social.

A diferença social, na perspectiva de Jensen (1997, p. 57), é a mudança, a revisão ou a modificação da disponibilidade das audiências para atuarem de forma específica em contextos sociais concretos. Por isto, a diferença social é de especial interesse, pois sugere que a semiose pode transformar a sociedade, e para pensar este nível de diferença, ele lança mão ainda, de outras tríades sugeridas por Peirce, quais sejam os “interpretantes emocionais, energéticos e lógicos”. Essa outra tipologia do interpretante corresponderia aos sentimentos, esforços e mudanças de hábitos, respectivamente, e não há consenso entre os estudiosos sobre qual nível recairia a classificação: uns identificam com o interpretante dinâmico, outros com cada um dos três níveis respectivamente, mas Jensen acredita que corresponda ao “interpretante final”, uma vez que são as três disposições para atuar, como resultado final de uma interpretação, o que em termos de efeito comunicativo pode equivaler a uma experiência emocional, resposta corporal ou inferência lógica. (JENSEN, 1997. p. 57)

¹⁴ Em termos linguísticos, quer dizer que, só é possível saber o significado de A porque é diferente de B e/ ou C. Essa premissa para ser aplicada no âmbito do discurso, está baseada também na semiótica peirciana, que incorpora as relações de diferença imanentes no sistema semiótico e igualmente as relações de diferença que estão estabelecidas no uso prático dos signos.

Ao ampliar o conceito de diferença para alcançar várias etapas e contextos do processo semiótico/ comunicativo, Jensen extrapola a aplicação ao estudo exclusivo do signo linguístico, enfatizando a importância de analisar o signo em contexto, conectando-o com as dimensões sociológica e antropológica. Isto possibilita, ampliando ainda mais a sugestão de Jensen, e explorando também seu conceito de “formações interpretativas”, a articulação teórica desta com as formações discursivas, e ambas com as formações sociais, uma vez que na dimensão diacrônica do processo de significação as diferenças também são estabelecidas como motor deste interminável jogo interpretativo.

O que se pretende salientar é a importância da dimensão diacrônica para estudar os processos de recepção e, em termos mais amplos, as relações entre cultura e comunicação, superando o enfoque imediatista desse processo, como faz certas perspectivas teóricas ou mesmo certos estudos, ainda que vinculados com tradições de estudos socioculturais.

Daí a ênfase no conceito de “formação”, que captura trajetórias, processos e articulações, daí a tentativa de pôr em conexão empírica os discursos, as interpretações e os contextos sociais onde eles se dão. Tem-se em mente, por exemplo, o estudo da constituição das identidades culturais como formações discursivas e dos processos de identificação como “formações interpretativas”, que se dá em uma determinada sociedade através dos tempos e contemporaneamente sob a presença dos meios de comunicação de massa.

Isto como um aspecto importante para analisar as relações entre cultura e comunicação no cotidiano de uma sociedade que se globaliza sob a hegemonia cultural dos meios de comunicação, mas que tem uma história sociocultural anterior que constitui as referidas relações, tendo como foco os estudos de recepção. Neste sentido, pode-se considerar frutífero o diálogo entre a proposta de Jensen e os EC para retomar a importância de, além do conhecimento dos contextos culturais onde discursos e práticas configuram-se, entender os processos interpretativos, na tentativa de superar os limites já apontados do modelo de Hall (*encoding/ decoding*).

Finalmente, este texto quer afinar-se com a caracterização atual dos estudos de recepção que, diferentemente dos que inauguraram o campo e dos que se desenvolveram até as décadas de 1980 e 1990, propõem-se a explorar as possibilidades teóricas e metodológicas que conjugam tratamentos diversos, mesmo pela aproximação de correntes e tradições antes “incompatíveis”, buscando uma

inter, multi, transdisciplinaridade, como estratégia de enfrentamento da complexidade do fenômeno.

A proposta de Jensen pode apontar para outros (novos?) caminhos, pois incorpora duas disciplinas e duas tradições que pouco têm dialogado. Nesta perspectiva é um autor-chave para pensar novas (outras?) explorações teórico-metodológica para seguir desenvolvendo os estudos de recepção, os quais encontram-se em um momento de estabilidade improdutiva, consolidando achados empíricos já conhecidos, com base em discussões teórico-metodológicas consagradas, com raras exceções.

REFERÊNCIAS

- BERGER, P.; LUCKMANN, T. *The social construction of reality*. London: Allen Lane, 1996.
- GOMES, I. M. M. *Efeito e recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media*. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.
- JACKS, N.; ESCOSTEGUY, A. C. *Comunicação e recepção*. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- JENSEN, K. B. *Making sense of the news*. Aarhus: Aarhus University Press, 1986.
- _____. *The social semiotics of mass communication*. London: SAGE, 1995.
- _____. *La semiótica social de la comunicación de masas*. Barcelona: Bosch Editorial, 1997.
- _____. (Ed.). *News of the world: world cultures look at television news*. London: Routledge, 1998.
- _____. (Ed.). *A handbook of media and communication research: qualitative and quantitative methodologies*. London: Routledge, 2002.
- JENSEN, K. B.; ROSENGREN, E. Five traditions in search of the audience. *European Journal of Communication*, London, v. 5, 1990.
- JENSEN, K. B.; JANKOWSKI, N. W. (Ed.). *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Barcelona: Bosch, 1993.
- JOHANSEN, J. D. Prolegomena to a semiotic theory of text interpretation. *Semiotica*, v. 57, n. 3/4, p. 225-288, 1985.
- ORTIZ, R. *Sobre os Estudos Culturais em Mundialização: saberes e crenças*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- O'SULLIVAN, T. J. et al. *Key concepts in communication and cultural studies*. London: Routledge, 1994.

PAYNE, M. *A dictionary of cultural and critical theory*. London: Blackwell Publisher, 1996.

POTTER, I.; WETHERELL, M. *Discourse and social psychology*. London: Sage, 1987.

SAMPAIO, A. de O. *Notícia e cotidiano: a produção de sentido nos telejornais locais. Análise dos textos da mídia e da audiência sobre os telejornais BATV e Aratu Notícias 2a edição*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, pos-structuralism and beyond*. London: Routledge, 1992.

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

_____. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. London: Fontana Press, 1988.

A PERSPECTIVA DAS MEDIAÇÕES DE JESÚS MARTÍN-BARBERO (OU COMO SUJAR AS MÃOS NA COZINHA DA PESQUISA EMPÍRICA DE RECEPÇÃO)

Veneza V. Mayora Ronsini

INTRODUÇÃO

O pensamento andarilho de Jesús Martín-Barbero é forjado no universo cultural franco-belga, mas sua formação intelectual entroniza a vivacidade dos processos políticos e culturais globais e contemporâneos para pensar a especificidade latino-americana. Adaptou o projeto político e intelectual dos Estudos Culturais britânicos, problematizando todas as suas referências, presentes e pretéritas, ao combiná-lo com autores da História, da Sociologia, Antropologia, Filosofia, Geografia e Semiótica.

Nesta reflexão, defendo, em primeiro lugar, que a perspectiva de Martín-Barbero é uma proposição para abarcar o processo de comunicação e não somente o processo de recepção;¹ em segundo lugar, que a pesquisa de recepção

¹ O que já foi apontado por Escosteguy e Jacks (2005, p. 108), porém consideramos que o equívoco a que elas se referem, qual seja, da incorporação da teoria de Barbero como uma teoria da recepção, origina-se da própria afirmação do autor sobre o caráter inclusivo da recepção: “parto do princípio de que a recepção não é somente uma etapa no interior do processo de comunicação, um momento separável, em termos de disciplina, metodologia, mas uma espécie de outro lugar, o de rever e repensar o processo inteiro da comunicação”. (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 40)

tangencia os processos produtivos da indústria cultural, não se dedicando, teórica ou empiricamente, ao exame de suas rotinas, ideologias profissionais, produtos e práticas, embora não possa abdicar do estudo formal do texto midiático e, eventualmente, compile conclusões levantadas por outros pesquisadores acerca do gênero/texto em questão, das características industriais do processo produtivo etc. “Sujar as mãos na cozinha empírica”² é o que podemos fazer na recepção, tentando descobrir, na relação com nossos informantes, o sentido que se produz a partir da experiência cotidiana com os meios.

Neste sentido, o texto é um diálogo crítico com as formulações dos mapas das mediações de Martín-Barbero, destacando o que definimos como a totalidade possível para a recepção: o contexto social e cultural, o receptor e sua posição de classe, o texto midiático. Basicamente, a proposta que está sendo gestada a partir deste diálogo propõe a articulação de uma teoria social da modernidade periférica e sua desigualdade de classe e de teorias acerca do consumo/usos da mídia com uma metodologia para a pesquisa de recepção, a qual inclui a etnografia, o estudo de caso indiciário e o modelo codificação/decodificação.

A insistência no conceito de classe social remonta ao meu primeiro estudo sobre os usos da televisão por mulheres camponesas e persiste durante a onda da celebração do prazer e da resistência dos receptores nos estudos de mídia e cultura da década de 1990, compartilhando o pressuposto da sociologia da comunicação de massa segundo o qual o estudo da mídia é também o estudo da reprodução cultural e social, inscrevendo-se, portanto no debate acerca da divisão de classes, que desvela o princípio estrutural de todos os aspectos da vida no capitalismo. (CURRAN, 2006; MURDOCK; GOLDING, 1997; MURDOCK, 2009)

O estudo de caso indiciário vale-se de técnicas de coleta mais objetivas que as da etnografia, método que apreende o que escapa ao metódico, pois se baseia na relação pessoal entre investigador e investigado. (BRAGA, 2008) A etnografia crítica da recepção se caracteriza como: a) o conhecimento construído a partir da descrição do contexto espacial e temporal que determina a apropriação dos meios de comunicação, isto é, a apreensão do sentido possível que os atores sociais dão às práticas sociais e culturais produzidas na relação com os meios de comunicação tecnológicos; b) a etnografia é crítica porque visa revelar e compreender a reprodução social e não apenas a capacidade criativa das audiências em resistir à dominação. Já que entendo que a produção de sentidos e de identidades envolve diferenciação e distinção, isto é, demarcação

² A frase que também inspira parte do título deste artigo é uma referência à discussão de Bourdieu acerca do aristocrático da Escola de Frankfurt. (BOURDIEU; WACQUANT, 1992, p. 192-193)

de diferenças e desigualdades entre as classes. Diferenciar-se é uma escolha, distinguir-se uma imposição.

Vale observar que, apesar da divisão existente entre a perspectiva do consumo, filiada a Néstor García Canclini, e a dos usos sociais, filiada a Martín-Barbero, os termos recepção e consumo são utilizados frequentemente como sinônimos para indicar o conjunto dos processos sociais de apropriação dos produtos da mídia.³ Mesmo que sejam perspectivas distintas, a designação “recepção” na América Latina, segundo Escosteguy e Jacks (2005, p. 106-107), pode ser aplicada como um termo amplo para englobar vertentes de estudos que tratam da relação dos meios de comunicação com as audiências, a partir de um confronto, nem sempre superado, com a pesquisa funcionalista dos efeitos.

Parece que é este caminho o seguido por Martín-Barbero (1999, p. 11-12; p. 22-24), quando usa a terminologia consumo cultural para nomear uma perspectiva que não se restringe à medição dos índices de audiência, devendo combinar a caracterização dos sujeitos consumidores/espectadores/leitores/ouvintes, os levantamentos quantitativos do consumo de bens culturais públicos ou domésticos e os modos pelos quais se constituem as identidades e as interações sociais através do consumo.

Ambos demandam, no meu ponto de vista, a captação das práticas/formas culturais em fonte primária, vale dizer, um conhecimento oriundo do trabalho de campo prolongado com nossos informantes/interlocutores que se baseia na relação pessoal entre pesquisador e pesquisado. Como afirma García Canclini (1997, p. 79), combina-se o olhar telescópico das enquetes para o mapeamento geral do consumo e o olhar íntimo do trabalho de campo. Mas há diferença dos estudos de recepção: a) existe aí uma pluralidade de textos e não um texto específico para ser decifrado; b) não há preocupação em considerar teoricamente as mediações que constituem o processo de dar sentido à mídia e tampouco os detalhes empíricos que envolvem o conhecimento do papel delas; c) o consumo é a interpretação que o investigador faz das práticas do investigado, isto é, do uso dos bens na rotina de quem usufrui deles e, em menor medida, se caracteriza pela dupla hermenêutica da recepção, a de interpretar a interpretação do investigado.

³ Em um artigo onde tentam distinguir e articular as noções de consumo, recepção e uso, Cantú e Cima-devilla (1998, p. 49) adotam os termos como segue: a) consumo, tal como García Canclini o concebe, é a prática cultural de apropriação e uso dos produtos, sejam eles midiáticos ou não; b) recepção é uma forma particular de consumo, o consumo dos produtos midiáticos; c) uso é a atribuição de sentido no processo de recepção.

AS FRONTEIRAS DA RECEPÇÃO

Voltando ao argumento principal, se desde Marx sabemos que as relações entre produção e consumo são mutuamente constitutivas, a dificuldade real que temos é pesquisar um lado e outro do processo para além da consciência teórica, visto que não basta afirmar o poder da esfera da produção – poder empresarial que regula a produção mesma e, hoje, se estende à distribuição dos bens culturais – ou o domínio dos receptores sobre esses bens na vida cotidiana: o foco na produção pressupõe um consumidor, mas normalmente não chega até ele; o foco na recepção pressupõe um produtor que produziu um texto sob certas condições de trabalho, mas não o alcança.

Para corroborar esse argumento, um paralelo pode ser feito com a análise da produção material realizada por Marx, a qual, penso eu, serve de inspiração a Johnson (1999), Du Gay e colaboradores (1997) e Martín-Barbero (2003) para elaborar os respectivos circuitos da comunicação. O consumo, neste modelo, é determinado pela lógica política e econômica e Marx (1977, p. 207) não se deteve na sua especificidade, chegando a dizer que “a troca determina os produtos que cada indivíduo reclama como parte que lhe foi designada pela distribuição”.

A investigação de Marx (1977) acerca das relações entre produção, distribuição, troca (momento no qual as mercadorias circulam como parte da circulação mais ampla do capital) e consumo seria equivalente a: a) produção, consumo, regulação em Du Gay e colaboradores (1997, p. 3). A tais termos, os autores acrescentam o processo cultural da identidade e representação, como pontos de partida para a análise; b) produção, textos, leituras, culturas vividas no circuito de cultura – produção e circulação de formas subjetivas – e de capital em Johnson (1999, p. 35); c) lógicas da produção e lógicas do consumo e da recepção, formatos industriais e matrizes culturais em Martín-Barbero (2003, p. 16), onde formatos e matrizes seriam os “textos” produzidos com as lógicas da produção articuladas com as lógicas históricas e sociais.

Mesmo assim, a pretensão de totalidade advogada por Martín-Barbero e defendida por Du Gay e colaboradores (1997), Johnson (1999) e Escosteguy (2007; 2009) como parte de uma ideia de circuito merece ser mais bem caracterizada: o que significa teórica e metodologicamente trabalhar com o circuito? Outro problema a ser enfrentando pelos modelos é de caráter epistemológico. Uma abordagem holística necessitaria de uma teoria geral da comunicação ou seria possível a partir de teorias parciais da produção (incluindo o texto) e do consumo? Se necessitar de uma teoria geral, haveria que superar a tradicional divisão de enfoque acerca das relações entre estrutura social e modos de comu-

nicação: de um lado, os que entendem que a estrutura social determina os modos de comunicação e as formas culturais; de outro, os que asseveram a proeminência das tecnologias na organização da estrutura social. (MURDOCK; GOLDING, 1997, p. 13) Caso contrário, a partir de uma unificação de pressupostos dessas teorias parciais, bastaria o esforço, também heráldico, de congregar, por exemplo, a economia política para o exame da produção, com os Estudos Culturais de corte marxista?

Em estudos empíricos, na maior parte dos casos, a ideia de trabalhar com o circuito inteiro do processo comunicativo significa examinar parte do circuito e pressupor o que não foi examinado. A investigação de Du Gay, Hall e outros pesquisadores sobre a produção, a textualização, o consumo e a regulação do *walkman* da Sony é um exemplo: os consumidores não falam, é uma interpretação e uma observação do analista sobre as apropriações e usos culturais de um artefato cultural pelo consumidor. Em um estudo teórico, a abordagem de um analista da cultura como Barbero consiste em focar os processos produtivos da cultura e suas bases materiais, numa clara alusão ao materialismo cultural de Raymond Williams, e, transversalmente, comentar as injunções deles com as relações sociais e culturais com base em exemplos empíricos episódicos que servem para comprovar aqueles.

A análise, portanto, não abrangeria a totalidade do circuito em função da especialização conceitual e metódica que a tarefa exige. Quando Raymond Williams escreve sobre as representações do campo e da cidade na literatura inglesa, ele realiza um estudo das lógicas da produção literária à luz do processo de produção capitalista. A amplitude diz respeito a conceber a cultura como força produtiva. Como explica Cevasco (2001, p. 145), analista pertinaz da sua obra, a metáfora base/superestrutura é tomada dialeticamente, porque, se a cultura é prática material determinada pela atividade econômica, ela é também constitutiva do social como um todo. É esta vitalidade do materialismo que está no cerne do projeto de Barbero, mas a esfera da produção só pode ser plenamente entendida com o foco na produção e não com um olhar a partir da recepção e vice-versa.

A amplitude da análise de recepção baseia-se na articulação e no tensionamento entre situações de realidade e proposições abstratas abrangentes prévias, na geração de proposições abstratas, no exame de questões comunicacionais relativas ao fenômeno em sociedade e, ao atender tais finalidades apontadas por Braga (2008, p. 77), pode evitar a mera confirmação de uma teoria “sobre um objeto” ou, o risco reverso a essa alternativa, a pura descrição empírica do caso singular. O paradigma indiciário caracteriza-se por ter como objeto casos, situações e documentos individuais e, por isso, alcança resultados que têm uma

margem ineliminável de causalidade e também por oferecer instrumento para desvendar mecanismos de ocultação ideológica e revelar fenômenos mais gerais através de indícios singulares. (GINZBURG, 1991, p. 156-177)

Quais são os limites da recepção, quando tomada nestes termos? Ela poderá fornecer o ponto de vista circunstanciado dos receptores, a análise do texto/narrativa e a compreensão da relação entre meios tecnológicos e sujeitos nos termos da constituição de um conhecimento comunicacional indiciário. (BRAGA, 2008) O contexto da recepção não é, nesta modalidade de pesquisa, presumido de abstrações acerca do papel da cultura na contemporaneidade, mas é descrito em detalhes e em diálogo com as teorias. É um modo de produzir teoria⁴ ou de desenvolver teorias já existentes através da fricção com a realidade. Afinal, fazer ciência “consiste em fazer o que se faz, sabendo e dizendo que isto é tudo o que se pode fazer, enunciando os limites da validade do que se faz”. (BOURDIEU, 1983, p. 44)

Sinteticamente, o argumento que apresento é o de que a proposição teórica de Barbero pode ser aplicada de um modo mais restrito, menos ambicioso no que diz respeito à sua amplitude empírica e teórica, podendo ser recortada para definir agendas investigativas diversas em direção à produção, ao exame das representações ou discursos formalizados no texto, à circulação das formas simbólicas no consumo e à apreensão do sentido na recepção. Assim como os circuitos do capital e de cultura de Johnson e o circuito da cultura de Hall são, para mim, modelos funcionais das relações entre os termos que podem ser aplicados para agendas investigativas diversificadas. O receptor pode ser capturado, com limites decorrentes do tipo de questionamento formulado, em cada uma dessas direções investigativas. O que não é possível é abrir mão da captura *in loco* da experiência, pois ela define o objeto e o método de pesquisa na recepção. O método dos Estudos Culturais rejeita abordagens nas quais as relações vividas são marginalizadas ou “sobrecarregadas” pela teoria. (JOHNSON, 1979, p. 215)

A defesa do recorte diz respeito à necessidade de teorias e metodologias específicas para apreender o processo de comunicação com foco em algum ou alguns de seus elementos sem que isso signifique desconsiderar teoricamente a questão do poder que perpassa todas as etapas do processo comunicativo, da produção ao consumo. Para analisar a recepção (nas condições materiais com que produzimos conhecimento), precisamos recortá-la, pois, do contrário, terí-

⁴ À semelhança de Martín-Barbero (2009a, 2009b) na sua reflexão mais recente entre nós, Martino (2009) enfatiza o poder mediador dos meios de comunicação, revelando-os como matrizes sociais que alteram radicalmente nossa percepção do tempo em um espaço transfigurado pela ação midiática.

amos uma pesquisa sobre as potencialidades da relação entre produção/produto e recepção/consumo.

Uma das tarefas da recepção é, tenho enfatizado desde o trabalho empírico sobre o papel da televisão na reconfiguração da cultura popular, estudar o funcionamento da hegemonia, o que significa questionar qual é a efetiva capacidade de réplica dos receptores diante da dominação ideológica.⁵ (RONSINI, 1995) Esta capacidade de réplica tanto quer dizer leituras oblíquas, reações privadas e simbólicas dos receptores como um enfrentamento público, organizado de cidadãos, diante da mercantilização dos meios, convertidos em propaganda e espetáculo. (HABERMAS, 1989 apud WEBSTER, 2002, p. 163)

Por um lado, a defesa do estudo da ideologia equivale a tomar os meios de comunicação como instrumentos de reprodução ideológica e como práticas de produção simbólica que realizam a transformação da sociedade em mercado, estruturando a informação e o conhecimento em força produtiva. (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 225) Há dois aspectos interligados, um é estrutural, ou seja, organizar a sociedade em rede; outro, instrumental, reproduzir a desigualdade entre classes e nações. Por outro lado, estudar o ideológico não esgota a questão e temos que reconhecer a importância cultural dos meios de comunicação, em si mesmos e para além de si mesmos.

Tendo como base o argumento acima exposto, tento deslindar a noção de mediação, a partir de pesquisadores que se dedicaram a comentar a proposta de Martín-Barbero, bem como examinar a legibilidade da noção nos textos originais do autor com vistas a propor três noções de mediação, dentre as sucessivas categorias desenvolvidas por ele para a análise do processo comunicativo e da recepção.

A NOÇÃO DE MEDIAÇÃO, DE “MAPA NOTURNO” A MODELO TEÓRICO

Penso que pode ser prematuro designar a proposta de Martín-Barbero como modelo teórico-metodológico, pois se trata de uma perspectiva teórica que vem sendo desenvolvida em termos de sua especificidade no tocante à sua operacionalidade na pesquisa empírica. Cada pesquisador escolhe, dentre os métodos já consagrados nas ciências sociais e humanas, quais deles serão ade-

⁵ Falar em ideologia é crucial em um mundo orientado pelos sistemas de objetos técnicos, incluindo os objetos técnicos que geram mercadorias simbólicas, que unificam mundialmente o fluxo das ações, globalizando pessoas e lugares. (SANTOS, 1994, p. 111)

quados à bricolagem dos Estudos Culturais e suas estratégias qualitativas que servem à tentativa de capturar o fenômeno em seu cenário natural. (DENZIN; LINCOLN, 1998, p. 3)

Como o leitor verá, o que o autor, em 1987, designa como “mapa noturno” para se referir à perspectiva das mediações, converte-se em um modelo teórico – a partir de *Ofício de Cartógrafo* – que inverte o olhar antes direcionado às mediações sociais e culturais dos meios de comunicação para olhar a cultura e as mediações a partir da comunicação.

As contribuições do autor colombiano para a pesquisa em comunicação em nosso continente foram sistematizadas por autores brasileiros e latino-americanos, que discorreram sobre seu percurso intelectual, objetos e teorias que caracterizam seu trabalho e sobre a adoção brasileira das suas reflexões, na coletânea organizada por Melo e Dias (1999). No ano anterior, Signates levanta as inúmeras definições de mediações na obra *De los medios*. Na publicação recente e revisada deste texto, o autor retoma o esboço histórico da palavra mediação nas tradições filosóficas idealista e materialista, explica o abandono da categoria por Raymond Williams, indica suas muitas possibilidades de definição (estruturas, formas, práticas, discursos, categoria, dispositivo, agentes) e critica a ausência de uma delimitação conceitual rigorosa que, no seu entendimento, passaria pelo entendimento da arqueologia do conceito e da problematização de seu emprego em novas bases. (SIGNATES, 2006)

Santagada (2000, p. 91-92), ao levar em conta a perspectiva sociocultural dos Estudos Culturais latino-americanos em textos publicados até meados de 1990, discorre sobre a noção de mediações como chave para entender os conflitos que se materializam na cultura sob a ótica dos setores populares. A análise se concentra nesta primeira fase do trabalho de Martín-Barbero, comprometida com a tarefa de deslocamento dos meios às mediações e, portanto, com a reconstrução dos processos sociais e culturais que dão sentido aos meios de comunicação na vida cotidiana. O autor defende que é necessário construir a noção de mediação a partir das problemáticas específicas de cada pesquisa, pois ela pode ser formulada de muitas maneiras em uma proposta investigativa de cunho etnográfico, onde os conceitos se constroem em campo.

Escosteguy (2001, p. 102-103), em seu estudo sobre a versão britânica e latino-americana dos Estudos Culturais, analisa o conceito de mediação tal como foi proposto por Martín-Barbero em *De los Medios* e em texto subsequente publicado em 1990, afirmando, por um lado, que o conceito de mediação poderia equivaler-se ao de cultura, operando num nível mais geral de abstração; por outro, que na sua aplicação concreta, as mediações passam por três estágios de

resolução: primeiro, elas são designadas como meios, sujeitos, gêneros, espaços; segundo, como cotidianidade familiar, temporalidade e competência cultural; terceiro, elas são sociabilidade, ritualidade e tecnicidade.

Lopes, Borelli e Resende⁶ (2002, p. 13-15) aplicam na íntegra a proposta epistemológica de Barbero em apreender o processo inteiro da negociação de sentidos, desenhando um modelo metodológico que abarca as mediações cotidiano familiar, subjetividade, gênero ficcional e videotécnica para compreender as interações recíprocas entre produção, produto e recepção.

Jacks, Menezes e Piedras (2008, p. 35-40) descrevem a versão do autor apresentada em *Ofício de Cartógrafo*, lembrando que, nesta passagem do modelo das mediações culturais da comunicação para o das mediações comunicativas da cultura, surge uma nova mediação, a institucionalidade, que completa as três apresentadas em 1990, para dar conta, de modo concreto e específico, dos meios de comunicação.

Tais análises acerca da teoria das mediações e da aplicação da noção de mediação em pesquisas empíricas revelam não só as ambiguidades do termo como seu potencial para pensar a relação das audiências com os meios. Aqui, em um primeiro momento, retomo as características principais de cada uma das noções de mediação, apresentadas na penúltima versão da sua proposta,⁷ problematizando-a com a mais recente discussão do autor publicada em duas entrevistas concedidas à revista *Pesquisa Fapesp* e à revista *Matrizes*. (MARTÍN-BARBERO, 2009a; 2009b) Em um segundo momento, proponho trabalhar com três das quatro noções de mediação propostas, as quais estão intrinsecamente ligadas ao estudo de recepção: socialidade, ritualidade e tecnicidade.

Neste meio tempo, que se estende da publicação de *De los medios* (1987) até o prefácio à quinta edição da tradução deste livro pela Editora UFRJ (2003), Martín-Barbero foi retomando as noções de mediação de forma esparsa, em vários textos. Em nosso entendimento, a primeira proposta das mediações, formulada em termos de cotidianidade familiar, temporalidade social e competência cultural,

⁶ Caso único, no Brasil, de investigação do circuito comunicativo inteiro que analisa a recepção de *A Indomada*, levando em conta desde as condições de produção, as dimensões sintáticas do produto melodramático, a linguagem audiovisual, o texto propriamente dito até as características sociais e subjetivas do receptor. Martín-Barbero e Muñoz (1992) também realizam um estudo empírico dos usos da telenovela na Colômbia combinando a análise do texto e da produção do gênero melodramático com sua incorporação na vida cotidiana.

⁷ Tal versão do modelo das mediações foi sistematizada por Martín-Barbero no prefácio da quinta edição espanhola de *De los medios*, publicada pelo Convenio Andrés Bello, e em *Ofício de Cartógrafo* (2002, p. 226-232). Os textos de referência utilizados neste ensaio são *Dos meios às mediações* (2003) e *Ofício de Cartógrafo* (2002).

está imbricada e pode ser absorvida nas noções de ritualidade e de socialidade (Figura 1).

Figura 1 – Modelo das mediações comunicativas da cultura



Fonte: Baseado em Martín-Barbero (2003, p. 16).

Em seu artigo *De los medios a las practicas*, Martín-Barbero (1990, p. 11-13), inspirado na teoria geral das práticas sociais de Bourdieu, sugere que os três lugares de mediação propostos em *De los medios a las mediaciones* sejam transformados em três dimensões – sociabilidade, ritualidade, tecnicidade – sem relacionar, entretanto, os termos cotidianidade familiar, temporalidade e competência cultural com as novas dimensões propostas. A sociabilidade refere-se à interação social permeada pelas constantes negociações do indivíduo com o poder e com as instituições. A ritualidade relaciona-se com as rotinas de trabalho na produção convertidas em operação cultural, com a ação da repetição baseada nas regras que tornam possível a expressão do sentido. Já a tecnicidade refere-se às características do próprio meio de comunicação enquanto organizador perceptivo.

Reafirmando sua crítica à compartimentalização disciplinar para o estudo, em separado, de emissor, mensagem e receptor, o autor (1995, p. 44, 53) discorre sobre três mediações para o sentido adquirido pela mídia: a temporalidade, as fragmentações sociais e culturais e as demandas sociais que passam pela recepção. Quase uma década depois da apresentação do “mapa noturno”, o autor retoma as

mediações da temporalidade, das competências culturais e da cotidianidade, sua preocupação com o tempo lento dos fracos diante da velocidade dos hegemônicos, com as exclusões sociais e culturais que o acesso ao puro entretenimento dos canais abertos de televisão promove em contraposição às informações privilegiadas que os detentores de capital econômico e cultural possuem.

Além disso, neste mesmo texto da coletânea organizada por Mauro Wilton de Souza, Martín-Barbero (1995, p. 58) nomeia “as chaves da trama conceitual da investigação da recepção na América Latina: [...] os estudos da vida cotidiana, os estudos sobre o consumo, os estudos sobre a estética e a semiótica da leitura e os estudos sobre a história social e cultural dos gêneros”. Cada uma dessas linhas de investigação vai abordar a negociação do sentido de modo a privilegiar a relação dos meios com o receptor e penso que nenhuma delas abarca o processo inteiro de comunicação (nem teoricamente, nem empiricamente).

Em coletânea organizada por Dênis de Moraes, Martín-Barbero (2006, p. 71-74) descreve sua preocupação com as identidades e tecnicidades no ambiente informacional difuso e descentrado, cujo novo gerente é o computador, que permite o trabalho interativo com sons, imagens e textos escritos (hipertexto), organiza a produção do trabalho em novos moldes e está no centro do processo de fabricação de identidades instáveis orquestradas pelo desenraizamento necessário à representação de uma diferença comercializável, estranha o bastante para não se tornar comum a vários grupos ou híbrida o suficiente para não gerar conflitos. Os novos regimes culturais da tecnicidade – “destempos” e “desmemórias”, desordens da razão e uma nova gramática narrativa – estão relacionados à nova tecnicidade do computador ou aos textos eletrônicos. Ao tratar das ligações entre identidade e tecnicidade, emerge a questão das transformações da nossa percepção do tempo pelo uso dos aparatos técnicos, ligeiramente abordada em *De los medios* como temporalidade social, e da temática, recorrente ao longo de sua obra, da perda da centralidade da cultura letrada diante da cultura audiovisual.

Nas duas entrevistas antes mencionadas (2009a; 2009b), o autor retoma a discussão, esclarece algumas questões e gera, porém, novos problemas para a sua utilização. No esquema (Figura 2), são retiradas as “mediações sociais” (palavras do autor) da institucionalidade e da socialidade e, no seu lugar, entram, respectivamente, identidade e cognitividade. As mediações passam a ser transformação do tempo e do espaço a partir de dois grandes eixos, migrações e fluxos de imagens e, como consequência, as duas mediações fundamentais para pensar o processo de mutação cultural são, para ele, a identidade e a tecnicidade. (MARTÍN-BARBERO, 2009a, p. 14)

Minha proposta não é substituir um modelo pelo outro, mas tentar articular os dois sem perder de vista as bases do modelo anterior, que se assentava em lógicas da produção, lógicas da recepção, matrizes culturais e formatos industriais, as quais são mais explanatórias do que as categorias tempos, espaços, migrações e fluxos. (MARTÍN-BARBERO, 2009a, p. 12) Em meu entendimento, identidades e cognitividades podem ser noções embutidas tanto na mediação da socialidade quanto da ritualidade, e o conceito de tecnicidade adquire um novo estatuto para além de mediar a relação entre as lógicas da produção e formatos industriais. Por sua centralidade na organização social, ela percorre o circuito inteiro, modelando a ritualidade, a socialidade e a institucionalidade, vale dizer, modela todas as relações porque se define como o estatuto social da técnica. Portanto, a tecnicidade pode ser compreendida, em sentido estrito, como o aspecto textual, narrativo ou discursivo da mídia que funciona como organizador perceptivo.

Tomando como parâmetro o modelo esquematizado na Figura 1, passo a comentar as noções das mediações institucionalidade, tecnicidade, socialidade, ritualidade na tentativa de desenvolvê-las integradamente às duas outras mediações, identidade e cognitividade, anunciadas por Barbero no mapa das mutações culturais (Figura 2). A respeito da cognitividade, penso que dificilmente o conjunto de fatores como valores, crenças e emoções, que influem no processo de aquisição de conhecimentos ou informações, pode ser visto separadamente da noção de identidade, assim como a noção de subjetividade, entendida como o processo de constituição do eu. A categoria identidade, possivelmente, pode subsumir tais noções. A identidade, por sua vez, sendo constituída nas relações sociais, não é tida como outra mediação, mas como resultado complexo das interações dos sujeitos na vida cotidiana.

Considerando a complexidade envolvida na relação entre comunicação, cultura e política e o protagonismo dos meios na “sociedade da informação”, em *Oficio de cartógrafo* (2002), o autor passa a falar em mediações comunicativas da cultura: institucionalidade, tecnicidade, socialidade e ritualidade. Essas mediações (Figura 1) são ordenadas em dois eixos: um diacrônico, tensionando as Matrizes Culturais e os Formatos Industriais; e um sincrônico, que relaciona as Lógicas de Produção com as Competências de Recepção e Consumo.

As relações entre as Matrizes Culturais e as Lógicas de Produção são mediadas por distintos regimes de institucionalidade. As relações entre as Matrizes Culturais e as Competências de Recepção e Consumo estão mediadas por diversas formas de socialidade. Entre as Lógicas de Produção e os Formatos Industriais estão as tecnicidades e, finalmente, as ritualidades medeiam os Formatos Industriais e as Competências de Recepção/Consumo. (MARTÍN-BARBERO, 2002,

p. 227) Neste esquema, as mediações empíricas são lógicas da produção, matrizes culturais, competências de recepção e formatos industriais e os distintos conceitos de mediação estão a ligar objetos, lugares, processos concretos.

Figura 2 – Mapa das mutações culturais



Fonte: Baseado em Martín-Barbero (2009a, p. 12).

Sinteticamente, nas lógicas da produção reside a preocupação com a organização das formas culturais em termos dos interesses de Estado e de mercado na regulação dos discursos pela técnica para atender às demandas da recepção e, ainda, aos interesses políticos e econômicos institucionalizados que incidem nas formas culturais. Em relação aos formatos industriais, observa-se um tratamento das formas simbólicas e sua transformação em discursos, gêneros e programas. Aqui, são identificadas as análises que se concentram nas características discursivas, narrativas ou textuais do produto cultural. Em se tratando das matrizes culturais, elas condensam a produção hegemônica de comunicação baseada no capital e nas transformações tecnológicas e sua cumplicidade com o imaginário subalterno. Além disso, no espaço das competências de recepção/consumo encontram-se as práticas sociais que condicionam a produção de sentido.

Como desenvolvi em outro lugar (WOTRICH; SILVA; RONSINI, 2009), as mediações podem ser caracterizadas como segue: a socialidade diz respeito às relações cotidianas nas quais se baseiam as diversas formas de interação dos sujeitos e a constituição de suas identidades. Ela conecta a tradição cultural

com a forma como os receptores se relacionam com a cultura massiva. É o lugar das práticas sociais, onde as pessoas estão em constante negociação com a ordem vigente. A ritualidade se refere aos diferentes usos sociais dos meios e aos diferentes trajetos de leitura. Esses últimos estão estreitamente associados à qualidade da educação, aos saberes constituídos em memória étnica, de classe ou de gênero, e aos costumes familiares de convivência com a cultura letrada, a oral ou a audiovisual. A institucionalidade está relacionada aos meios empregados para a produção de discursos públicos com a finalidade de atender às lógicas dos interesses privados. Por fim, a tecnicidade nos remete à construção de novas práticas através das diferentes linguagens midiáticas. Pensar em termos de tecnicidade significa um esforço em compreender a complexidade dos discursos (das relações de poder e do contexto histórico que os constituem). Além disso, a tecnicidade aponta para os modos como a tecnologia vai moldar a cultura e as práticas sociais.

A tecnicidade pode ser adotada em um sentido restrito como o emprego das técnicas de produção audiovisual na produção de um texto que modela tanto as práticas dos receptores como seus modos de representação do social; em um sentido expandido, como o estatuto social da técnica, aí demandando outro tipo de pesquisa, tal como a desenvolvida por Castells (2000), em *A sociedade em rede*, na qual o autor constata o surgimento, no século XX, de uma nova fase de desenvolvimento do modo de produção capitalista baseada nas tecnologias de processamento da informação e de comunicação de símbolos.

Adotar a tecnicidade, a socialidade e a ritualidade como perspectiva de análise é assumir, parcialmente, as mediações comunicativas da cultura, deixando de lado a institucionalidade. Mas quais são, afinal, as mediações culturais da comunicação? E as mediações comunicativas da cultura? Para Martín-Barbero (2009b, p. 152-153), só existem agora mediações comunicativas da cultura na medida em que o comunicativo está se transformando em protagonista da vida cultural e social de todas as pessoas.

A socialidade e a ritualidade constituem-se a partir dos processos midiáticos, enquanto a institucionalidade e tecnicidade dizem respeito ao aspecto técnico da conformação da cultura: no caso da institucionalidade, da própria cultura da mídia; no caso da tecnicidade, da cultura do nosso tempo, na medida em que ela está imbricada com a cultura produzida institucionalmente pelos conglomerados do setor de comunicações. As duas últimas se relacionam às características institucionais e técnicas dos meios de comunicação na modelagem dos formatos industriais e suas matrizes culturais tanto quanto nas injunções entre seus produtos e a estrutura social.

Não creio que seja possível avaliar com precisão a operacionalidade das várias tentativas do autor na elaboração do seu modelo das mediações. O que penso ser viável, neste momento, é conjugar, integrar as perspectivas, começando com *De los medios* até a atual proposição. À primeira vista, sob o impacto da recente divulgação do mapa das mutações culturais (Figura 2), parece que os modelos são pensados de acordo com temáticas emergentes que o autor toma em consideração, a exemplo da articulação entre os fluxos de imagens e pessoas no mundo globalizado. Neste caso, para ele, hoje as mediações fundamentais passam a ser identidade e tecnicidade. (2009a, p. 14)

A pergunta agora é quais as transformações que os meios digitais introduzem nos modos de constituição das identidades fluidas e compósitas da globalização, começando pela televisão “e a quebra dos modelos tradicionais de autoridade para substituí-los pelas celebridades do jornalismo, do esporte, do cinema, da ficção televisiva” e se expandindo com o uso das tecnologias digitais.

A ênfase da recepção reside na análise da constituição do cultural pelas mediações comunicativas. As mediações que atravessam a relação dos receptores com os meios não existem fora da relação com os meios: classes sociais, gênero, etnia, família, escola, grupos de amigos, indivíduos estão sendo modelados pela cultura da mídia. As mediações comunicativas na recepção são apreendidas através da análise dos textos midiáticos relevantes no cotidiano do receptor, abrangendo o exame do texto e dos usos, da sua circulação no espaço/tempo do receptor e da conformação deste espaço/tempo.

Com veremos a seguir, a tecnicidade, em um sentido restrito, diz respeito ao poder hegemônico do discurso e suas contradições internas que vão incidir em leituras distintas por parte dos receptores, tanto pela inserção deles em estruturas sociais já dadas, como pelo caráter intrínseco do discurso; a ritualidade, ao modo de ver e de ler os textos na relação direta com uma matriz textual e nos desdobramentos de leitura em outras mídias e contextos; a socialidade diz respeito às relações cotidianas “ao pertencimento de classe e ao papel das instituições como a família e a escola na constituição do sujeito e na formação de valores que concorrem com os valores da mídia” e à identidade, aos modos de ser e de definir o que se é no embate entre o consumo de representações midiáticas e a experiência⁸ para além dos meios de comunicação.

⁸ Experiência é “a ação dos sujeitos humanos sobre si mesmos, determinada pela interação entre as identidades biológicas e culturais desses sujeitos em relação a seus ambientes sociais e naturais”. (CASTELLS, 2000, p. 33) A categoria identidade foi desenvolvida por mim em outros trabalhos (2004; 2008).

TECNICIDADE, RITUALIDADE, SOCIALIDADE

Começando pela mediação mais próxima das lógicas da produção, nesta proposta de trabalho, a tecnicidade não diz respeito às gramáticas discursivas formuladas por práticas de enunciação, cujo conhecimento envolve o saber de um analista do discurso. Modestamente, trata-se de entender a destreza discursiva e seus operadores perceptivos na reprodução (ou contestação) da ideologia dominante, mediante o modelo encoding/decoding de Stuart Hall, reformulando-o para pensar o texto televisual e as decodificações dos receptores a partir das categorias dominante, negociado, opositivo, ao contrário do seu criador, que entende a mídia como lócus de significados dominantes. O hegemônico, para mim, significa a combinação entre codificações dominantes e negociadas, enquanto o opositivo caracteriza o contra-hegemônico. A tecnicidade traduz em formato industrial (plano da forma e do conteúdo de um produto cultural dado) a competência comunicativa e a competitividade tecnológica das empresas de comunicação.

Uma das dimensões da tecnicidade instaurada pela mídia é a marcação temporal do ritmo das atividades prosaicas do cotidiano e da percepção do tempo como fluxo descontínuo, simultâneo e instantâneo. (MARTÍN-BARBERO, 1998, p. 40-42) É a atualidade midiática que organiza as relações sociais nas sociedades complexas: no plano social, ela representa as condições de visibilidade e de apreensão do social pelos indivíduos; no plano da cultura, a instauração de uma cultura focada no presente; no plano individual, a possibilidade de pertencimento a uma cultura universal e a inclusão social. (MARTINO, 2009, p. 2)

Os meios de comunicação como aparatos tecnoperceptivos, especialmente os meios audiovisuais, mobilizam-nos para a simultaneidade das tarefas, abolem o passado e o futuro na fabricação do império das novidades que necessitam ser consumidas com voracidade, instantaneamente, e resultam em uma vivência fragmentada e heterogênea tal como o ritmo das imagens nas telas da televisão e do computador. Portanto, a tecnicidade como organizador perceptivo é um processo deslocalizado, vale dizer, tornado ambiência, que baliza a ritualidade, o momento de estar frente aos meios audiovisuais usufruindo dos seus produtos e se expande para além destes momentos, impregnando todas as consciências.

Ela também diz respeito à simbolização de outras dimensões do espaço, afinal a ação antrópica da atual civilização material adquire uma dimensão inimaginável na medida em que as sociedades adotaram um modelo técnico único que busca a eficácia e o lucro para beneficiar empresas, Estados e classes hegemônicas. (SANTOS, 1994, p. 18-19) Neste aspecto, ela corresponde ao que Martín-Barbero (2002, p. 232) define como o estatuto social da técnica.

O recorte da tecnicidade na pesquisa de recepção etnográfica com vistas a entender o papel das representações na reprodução simbólica da realidade pode ser delimitado ao papel da técnica como organizador perceptivo, no caso da pesquisa em andamento, ao papel do discurso da mídia como organizador da visão de mundo que justifica a organização econômica da sociedade. Para outros analistas, centrados nas lógicas da produção midiática, o enfoque será a tecnologia como organizadora do novo modo de produção capitalista no qual o paradigma econômico-tecnológico desenha os contornos de uma sociedade globalizada centrada no uso e aplicação da informação definindo suas características sociais.

A ritualidade permite pensar a modelagem dos ritmos que imprimimos ao viver cotidiano. Essa ritualidade, a que nós todos nos submetemos e ajudamos a criar, está vinculada ao triunfo da apresentação sobre a significação de modo que a simbolização do espaço (o lugar), a importância imediata dele em nossas vidas, é atravessada pela fantasia da apresentação e, assim a ritualidade instituída pela técnica dificulta a interlocução ao nos oferecer a trama agendada para discussão e suas resoluções prévias. A marca desse ritual mediado pelos signos é a aceleração, porque os signos estão a serviço do consumo.

Em termos concretos, o ritual de ver novela, por exemplo, prolonga-se em outras narrativas que atualizam os vínculos da audiência com o produto. A novela pauta as notícias jornalísticas, criando o fato a partir da ficção ou conectando o fato com a ficção, possivelmente como estratégia de marketing que modifica a própria construção da notícia. A “novelização” do jornal *Zero Hora*, que pertence ao grupo RBS, cujas emissoras de televisão são filiadas à Rede Globo, pode ser observada em uma reportagem recente publicada na edição do dia 2 de dezembro de 2009, que descreve o aumento da expectativa de vida no Brasil, comparando a média de idade da população brasileira atual e a média prevista para o ano de 2050 através de dois personagens femininos de novelas do horário nobre: Aline Moraes (*Viver a Vida*) simboliza a média atual de 27 anos e Débora Bloch (*A Favorita*), a média de 46 anos de idade em 2050.

Ao ritualidades cotidianas organizadas com base no uso dos meios técnicos comunicacionais contribuem igualmente para definir as identidades do receptor, definições (móveis e transitórias) de si mesmo e de pertencimento coletivo.

A socialidade ou sociabilidade concerne às relações sociais, ao indivíduo/sujeito e seus múltiplos pertencimentos identitários com base em referentes individuais, de gênero, etnia e geração que são estruturados a partir de uma posição de classe. A compreensão da socialidade exige uma formação teórica tão ampla que parece reforçar nosso argumento acerca da necessidade de teorias especiali-

zadas para entender o processo de recepção e, por conseguinte, a impossibilidade de capturar, teoricamente e empiricamente, o processo inteiro de comunicação.

A sociologia da reprodução de Bourdieu facilita um pouco as coisas, já que supera a divisão entre sociedade e indivíduos ao pensar as incorporações do social na vida particular através do conceito de *habitus*. As relações sociais são pensadas a partir da noção de “campo” bourdiana,⁹ e o papel do analista da recepção é compreender os vínculos entre a estrutura de poder que regula o processo singular de dar sentido aos formatos industriais (discursos, gêneros, programas e/ou grades de programação) e suas matrizes culturais. A indústria cultural, como parte do campo do poder, fornece representações que são assimiladas e contestadas nas lutas classificatórias, as quais são parte da luta de classes porque reproduzem as desigualdades decorrentes das posições ocupadas no campo econômico.

Ainda assim, abordagens mais interessadas em entender a constituição do eu na contemporaneidade complementam o entendimento do papel do consumo na criação e manutenção de nossos ideais de eu. A lógica da mercadoria, os desejos e o prazer dos compradores e o consumo como distinção não totalizam o significado da incorporação dos objetos materiais ou culturais em nossas vidas. Para o psicanalista brasileiro Jurandir Freire Costa (2004, p. 163), alguns eventos socioculturais condicionaram nossa apropriação emocional dos objetos: a mudança na natureza do trabalho, as novas percepções das imagens do corpo e o enfraquecimento moral da autoridade.

De acordo com ele (2004, p. 165), levar em conta a socialidade na sociedade do consumo é perceber que, no mundo dos negócios, a competição econômica alterou profundamente a identidade do trabalhador, fragilizando os laços ainda existentes com os colegas trabalhadores. A segunda mudança no papel dos objetos concerne à apresentação cultural do corpo, que passa a ser central nas definições de si. A definição do sujeito, na modernidade tardia, suplanta as duas formas básicas vigentes durante séculos de história ocidental, que excluía as definições identitárias corporais: uma baseada no que o indivíduo fazia; outra, na sua interioridade emocional e moral protegida do mundo. A terceira mudança foi a transição entre a moral dos sentimentos para a moral das sensações: aquela, pródiga em figuras da autoridade que tinham em comum a lealdade ao valor da família, do trabalho e do civismo; esta, baseada em figuras célebres.

⁹ Maria Andréa Loyola (2002, p. 66-67) explica que a noção de campo serve para pensar a sociedade como um conjunto de espaços de jogos relativamente autônomos que não seguem uma lógica única e no qual cada um dos espaços – econômico, cultural, político, científico, jornalístico etc. – constitui um campo, ou seja, um sistema estruturado e relacional de forças objetivas capaz de impor sua lógica a todos os agentes que dele participam.

Enquanto o desemprego estrutural favorece as identidades fluidas, flexíveis, que possam adaptar-se às regras do mercado, a mídia participa desta rentável associação de pessoas em torno de objetos que a mídia chama de “tribos”, promovendo a necessária vinculação entre produção e consumo. O corpo físico, na constituição da subjetividade, assenta-se na associação lucrativa entre ciência e mídia e na identificação de predicados corporais ao sucesso social, pois possuir um corpo como o dos bem-sucedidos é a maneira que a maioria encontrou de ascender imaginariamente a uma condição social inacessível. (COSTA, 2004, p. 166) Como consequência desta educação baseada no cultivo das sensações, a felicidade sentimental foi substituída pela felicidade sensorial, que depende da presença física dos objetos para atingir o prazer. Por último, o terceiro processo que, sob a matriz social da mídia, permeia a constituição das subjetividades, é o da oposição entre autoridade versus celebridade, ou da notoriedade baseada no talento e da fama baseada na visibilidade e na espontaneidade. O peso da autoridade que se constrói com bastante esforço é substituído pelo da leveza da celebridade que segue à risca a doutrina da indulgência moral.

Mas esta nova ideologia da ascensão social não desautoriza a vigência da ideologia meritocrática: primeiro porque nela a ascensão é um modo legítimo para os que sabem aproveitar a ocasião (um tipo de mérito dos muito espertos ou muito bonitos), segundo porque é algo que existe para poucos, enquanto os que trabalham – expulsos do paraíso das facilidades midiáticas – invejam o modo facilitado com que as celebridades conquistam fama e dinheiro. Ela é muito recente para ser suficientemente clara: diz respeito a um plano de ascensão social pelo trabalho corpóreo, centrado no corpo e na visibilidade do corpo, o corpo das modelos, dos jogadores de futebol, das atrizes, apresentadores de televisão.

Temos tentado explicar de que forma (2009a e 2009b) a telenovela contribui para a manutenção da ideologia meritocrática, que é a base para a justificação da desigualdade no capitalismo. No neoliberalismo à brasileira, ela é mais necessária do que nunca, opondo, como destaca Jessé Souza (2003, p. 186), as classes incluídas que repartem, em maior ou menor grau, o bolo das riquezas produzidas e a ralé, a massa dos excluídos sem capital primário necessário para tentar ter acesso ao bolo. Em uma sociedade cujo conflito de classe assume essa configuração, o valor do trabalho e a identidade de todos os trabalhadores assalariados são radicalmente alterados pela instabilidade e insegurança. O individualismo burguês se expande para uma classe média que tenta não perder sua posição e para uma classe trabalhadora receosa de descer para o nível da ralé. O grande desafio é entender, por um lado, como a mídia participa na definição destas relações de

classe ao representar os estilos de vida dos ricos, da classe média e dos “pobres” e justificar cada estilo com base na ideologia do mérito.

Esta pode ser uma via de análise para o que Martín-Barbero (1998, p. 31) define como o lugar estratégico que ocupa a televisão e os *media* na cultura cotidiana da maioria, “na transformação das sensibilidades, nos modos de construir imaginários e identidades”, posto que a fascinação da técnica, da cultura do software permite conectar a razão instrumental e as emoções pessoais. Razão que conjuga a abundância da informação com a deterioração da educação formal, a riqueza das imagens com o empobrecimento da experiência e a multiplicação dos signos com a carência simbólica. Ainda mais, a fascinação da técnica faz do mercado o princípio organizador da sociedade e a autonomia do sujeito coincidente com o âmbito do privado e do consumo. (MARTÍN-BARBERO, 1998, p. 32)

CONCLUSÕES

O que defendo aqui é a apreensão da totalidade do fenômeno da recepção como parte de um projeto que pretende estudar as relações entre mídia, sociedade e cultura, avançando tanto nas relações culturais instauradas pelos meios técnicos como no entendimento das relações sociais mediadas pelos meios de comunicação. Se os modelos comunicativos pretendem entender a totalidade do processo, da produção à recepção, trabalhamos com a ideia de uma totalidade para a recepção, que consiste em considerar os textos, suas leituras e modos de vê-los para compreender, concretamente, a reprodução e a contestação do poder político e econômico (organizado no capitalismo pelo poder exercido pelas classes dominantes) a partir das relações sociais e culturais nas quais os receptores estão inseridos.

O foco na relação entre receptores e meios de comunicação não significa abandonar a questão política da mídia, pelo menos não para os estudos críticos de recepção, interessados em entender as representações midiáticas e suas apropriações como parte da luta política e cultural, ao contrário da tradição liberal dos estudos de recepção e sua celebração da autonomia do receptor. Minha proposta de trabalho é combinar o culturalismo radical de Birmingham, e seu modelo neomarxista, com a teoria das mediações de Barbero. Por um lado, enfatizando o controle ideológico exercido pelos grupos dominantes através da mídia, por outro, pensando o receptor no interior de uma sociedade organizada com base nos interesses da classe dominante. Marx (2005, p. 50) afirma que, para oprimir uma classe em termos econômicos, é preciso poder garantir-lhe

condições mínimas para uma existência servil. Além dessas condições mínimas, a classe dominante, para garantir sua hegemonia, necessita oferecer algum tipo de contrapartida simbólica para que os subalternos reconheçam sua existência como digna de ser vivida e reproduzida.

Quem conhece melhor o rio: o hidrólogo ou o nadador? Retomo uma frase adotada por Clifford Geertz (2001, p. 128-130) – ao sublinhar a importância da teoria circunstanciada, substantiva, que brota do exame de circunstâncias particulares, e cuja abstração é validada por sua capacidade de ordená-las e não por descartar essas particularidades – para dizer da possibilidade da combinação do universal e do local, da generalização e da particularização no estudo das audiências. Ao contrário de Geertz, penso que podemos extrair algum tipo de generalização do sentido particular que certas pessoas, em certos lugares e num dado momento, dão ao mundo a partir da interação delas com os meios técnicos comunicacionais, desde que possamos compreender, a partir do campo, tanto os modos de insubordinação cultural como os modos de dominação cultural.

Uma função da análise cultural pela via das mediações é o entendimento dos processos hegemônicos não estritamente derivados do poder político e econômico dos setores dominantes ou do sincronismo do relato com o tempo vivido, mas da textura dos distintos modos diacrônicos de experimentar o tempo e o espaço. A análise específica da recepção olha o poder da esfera da produção atuando no momento da circulação dos produtos por ela gerados, pergunta sobre o circuito do sentido a partir da apropriação no consumo e alcança o grau de generalidade a partir de observações de micro escala que são remontadas teoricamente em uma análise interpretativa inclusiva.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. *An invitation to reflexive sociology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

BRAGA, José Luiz. Comunicação, disciplina indiciária. *Matrizes*, v. 1, n. 2, p. 73-88, 2008.

CANTÚ, Ariadna; CIMADEVILLA, Gustavo. Orientación, consumo, recepción y uso de los medios: una proposta de articulación conceptual. *Revista da Intercom*, v. 21, n. 2, p. 41-54, jul./dez. 1998.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. v. 1.

COSTA, Jurandir F. *O vestígio e a aura*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

CADA vez mais velho. Brasil envelhecendo: como será o Brasil de 2050. *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 dez. 2009. p. 40.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

CURRAN, James. Media and cultural theory in the age of market liberalism. In: CURRAN, James; MORLEY, David. *Media and cultural theory*. London: Routledge, 2006, p. 129-148.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. *The landscape of qualitative research: theories and issues*. Thousand Oaks: Sage, 1998.

Du GAY, Paul et al. *Doing cultural studies: the story of the Sony Walkman*. Londres: Sage, 1997.

ESCOSTEGUY, Ana C. *Cartografias dos estudos culturais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ESCOSTEGUY, Ana C.; JACKS, Nilda. *Comunicação e recepção*. São Paulo: Hacker, 2005.

ESCOSTEGUY, Ana C. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. *Comunicação, mídia e consumo*, v. 4, n. 11, p. 115-135, nov. 2007.

_____. Quando a recepção já não alcança: os sentidos circulam entre a produção e a recepção. *E-compós*, v. 12, n. 1, p. 1-15, jan./abr. 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

JACKS, Nilda; MENEZES, Daiane; PIEDRAS, Elisa. *Meios e audiências: a emergência dos estudos de recepção no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

JOHNSON, Richard. Three problematics: elements of a theory of working-class culture. In: CLARKE, John; CRITCHER, Chas; JOHNSON, Richard (Ed.). *Working-class culture*. London: Hutchinson; Birmingham: CCCS, 1979, p. 201-237.

_____. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomas T. da (Org.). *O que é, afinal, estudos culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

LOPES, Maria Immacolata V. de; BORELLI, Sílvia Helena S.; RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.

LOYOLA, Maria A. Bourdieu e a sociologia. In: BOURDIEU, Pierre. *Pierre Bourdieu entrevistado por Maria Andréa Loyola*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2002, p. 63-86.

MELO, José Marques de; DIAS, Paulo da Rocha(Org.). *Comunicação, cultura, mediações: o percurso intelectual de Jesús Martín-Barbero*. São Paulo: Universidade Metodista, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

_____. De los medios a las practicas. *Cuadernos de comunicación y practicas sociales*, n. 1, p. 9-18, 1990.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia. *Televisión y melodrama: gêneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUZA, Mauro W. de. *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 39-68.

_____. Experiencia audiovisual y desorden cultural. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús; LÓPEZ de la ROCHE, Fábio (Ed.). *Cultura, medios y sociedad*. Colombia: Ces/Universidad Nacional, 1998, p. 27-64.

_____. Recepción de medios y consumo cultural: travesías. In: SUNKEL, Guillermo. *El consumo cultural em América Latina*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999, p. 2-25.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación em la cultura*. México: Fondo de cultura económica, 2002.

_____. *Pistas para entre-ver meios e mediações*. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. Prefácio à 5ª edição castelhana incluída na reimpressão.

_____. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Dênis (Org.). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p. 51-79.

_____. A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens. In: BORELLI, Silvia H. S; FREIRE FILHO, João. *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008, p. 9-32.

_____. As formas mestiças da mídia. *Pesquisa FAPESP Online*, n. 163, set. 2009a, p. 10-15. Entrevista concedida à Mariluce Moura.

_____. Uma aventura epistemológica. *Matrizes*, v. 2, n. 2, 2009b, p. 143-162. Entrevista concedida à Maria Immacolata Vassalo de Lopes.

MARTINO, Luiz Cláudio. *Uma questão prévia: existem teorias da comunicação?*

MARTINO, Luiz Cláudio; BERGER, Charles R.; CRAIG, Robert T. (Org.). *Teorias da comunicação: muitas ou poucas?* Cotia (SP): Ateliê, 2007, p. 13-42.

- _____. Tempo, essência dos meios de comunicação: a atualidade midiática. In: SEMINAIRE INTERNATIONAL: TEMPORALITÉS ET COMMUNICATIONS, 2009. Bordeaux. *Anais... Bordeaux (França)*: Universidade de Bordeaux, 2009.
- MARX, Karl. Introdução à crítica da economia política. In: MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Martins Fontes, 1977 [1857].
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MURDOCK, Graham. Comunicação contemporânea e questões de classe. *Matrizes*, v. 2, n. 2, p. 31-56, 2009.
- MURDOCK, Graham; GOLDING, Peter. Capitalism, communication and class relations. In: CURRAN, James; GUREVITCH, Michael. *Mass media and society*. Londres: Arnold, 1997. p. 12-43.
- RONSINI, Veneza M. Cotidiano rural e recepção da televisão: o caso Três Barras. *Revista Brasileira de Comunicação*, v. 18, n. 1, p. 108-118, 1995.
- _____. *Entre a capela e a caixa de abelhas* (identidade cultural de gringos e gaúchos). Porto Alegre: EDUPUC, 2004.
- _____. *Mercadores de sentido: consumo de mídia e identidades juvenis*. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- _____. Television representations and symbolic reproduction of inequality. *Journal of Communication Inquiry*, v. 3, p. 683-694, 2009a.
- _____. Estudos de audiência e de recepção da telenovela: a juventude em cena. In: LOPES, Maria Immacolata V. de et al. (Org.). *Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. São Paulo: Globo, 2009b.
- SANTAGADA, Miguel A. *De certeza e ilusiones: trayectos latinoamericanos de investigación em comunicación*. Buenos Aires: Eudeba, 2000.
- SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SIGNATES, Luiz. Estudo sobre o conceito de mediação e sua validade como categoria de análise para os estudos de comunicação. In: SOUZA, Mauro W. de (Org.). *Recepção midiática e espaço público*. São Paulo: Paulinas, 2006, p. 55-79.
- WEBSTER, Frank. Information management and manipulation: Jürgen Habermas and the concept of the public sphere. In: WEBSTER, Frank. *Theories of the information society*. New York: Routledge, 2002, p. 161-201.
- WOTRICH, Laura et al. A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero no estudo de recepção da telenovela. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. *Anais eletrônicos...* Curitiba: Universidade Positivo, 2009.

REVISITANDO NÉSTOR GARCÍA CANCLINI: INTERCULTURALIDADE E POLÍTICAS CULTURAIS PARA A AMÉRICA LATINA

*Cíntia SanMartin Fernandes
Micael Maiolino Herschmann*

INTRODUÇÃO

Um intelectual que trafega entre a “terra do sol” (México) e a “terra do fogo” (Argentina) levando em sua bagagem os fazeres, as artes, os saberes, os simbolismos e os imaginários latino-americanos conduzido pelos traços, marcas e enunciações das sociedades que habitam este continente, Canclini, por meio de sua vasta obra, iniciada nos anos de 1970, pesquisou e analisou de forma comprometida/engajada a diversidade e multiculturalidade (sem cair numa perspectiva “bolivariana” simplista e essencializadora) da América Latina, problematizando a agenda econômica e sociocultural que vem sendo construída no contexto da globalização, enfatizando as dificuldades e o desafio de se enunciar as narrativas polifônicas desse lugar.

Doutor em filosofia pela Universidade de Paris, professor e pesquisador do Departamento de Antropologia da Universidade Autónoma Metropolitana (da Cidade do México) – local onde dirige o Programa de Estudos sobre Cultura desde a década de 1990 – Néstor García Canclini é considerado um dos maiores expoentes dos Estudos Culturais Latino-Americanos. Seus primeiros trabalhos, marcados pela inquietação epistemológica e metodológica referente à relação entre as artes populares e a cultura hegemônica capitalista, conduziu-o a problematizar

as teorias da modernidade tão fortemente marcadas pelas narrativas dos países centrais europeus e norte-americanos.

Essa problemática levou o autor ao diálogo constante com a Antropologia, Sociologia, Arte e Estudos Literários e Estudos de Políticas Culturais que no final de 1980 deram início ao debate mais intenso sobre a globalização: uma reflexão mais profunda sobre sua dinâmica e a relação com as culturas locais. Entre “apocalípticos e integrados”, os trabalhos de Canclini se destacam por seguir o curso intermediário, por romper com a dicotomia analítica e mergulhar no *entre*: portanto, já se anunciava nos seus escritos o esforço de construir uma reflexão intercultural e transdisciplinar que marcará o conjunto da sua obra.

Em seus livros *Arte popular y sociedad en América Latina*; *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*; *Las culturas populares en el capitalismo*; *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?*; *Cultura transnacional y culturas populares*; *Cultura y Comunicación: entre lo global y lo local*; *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*; *La globalización imaginada*; *Imaginario Urbano*; *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*; *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*; *Diferentes, desiguais e desconectados* – encontra-se a riqueza de um debate que estimula o leitor a navegar entre as possibilidades de compreensão das dinâmicas socioculturais para além dos discursos que ora elegem somente a “autenticidade” das identidades locais ora a integração das identidades com a “cultura global”, bem como identificamos uma preocupação em reavaliar os conceitos de cidadania e identidade, refletindo-os a partir de uma lógica que privilegia a análise da diversidade e dos hábitos de consumo de bens e serviços culturais dos países latino-americanos (buscando especialmente com sua agenda de pesquisa contribuir para a reelaboração de novas políticas culturais para a América Latina).

A partir de uma perspectiva latino-americana, Canclini defende uma postura epistemológica e metodológica posicionada no que denominou de espaço “inter” (interdisciplinar) com base nos trabalhos antropológicos (especialmente de Clifford Geertz), sociológicos (em particular os de Pierre Bourdieu) e comunicacionais (desenvolvidos pela Escola de Frankfurt), dialogando com os Estudos Culturais britânicos (tendo como referências principais as obras de Raymond Williams e Stuart Hall) e latino-americanos (em especial, a obra de Jesús Martín-Barbero e de Beatriz Sarlo).¹ Para o autor essa postura é decisiva, pois permitiria elaborar uma reflexão intercultural e transdisciplinar que constrói uma narrativa

¹ As seguintes obras aparecem com grande frequência nos trabalhos de Canclini e indicam o diálogo teórico-metodológico estabelecido: Geertz (1978), Adorno (1985), Bourdieu (1991), Sarlo (1997), Hall (2003), Martín-Barbero (2003, 2004).

equilibrada que trafega entre o descritivo e o interpretativo. Investigar o fenômeno da cultura, especialmente nos espaços urbanos, para Canclini, é empenhar-se na compreensão de como se processa uma constante interação do local com as redes e fluxos nacionais/transnacionais, os quais ganham grande visibilidade principalmente através dos processos comunicacionais multimidiáticos.

Conforme o autor argumenta em vários dos seus artigos e livros, é preciso também romper com a cacofonia de se pensar o indivíduo como um ser diluído na massa e no anonimato da metrópole. Faz-se necessário interpretar as práticas culturais das cidades a partir das comunidades “periféricas”, pois estas criam vínculos locais de afetividade e pertencimento. Pertencimento que nessas estruturas microssociais parece se distanciar dos valores políticos-partidários e utópicos da modernidade.

Assim, este artigo visa contribuir para uma compreensão mais clara do *locus* ocupado por Néstor Garcia Canclini não só na construção de um marco teórico-metodológico para os Estudos Culturais latino-americanos; mas também se busca assinalar a importante contribuição da obra do autor para o campo da comunicação (especialmente no que se refere ao desenvolvimento de um quadro conceitual e instrumental de análise amplamente empregado pelos pesquisadores para repensar a América Latina). Portanto, tendo em vista os objetivos traçados, este ensaio está dividido em duas partes: a) na primeira avalia-se a perspectiva intercultural assumida por Canclini – por meio do exercício dialógico tanto com o monoculturalismo quanto o multiculturalismo –, a qual adquiriu uma condição de centralidade em seus últimos trabalhos; b) na segunda parte, discorre-se sobre a relação entre globalização e interculturalidade: deste “binômio” e as articulações e tensões sóciopolíticas construídas na América Latina entre os atores sociais, procura propor novas políticas culturais para estes territórios.

A INTERCULTURALIDADE COMO SABER E PRÁTICA

Canclini, em *Culturas Híbridas* – considerado como o melhor livro da América Latina em 2002 pela *Latin American Studies Association* – apresentou o conceito de hibridação como um posicionamento metodológico para se compreender as narrativas latino-americanas: para ele “[...] a noção de hibridação implica considerar as intersecções entre culturas e estabelecer como propósito do trabalho das ciências sociais situar-se entre as culturas, nos lugares de cruzamentos, fusões, conflitos e contradições”. (GARCIA CANCLINI, 2006, p. 8)

Assim, desde *Culturas Híbridas*, Canclini vem considerando a noção de hibridação como uma noção também descritiva, a qual:

[...] caracteriza os processos sociais em que se dão cruzamentos, intersecções, sem nos permitir estabelecer o caráter dessas intersecções ou dessas hibridações [...] quando alguém lhe quer imprimir uma maior especificidade, como no caso de Homi Bhabha, precisa agregar-lhe um suplemento e falar de *hibridação de dominação* ou *hibridação de resistência*, nos processos de colonização no Oeste da Índia e os modos como as culturas locais, nacionais ou populares resistiram a esta hibridação imposta pela imposta pela colonização.

A noção de hibridação, portanto, parece útil ao autor devido ao fato de permitir “[...] reunir vários processos que foram estudados separados, porque o termo sincretismo quase sempre se aplica aos processos religiosos ou a mestiçagem, aos processos interétnicos, quando se fala também de criouliização”. (GARCIA CANCLINI, 2006, p. 9)

Empenhado em sublinhar essa diversidade de processos de fusão ou de cruzamentos, Canclini apostou na noção de hibridação “[...] que não só reúne essas formas históricas de organização heterogêneas, como outras, modernas, como podem ser as articulações ou mesclas do culto com o popular e o massivo ou do moderno com o tradicional”. (GARCIA CANCLINI, 2006) No entanto, preocupado com o engessamento dessa noção o autor, em textos seguintes, defendeu a utilização deste conceito associado a outros das ciências sociais como, por exemplo, os de: negociação, contradição, exclusão e interculturalidade.

Em *Diferentes, Desiguais e Desconectados* enfatiza a interface entre as disciplinas com as quais em geral trabalha: Antropologia, Sociologia e Comunicação. Em relação aos enfoques antropológicos, Canclini elege a Antropologia como a teoria que nos auxilia a refletir a partir da diferença; as teorias macrosociológicas são de extrema valia para o autor por se organizarem a partir de explicações e interpretações sobre a desigualdade social (toma o instrumental teórico elaborado por Pierre Bourdieu, contudo não deixa de se apoiar em outras concepções macrosociológicas, especialmente marxistas); e, as teorias comunicacionais que analisam a organização social – através da conexão (inclusão) ou da desconexão (exclusão) às linguagens, ferramentas, conteúdos e condições de acesso aos meios de comunicação – que são essenciais para se pensar as questões de cidadania e as políticas culturais na atualidade. Para Canclini esses três modos de ver a organização social, a interação entre classes, países, culturas ou grupos sociais (2006)

o auxiliaram na construção de uma análise intercultural útil para se repensar as diferenças e desigualdades existentes na América Latina.

Poder-se-ia ressaltar que Canclini após *Culturas Híbridas* encaminhou-se para um conjunto de argumentos e interpretações que o colocaram no centro das discussões latino-americanas das últimas décadas e que privilegiam questões cruciais como, por exemplo: diferenças, desigualdades, conectividades e desconectividades e políticas culturais de reconhecimento. É, a partir desse reposicionamento, que Canclini defende a perspectiva intercultural como método de pesquisa e análise para reavaliar os desafios enfrentados pela América Latina.

Analisando o debate estabelecido nas últimas décadas no meio acadêmico, é possível constatar que Canclini vem polemizando com intelectuais que defendem perspectivas políticas tanto monoculturais como multiculturais-comunitaristas, especialmente no que tange o encaminhamento de questões que estão relacionadas a temas fundamentais como, por exemplo, “ampliação da cidadania” e “renovação das políticas culturais”.

Canclini encara o fenômeno do multiculturalismo como um valor cultural baseado no “relativismo” originário do respeito às diferenças culturais: o considera como expressão da existência de diferentes grupos sociais que desenvolvem práticas, relações, tradições, valores e identidades culturais – individuais ou coletivas – distintas e próprias, dentro de uma mesma comunidade política. O multiculturalismo trata de afirmar que os cidadãos têm o direito de lutar pelos seus direitos a partir de suas necessidades e interesses particulares (sob a bandeira do gênero, etnia e/ou sexo), ou melhor, podem e devem lutar a partir de seus interesses culturais pela constituição de seus modos de vida específicos, para que seja garantido um ambiente cultural seguro que ofereça algum nível de autonomia individual.

As perspectivas multiculturais insistirão no fato de que para ser reconhecido é preciso gerar recursos de cidadania. Isto quer dizer que é necessário que seja dado a cada um o direito de ser tratado com igual consideração e respeito (embora possua diferenças culturais). É preciso gerar um valor cultural baseado no “relativismo” para daí se partir para uma construção do respeito às diferenças. O problema do reconhecimento está no fato também de que dada as desigualdades sociais e econômicas entre as diversas (ou diferentes) culturas, o efetivo reconhecimento e a integração igualitária das particularidades dos diversos grupos socioculturais – do ponto de vista político do Estado democrático e de direito – exige um tratamento diferenciado dos grupos “minoritários”, mediante concessão de vantagens competitivas no acesso aos bens e serviços públicos (para estarem em condições de viverem, compartilharem e exercerem plenamente a sua cidadania).

Assim, o multiculturalismo recoloca em discussão algumas questões fundamentais da filosofia política e da política contemporânea como, por exemplo, o questionamento, e o dilema de colocar em xeque o ideal universalista frente às demandas particulares dos diversos grupos socioculturais. Desse modo, o questionamento central gira em torno da possibilidade de se conciliar a busca pelo reconhecimento das diferenças e a consequente concessão de vantagens competitivas a certas minorias culturais com o princípio do (re)estabelecimento da igualdade inerente a construção e manutenção do Estado moderno e democrático.

Esta questão vai além das instituições públicas e suas políticas. Esse desafio “entrou” no debate acadêmico, no qual surgiram tensões principalmente no que se refere: a) aos processos de individualização e pluralização, constituição do “eu” e sua relação com a comunidade e com os processos sociais globais; b) ao contraste entre neutralidade das instituições públicas e as políticas do bem-estar comum (originárias no debate da cidadania republicana); c) a integração política, legitimação e cidadania como forte presença da discussão sobre o conceito de alteridade e seus desdobramentos principalmente no que concernem as políticas de inclusão social, cultural e política.

O problema para Canclini é que o reconhecimento plural e diverso do “outro” é difícil de ser alcançado.² Para o autor, o multiculturalismo adota medidas compensatórias que não permitem alcançar o objetivo do reconhecimento. Assim, as perspectivas multiculturais insistirão no fato de que para ser reconhecido é preciso gerar recursos de cidadania por meio das “políticas compensatórias”, e assim para o autor não conseguiriam se desprender das narrativas construtivistas, para as quais o relativismo absolutizado também legitima as exclusões socialmente existentes. Outra diferença fundamental entre a perspectiva desenvolvida por Canclini e os estudos multiculturais está no fato de que o autor propõe que se repense o próprio conceito de cultura. Diferentemente, da cultura pensada como um sistema de significados (GEERTZ, 1978), propõe que a mesma seja compreendida como:

[...] conjunto de processos através dos quais dois ou mais grupos representam e intuem imaginariamente o social, concebem e gerem as relações com outros, ou seja, as diferenças ordenam sua dispersão e sua incomensurabilidade mediante uma delimitação que flutua entre a ordem que torna possível o funcionamento da sociedade, as zonas

² Canclini diverge não só dos “comunitaristas” que afirmavam que o reconhecimento não ocorre “naturalmente”, sendo necessário políticas afirmativas (cf. Taylor, 1994), mas também dos “liberais” que – através de suas teorias de afirmação essencialista, universalista e igualitária – apostam no jogo do livre mercado sociocultural (mais detalhes, cf. Kymlicka, 1989).

de disputa (local e global) e os atores que a abrem para o possível. (GARCIA CANCLINI, 2005, p. 49)

Essa definição ampliada e dialética da cultura já presente em *A Globalização Imaginada* sublinha a preocupação de Canclini em avaliar em que medida no mundo globalizado, de fortes traços neoliberais, estariam ocorrendo níveis de integração (e desintegração) sociocultural entre os países latino-americanos com os EUA e Europa e mesmo entre os próprios países latino-americanos. Ou seja, busca avaliar em que grau se desenvolveria algum reconhecimento estimulado pelos valores interculturais.

De acordo com Canclini, a intensificação de intercâmbios comunicacionais, econômicos e migratórios entre os EUA e América Latina aprimorou o conhecimento recíproco entre estas sociedades. As diferenças regionais/locais foram ganhando contornos nítidos, o que levou a superação das definições difusas a respeito das identidades nacionais que foram construídas por uma narrativa que as concebiam enquanto essências atemporais, autocontidas e “ameaçadas” pelo contato com “os outros”. No entanto, esse conhecimento “do outro” não se traduziu propriamente em integração ou reconhecimento.

Ao longo de suas pesquisas Canclini identificou que, se, por um lado, as facilidades de contato hoje devido aos meios de comunicação e doutrina econômica de livre comércio adotados pelos acordos econômicos (que formaram o Mercosul, Nafta etc.) aumentaram o contato entre os países (o que não necessariamente se traduziu em integração, na formação de circuitos culturais latino-americanos); por outro, acirraram-se velhos estereótipos no contexto atual (dos gringos invasores, dos latinos indolentes, entre outras imagens marcadas pela intolerância ou xenofobia). Ao mesmo tempo, o autor argumenta que as fronteiras nacionais e globais vêm sendo diluídas pela formação de blocos econômicos e pela livre circulação de bens culturais (desde os anos de 1980 e 1990 as trocas de fluxos vêm sendo realizadas em mercados desregulados), isto é, foram marcadas e redesenhadas em nome da legitimação, identidade e segurança dos cidadãos dos países centrais.

Evidentemente, Canclini não nega que houve aproximações, mas defende a ideia de que ainda há muito a ser feito em termos de políticas culturais. A cultura ainda emerge menos como uma forma de potencializar esse contato e mais como uma barreira/obstáculo a essa integração. Vale ressaltar que o maior contato com o *outro* faz emergir com mais força as questões referentes às políticas do reconhecimento, da diversidade cultural e do direito intercultural (lembrando que as identidades só podem se arquitetar por meio de práticas dialógicas, cujos valores culturais estão comprometidos pela construção da cidadania enquanto fruto das experiências sociais e processos de trocas e interações intersubjetivas).

Assim, é através do encontro com “o outro” que se constroem as identidades específicas, individuais e coletivas.

As narrativas culturais, portanto, estão sempre e constantemente sendo recriadas, deslocando-se e se re-imaginando com e por meio das relações com “os outros”. É nesse movimento de descentramento que Canclini afirma – ao analisar as diversas narrativas sobre a globalização – que se viu diante da necessidade de reconceitualizar os “modos substancialistas ou intranacionais de conceber a cultura”. Para o autor, a interculturalidade auxilia a compreensão da passagem das “identidades culturais mais ou menos autocontidas para processos de interação e negociação entre sistemas socioculturais diversos” (GARCIA CANCLINI, 2005, p. 49) presentes nas interações e experiências socioculturais contemporâneas.

Canclini, portanto, propõe que a cultura seja repensada nas suas definições e compreendida a partir da lógica construída pelos atores sociais no cotidiano. E assim sugere que devemos considerar:

[...] não só as definições múltiplas sobre o cultural dadas pelas ciências humanas e sociais, mas também as conceituações feitas pelos governos, mercados e movimentos sociais. As maneiras pelas quais se estão reorganizando a produção, a circulação e os consumos dos bens culturais não são simples operações políticas ou mercantis; instauram modos de entender o que é cultural e quais são seus desempenhos sociais. (GARCIA CANCLINI, 2005, p. 49)

É neste ponto que afirma que o papel do antropólogo seria de grande valia para as análises sobre o capitalismo globalizado. Segundo o autor, a Antropologia desenvolveu métodos para se trabalhar com situações interculturais, então por que não utilizar desses instrumentos valiosos para “tornar visível o que sucede sob o predomínio atual da produção industrial e da circulação massiva e transnacional dos bens e mensagens culturais”. (GARCIA CANCLINI, 2005, p. 49)

Canclini propõe adotar uma agenda de pesquisa interdisciplinar que construa uma significativa interface com vários campos disciplinares. Desse modo, defende a interculturalidade dos Estudos Culturais como uma “perspectiva interdisciplinar”³ que auxilia a desvelar o paroxismo contemporâneo: entre os

³ Com o passar dos anos – especialmente frente às complexidades socioculturais, econômicas e políticas emergentes com o fim do socialismo real, da guerra fria, da bipolaridade ideológica-política e início da Globalização com o processo de mundialização do capitalismo – temas como as migrações e diásporas, a comunicação de massa, a diversidade cultural, o multiculturalismo, as redes socioculturais e econômicas e os novos movimentos sociais claramente já não podem ser analisados e interpretados a partir de uma disciplina isolada. Foi justamente nesse entre que emergiu os cultural studies, bem como os Estudos Culturais latino-americanos com suas vocações interdisciplinares: configuraram o que o

projetos socioculturais ainda muito pautados, por um lado, pelas concepções sociais e universais modernas (expressas nos valores mono e multiculturais); e, por outro, pelos avanços mercantis e tecnológicos das últimas décadas que vêm conduzindo as novas formas não só de inclusão e exclusão, mas também de exploração socioeconômica (através de processos interculturais).

GLOBALIZAÇÃO, INTERCULTURALIDADE E POLÍTICAS CULTURAIS

Canclini reconhece que tratar de temas como cultura e identidade implicaria em analisar também as interfaces com o mercado, pois é assim – de forma interligada – que estas temáticas se apresentam no cotidiano das sociedades moderna e contemporânea. Desde *Consumidores e Cidadãos* defende essa tese que foi muito debatida e, por vezes, mal compreendida pelas Ciências Sociais. (GARCIA CANCLINI, 1999a) Falar dessa relação é ter em conta as articulações e tensões entre mercado, identidades culturais locais/regionais e processos comunicacionais presentes nessas relações sociais ou nos circuitos – produção e consumo – culturais. A partir de um conjunto de questionamentos em torno do papel desempenhado pelo *consumidor* algumas indagações aparecem de forma recorrente e orientam a obra de Canclini, tais como: Qual é a capacidade de penetração dos circuitos locais ou regionais nos blocos econômicos? Qual é o impacto de uma cultura “estrangeira” em diferentes territórios? Como uma manifestação da cultura transnacional é agenciada por grupos sociais de outros países? E, em que medida, ainda seria possível se considerar os discursos de colonialismo cultural ou de dependência cultural no debate envolvendo autoridades, intelectuais e lideranças locais?

Neste sentido, ele tem buscado problematizar estas questões a partir das narrativas que tratam desse encontro entre europeus, norte-americanos e

autor chamou de “não-disciplinas” por terem se deslocado das “ortodoxias teóricas” e das “rotinas de pensamento”. Para Canclini (2005, p. 152), os Estudos Culturais “[...] acharam, entrando pela porta da filosofia, caminhos para a antropologia, e que o que se aprendia em letras, economia ou sociologia servia para introduzir-se, ainda que fosse pela janela, em certos edifícios”. Edifícios sedimentados por saberes institucionalizados e ensimesmados, lugares nos quais outros fazeres interpretativos e compreensivos eram rejeitados. Assim, os Estudos Culturais de certa maneira, abriram novas perspectivas ou “saídas de emergência” transversais, as quais permitiram renovar a análise e Estudos Culturais. Em certo sentido, constituíram-se em “portas giratórias”: a partir das quais “[...] se podia entrar derridiano e sair homibhabhiano, começar logocêntrico e tornar-se desconstrutivista, passar da análise textual da porta ao debate sobre a performatividade dos seus biseis” (2005, p. 153). Canclini (2005) ressalta ainda que esta prática científica que é muitas vezes mal interpretada por intelectuais conservadores (enraizados em seus campos disciplinares), em geral traz no seu bojo um compromisso em desenvolver uma interpretação aberta à alteridade.

latino-americanos: que traduzem conflitos e tensões culturais entre essas regiões. Lembrando que a Europa na segunda metade do século XIX e início do século XX realizou um intenso fluxo migratório para a América e sua cultura obviamente penetrou no continente (1/4 da população da Europa veio para a América), Canclini dá destaque para as narrativas que enunciam esse “encontro cultural”: sublinha em particular que este encontro é distinto do que se vive na contemporaneidade, pois naquele período o fluxo de migrantes que se estabeleciam na América era definitivo e, na contemporaneidade, são temporários, fluídos, pois o migrante hoje está mais em contato com o seu território de origem (dinâmica facilitada pelos sistemas e tecnologias de transporte e comunicação). Esses sistemas comunicacionais tornaram o mundo menor, promovendo assim uma interculturalidade de cunho também midiático. É justamente em torno deste conjunto de questões que Canclini se aproxima dos estudos desenvolvidos por Martín-Barbero. Em *Dos Meios às Mediações*, este autor defende a tese de que os meios de comunicação para além de transmitirem o que chamou de “pensamento único” – promovem mediações políticas, sociais e culturais *intra* e *entre* as culturas. Martín-Barbero constata também que é nos circuitos culturais locais que os atores sociais conseguem por vezes gerar um movimento contra-hegemônico aos discursos estabelecidos. (MARTÍN-BARBERO, 2003)

Para Canclini evidentemente as relações entre EUA e Europa não foram apenas de caráter cultural, mas também mercantil. Contudo, atesta também que muitas vezes o estereótipo que se construiu no passado foi o de que a Europa tinha um capital cultural/humanista e, os EUA, um capital econômico, ou seja, este último emergia no imaginário basicamente como uma potência econômica. Esses estereótipos não foram inteiramente apagados do imaginário social. Até os dias de hoje, conforme sublinha Canclini, há denúncias feitas por intelectuais de que há a permanência da lógica colonial na lógica do discurso das autoridades, ou seja, há uma introjeção desses valores nas narrativas construídas pelos Estados europeus e norte-americanos. Somando-se a isso, há ainda uma leitura preconceituosa de ambos em relação aos países latino-americanos: estas sociedades em várias oportunidades são encaradas como incapazes de realizar a autogestão. Em *A Globalização Imaginada* Canclini evidencia essas narrativas construídas atualmente. São elas: a) **binarismo maniqueísta** que se traduz no olhar dos países desenvolvidos sobre a América Latina como território da barbárie (esse discurso existe na relação Europa e América e em outras escalas também no interior mesmo dos próprios países latino-americanos como, por exemplo, menciona a relação entre as cidades modernas e o sertão brasileiro); b) **discurso do encontro cultural** ou narrativa conciliadora que reconhece em parte a cultura do outro, seus valores, mas nega as tensões entre

as regiões (discurso que emergiu, por exemplo, com muita força nos 500 anos da chegada de Colombo na América: muito criticado pelos intelectuais preocupados com a colonização cultural dos países latino-americanos); c) fascinação pelo distante ou discursos que enfatizam o exotismo, a qual se mostra bastante evidente na maneira como os europeus vêm romaneando a América Latina, valorizando o exótico e identificando uma força “mágica” ou “primitiva” (esse discurso foi promovido tanto pelos viajantes como pelos antropólogos).⁴

Essas narrativas, portanto, estariam associadas diretamente às questões identitárias. Para Canclini, o “tráfico de identidade” é um labirinto de aproximações e afastamentos, e as estruturas transnacionais e de comunicação contribuem para as aproximações que se fazem especialmente por meio dos bens e serviços que circulam no mercado global. Essas aproximações e afastamentos podem ser compreendidos, segundo o autor, tanto pela análise das “identidades incomensuráveis emergentes”, como pela ideia de “americanização dos latinos” (ou mesmo “latinização dos EUA”), bem como pelo entendimento de “relações amistosas entre países vizinhos”.⁵

Portanto, se, por um lado, os acordos econômicos entre países e continentes, a presença intensa da mídia no cotidiano e o processo de globalização afetaram essas relações promovendo aproximações; por outro, é preciso atentar para o fato de que há também muita resistência em se integrar culturalmente estas regiões (ressalta que infelizmente estereótipos e práticas xenofóbicas estão bastante presentes no cotidiano). Canclini defende a tese de que a proximidade e interação entre as diferentes culturas vêm incitando também narrativas que reforçam identidades locais. Desse modo, a interculturalidade não pode ser pensada como algo que possa ser simplesmente imposto, mas sim como uma relação tensa entre culturas diversas, nas quais ocorrem os processos de trocas tanto no plano simbólico quanto concreto.

⁴ Esses países, segundo o autor, frequentemente importam modelos e ideias e tentam implementá-las, especialmente pela sua elite dirigente: caso do liberalismo, fascismo, nazismo etc. O Brasil, por exemplo, pela sua intensa fascinação com o “exterior”, é muito aberto, e, portanto considerado por alguns autores como “bovarista” por se fascinar com ideias e modelos externos. (GARCIA CANCLINI, 1999a)

⁵ Canclini compreende as identidades incomensuráveis como desdobramento da penetração dos produtos culturais norte-americanos em todo o mundo. O exemplo utilizado pelo autor é os enlatados de TV e sua recepção em vários países, nos quais na recepção ocorre – através de apropriações ou agenciamentos – a hibridação dos produtos. Já a americanização dos latinos ou latinização dos EUA para o autor seria resultado das penetrações, resistências e muitas hibridações e agenciamentos que vêm afetando a cena cultural norte-americana. A relação entre EUA e México, por exemplo, indica que há muito preconceito e resistência o que leva a uma negociação permanente da fronteira cultural entre estes países. No entanto, embora existam níveis de negociação cultural, há uma abertura para a integração entre as indústrias culturais da América Latina e EUA. E, finalmente, avalia com frequência a relação amistosa entre países vizinhos: repensa o convívio entre os EUA, Canadá e México e atesta que as relações dos EUA com a Europa são mais tensas do que se imagina. (cf. GARCIA CANCLINI, 1999a)

O autor desde seus trabalhos publicados nos anos de 1990 vem colocando em evidência o importante papel dos estudos de economia da cultura para os países latino-americanos. Ele vê nestes estudos a construção de mapeamentos e diagnósticos importantes para que estes países possam avaliar e construir alternativas aos acordos internacionais dos blocos econômicos já firmados e promovidos pelos EUA e Europa. Nestes trabalhos vêm sublinhando que o problema é também endógeno à América Latina, pois a diversidade sociocultural e econômica entre os países latino-americanos dificultaria a construção de uma política transnacional para a macrorregião: a consolidação de um macro circuito cultural entre esses países. Canclini lembra ainda que é preciso estar atento aos sistemas de comunicação multimídia, pois estes podem contribuir estrategicamente não só para a construção do circuito cultural (e forma de cooperação) latino-americano (mediando os processos interculturais), mas também lamentavelmente para a aceleração dos processos de homogeneização cultural. Em outras palavras, no mundo globalizado os meios de comunicação podem atuar de forma afirmativa, auxiliando tanto na visibilidade da América Latina como também na circulação dos bens culturais dos diversos países (que podem estar integrados neste circuito). Para Canclini, existiria não apenas uma diversidade cultural (emissiva e receptiva), mas também uma economia da cultura a ser prioritariamente investigada. E é justamente essa a tarefa do pesquisador.

Através de um posicionamento intercultural, o autor postula que os investigadores – engajados com a realidade social adversa – devem olhar criticamente para a trama cotidiana e a dinâmica de produção consumo cultural (especialmente os circuitos culturais desenvolvidos em âmbito local, nacional e global), buscando alternativas ao contexto atual, no qual os países latino-americanos aparecem (com raríssimas exceções) apenas como mercados consumidores de produtos globais (não só esses países praticamente não exportam sua produção, mas também consomem mercadorias culturais locais/nacionais em níveis abaixo do esperado). Assumir uma posição crítica a partir da interculturalidade é desenvolver um método que permitiria compreender melhor como os atores sociais se relacionam com os bens e serviços, isto é, com a oferta cultural em um mundo globalizado. (GARCIA CANCLINI, 2006, p. 9)

Com essas considerações Canclini não está querendo afirmar que os latino-americanos poderão ser salvos pela cultura. Na realidade, ele argumenta que:

[...] explorar o potencial conjunto de nossas práticas culturais pode nos ajudar a imaginar outro modo de nos globalizarmos. Afinal de contas, de tantas contas decifitárias, a lista de insatisfações está repleta de assuntos culturais:

Como lidar com as perdas das identidades? Como superar a desconfiança para com os líderes? O que fazer com os migrantes e os diferentes? Como encontrar sentido e clareza em meio às confusões? (GARCIA CANCLINI, 2008, p. 115)

Este parece o desafio lançado por Canclini: encontrar uma alternativa para a inclusão da cultura latino-americana no mundo globalizado. Ele parte do pressuposto de que esta seria uma condição básica “para que a nossa identidade não seja mais lida entre aspas”. Para o autor, portanto, é preciso que se desenvolvam de forma prioritária pesquisas sobre: circuitos culturais, economia da cultura e políticas culturais.

De forma sintética, poder-se-ia afirmar que as principais metas da sua agenda de pesquisa seriam: a) a construção de diagnósticos e alternativos (que subsidiariam o desenvolvimento de iniciativas estratégicas e políticas de cooperação) capazes de reverter o contexto atual; b) e colocar em evidência e debater a memória cultural dos países latino-americanos (criar condições não só para compartilhamento de narrativas locais, regionais e nacionais, mas também a possibilidade do reconhecimento das diferenças). A partir dessas pesquisas ele argumenta que se conseguiria criar um quadro favorável para promoção e discussão de políticas públicas. Canclini defende ainda que, para a elaboração de políticas culturais democráticas, seria necessário investir em: renovação da legislação; profissionalização dos gestores culturais; elaboração de mecanismos de participação dos criadores e do público nas decisões dessas políticas; criação de estratégias de fomento para setores culturais historicamente minoritários e/ou menos competitivos. (GARCIA CANCLINI, 2004, p. 49)

Desse modo poder-se-ia efetivamente investir no incremento da produção cultural dos países latino-americanos ao se instituir um mercado alternativo que favoreça o desenvolvimento desses países (GARCIA CANCLINI; MONETA, 1999): poder-se-ia para o autor implementar um conjunto de políticas públicas para a macrorregião, objetivando-se a consolidação do que ele denominou “federalismo regional” e que implicaria em: a) a criação de um sistema latino-americano de informações culturais; b) a construção de diagnósticos socioculturais, visando a criação de dispositivos endógenos para articular os setores estatal e privado; c) a elaboração de estudos comparativos sobre as estratégias de financiamento cultural vigentes em vários países; d) o lançamento de fundos privados e públicos para financiar projetos com menor retorno comercial; e) e a criação de formas de integração cultural e científica envolvendo cidades e diferentes regiões, lo-

calidades, através de projetos internacionais e convênios artísticos. (GARCIA CANCLINI, 2004, p. 51-52)

Esse investimento em políticas culturais teria como consequência, para o autor, o alheamento dos valores das políticas tradicionais na América Latina entrincheiradas no fundamentalismo protecionista que aceita que esses países se constituíam apenas em exportadores de melodrama ou mesmo a hibridação do tipo “glocal” como condição irreversível dos países em desenvolvimento no contexto atual. Estas iniciativas – de políticas públicas – não implicariam necessariamente na criação de órgãos nacionais ou supranacionais, mas sim dependeriam da vontade política e do empenho dos atores sociais envolvidos nos processos (que devem empregar de forma inteligente as tecnologias da Internet e das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (NTIC), apesar de identificar grandes assimetrias nos conteúdos que se traduz na presença pouco expressiva da cultura latino-americana na *web*).

Sua aposta é a de que através do “Federalismo Regional” – difundido pelos sistemas alternativos de comunicação multimídia – os países latino-americanos poderiam assumir um novo lugar na cena cultural, na economia e política cultural global, desentrincheirando-se dos patriarcalismos e clientelismos locais/nacionais; comunicando suas memórias culturais, isto é, praticando o diálogo e com ele a possibilidade do reconhecimento do distante, do diferente e de nós mesmos. Em resumo, exercitar-se-ia o saber e a prática intercultural, buscando fortalecer alianças regionais que não se reduziriam em acordos econômicos: privilegiar-se-ia especialmente a circulação de pessoas e culturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse modo, tanto em um artigo intitulado *El malestar en los estudios culturales* (1997) como em *Latino-americanos à procura de um lugar neste século* (2008), Canclini assinala que os Estudos Culturais latino-americanos podem se estruturar sobre a prerrogativa epistemológica fundada na discussão do “entre” paradigmas e teorias científicas em busca de uma racionalidade interculturalmente compartilhada que dê coerência as interpretações e compare a realidade empírica (observável em diferentes países): para a partir desses estudos se rever o conhecimento canonizado que versa sobre a realidade sociocultural desses países. Canclini, em última instância, busca desenvolver políticas cidadãs que se baseiam em uma ética intercultural que considere os confrontos e os intercâmbios econômicos e comunicacionais vivenciados em tempos de globalização.

Analisando a obra de Canclini identificamos um intelectual e pesquisador inquieto e rigoroso que, ao mesmo tempo, é “engajado” e preocupado com a realidade latino-americana; que não aceita reduzir a sua agenda de pesquisa a (re)construções de narrativas múltiplas sobre seu objeto de investigação, como alguns intelectuais pós-modernos resignados fazem. A obra de Canclini é uma referência importante para o campo da comunicação e para os Estudos Culturais latino-americanos porque “assume riscos”. Como ele mesmo afirma, os Estudos Culturais como narrativa de cunho científico renuncia “[...] a parcialidade do próprio ponto de vista, para reivindicar um lugar como sujeito não delirante da ação política”. (GARCIA CANCLINI, 1997, p. 60)

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1991.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo, 1977.
- _____. *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo veintiuno, (1979).
- _____. *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?* Montevideo: CLAEH, 1986.
- _____. *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós, 1999a.
- _____. *Imaginario urbano*. 2. ed. Buenos Aires: Eudeba, 1999b.
- _____. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- _____. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- _____. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. Estudos sobre cultura: uma alternativa latino-americana aos *Cultural Studies*. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 30, ago. 2006.

- _____. Ante la sociedad del conocimiento: últimos desafíos de las políticas culturales. *Telos. Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*. Madrid, n. 61, p. 58-61, out./ dez. 2004.
- _____. El malestar en los estudios culturales. *Fractal*, v. 2, n. 6, p. 45-60, jul./set. 1997.
- _____. *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación, 1997.
- GARCIA CANCLINI, Néstor; MONETA, Carlos. (Org.). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- GARCIA CANCLINI, Néstor; RONCAGLILOLO, Rafael. (Org.). *Cultura transnacional y culturas populares*. Lima: Ipal, 1988.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- KYMLICKA, Will. *Liberalism, community and culture*. New York: Oxford University Press, 1989.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidade e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaide La Guardia. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- _____. *Ofício de cartógrafo*. São Paulo: Loyola, 2004.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- TAYLOR, Charles. *El Multiculturalismo: examinando a política de reconhecimento*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

MODERNIDADE, MUNDIALIZAÇÃO E CULTURA INTERNACIONAL POPULAR: RENATO ORTIZ E OS ESTUDOS BRASILEIROS SOBRE CULTURA

Felipe Trotta

Evitei, no título, o termo Estudos Culturais. Não se trata de negar sua importância ou pertinência enquanto eixo ideológico e teórico para análise de artefatos, práticas e contextos socioculturais. Evitei-o porquê, no Brasil, os estudos sobre cultura – mesmo aqueles que se apoiam em bibliografias, referências e conceitos consagrados sob a expressão inglesa – costumam se desenvolver sem acionar necessariamente seu pertencimento ao amplo espectro dos Estudos Culturais. Seguindo essa tendência, o sociólogo Renato Ortiz, apesar de adotar sistematicamente temáticas e teorias que o aproximam dos pressupostos inaugurados pelo Center for Contemporary Cultural Studies nos anos 1950 e 1960, reluta em classificar-se como praticante dos Estudos Culturais. Seguindo ele,

os estudos culturais não existem no Brasil enquanto área disciplinar. Claro, o interesse pelo que é produzido, seja na Inglaterra, via escola de Birmingham, ou nos Estados Unidos, estudos literários, pós-modernidade, globalização, está presente entre nós. Mas os termos da discussão são outros. (ORTIZ, 2006, p. 174)

Apesar disso, Ortiz observa não sem surpresa que, fora do Brasil, seus escritos são categorizados como pertencentes à corrente latino-americana dos

Estudos Culturais, ao lado de autores referenciais deste terreno como Néstor García Canclini e Jesús Martín-Barbero. De fato, o próprio Barbero inclui o autor brasileiro na lista de integrantes célebres dos Estudos Culturais de Comunicação, destacando que seu trabalho preparou o campo para assumir os desafios de “pensar juntas, porém *diferenciadas*, as lógicas unificantes da *globalização* econômica das que *mundializam* a cultura”. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 40) Tal classificação, portanto, não é fortuita. Segundo Prysthon (2004, p. 13),

a modernização e todos os discursos que a bordeiam – modernidade, modernismos, pós-modernidade, pós-modernismos, globalização, mundialização – evidentemente formam o eixo principal dos Estudos Culturais latino-americanos. Entretanto, são as condições da modernização latino-americana no final do século XX que vão ser focos de interesse dos teóricos latino-americanos. Nessas condições estão implicados o hibridismo, o ser periférico, as noções de caráter nacional, globalização, colonialismo e dependência.

Nesse sentido, apesar de solidamente fincado numa certa tradição disciplinar da Sociologia, o trabalho de Renato Ortiz se aproxima de alguns dos pressupostos fundamentais do “projeto” dos Estudos Culturais, seja em sua inspiração gramsciniana ou no modo múltiplo com que articula diferentes perspectivas teóricas. Como aponta Stuart Hall, os Estudos Culturais abarcam “uma grande diversidade de trajetórias: muitos seguiram e seguem percursos distintos em seu interior; foram construídos por um número de metodologias e posicionamentos teóricos diferentes, todos em contenção uns com os outros”. (HALL, 2003, p. 201)

Não pretendo chegar a uma conclusão eficiente sobre o pertencimento ou não de Ortiz ao campo dos Estudos Culturais. Tal debate conceitual e classificatório tem grande potencial de tornar-se inócuo. Interessa, antes, apontar sua colaboração para o campo da comunicação em estreita interface com algumas temáticas e teorias identificadas nos Estudos Culturais, com destaque para suas interpretações sobre a chamada cultura de massa.

Neste texto, tomarei como base três livros do autor, escritos em momentos distintos de sua trajetória: *A moderna tradição brasileira* (2001 [1988]), *Mundialização e cultura* (2003b [1994]) e *A diversidade dos sotaques* (2008).¹ O primeiro, possivelmente o mais lido e citado, inaugura um olhar sobre a comunicação de massa que incorpora uma interpretação sobre o desenvolvimento

¹ As datas referem-se às primeiras edições das obras. Para a redação deste artigo foram consultadas edições mais recentes de alguns títulos.

dos meios de massa no Brasil. Em *Mundialização e cultura*, a temática da globalização na esfera cultural desloca o olhar sobre o Brasil para configurar-se como um olhar a partir do Brasil, sedimentando a ideia da constituição de uma cultura internacional-popular, já apontada no livro anterior. Já em pleno século XXI, a mais recente publicação de Ortiz traz como temática a hegemonia do inglês no mundo globalizado e, sobretudo, nas Ciências Sociais, e tem o sugestivo título *A diversidade dos sotaques*.

Os conceitos, ideias, temáticas e interpretações contidas em sua obra – particularmente nesses três livros – consolidam uma vertente de estudos sobre mídia de massa no Brasil, nutrindo forte simpatia pela transdisciplinaridade e pela diversidade de fontes, atravessadas por uma clara intenção política de valorização da cultura como campo privilegiado de ação popular e sociabilidade. Classificado ou não como integrante dos Estudos Culturais, Renato Ortiz apresenta instigantes interpretações sobre a cultura midiaticizada e transnacional, altamente significativas para a área da comunicação e para os estudos (culturais?) sobre mídia no Brasil.

A “MODERNA TRADIÇÃO”

A produção do conhecimento e a reflexão acadêmica estão relacionadas aos contextos sociais, econômicos, políticos e culturais nos quais ocorrem. Escrito na segunda metade da década de 1980, o livro *A moderna tradição brasileira* reflete uma série de preocupações colocadas pela sedimentação de um robusto mercado de entretenimento massivo no Brasil, acompanhando tendências internacionais que aportavam nos meios de comunicação de massa através do rádio, cinema, publicidade, televisão, discos, livros e revistas.²

Nesse contexto, Ortiz busca deslocar algumas categorias interpretativas sobre a nação e atribuir-lhes outras dimensões. Identidade nacional, tradição e modernidade são algumas delas. De fato, a questão da nação e de sua “tradição” havia sido por ele discutida no livro *Cultura brasileira e identidade nacional*, lançado três anos antes e no qual constrói uma espécie de história das ideias sobre cultura brasileira, percorrendo narrativas elaboradas desde o final do século XIX por autores como Nina Rodrigues e Silvio Romero até correntes intelectuais atuantes

² Com o mercado de entretenimento sedimentado há mais de uma década, nos anos 1980 o Brasil passa a integrar agendas de festivais, feiras e a configurar-se como mercado potencial para investimentos no setor. É neste período que aportam no cenário nacional sucessos da música (Madonna - 1984; Michael Jackson - 1982), do cinema (Star Wars - 1977; Superman - 1978) e do entretenimento transnacional (videocassete Sharp - 1982; jogo Atari - 1983; Festival Rock in Rio - 1985) de forma sistemática e integrada.

nas décadas de 1960 e 1970 agregados em instituições como o ISEB e o CPC da UNE³. Este percurso histórico permite identificar transformações nas categorias utilizadas na interpretação da cultura nacional, com a gradativa substituição das noções de raça e clima pela ideia de cultura, atravessada por conceitos de alienação, povo, classe e política. É interessante notar que a abordagem de Ortiz neste livro está fortemente identificada com tais temáticas e categorias, o que se revela em seu debate sobre a cultura massiva no período da ditadura militar de 1964, notadamente direcionada para a interpretação da atuação do Estado autoritário na “organização da cultura”,⁴ descrevendo órgãos e instituições promotores da cultura brasileira no período como a Embrafilme, a Funarte, a Fundação Pró-Memória e o próprio MEC.

Em *A moderna tradição brasileira*, contudo, o eixo explicativo da identidade nacional é deslocado, passando a privilegiar os aspectos propriamente culturais de sua construção. O subtítulo – *cultura brasileira e indústria cultural* – evidencia a intenção do autor de elaborar de uma interpretação sobre a produção cultural no Brasil e sua configuração enquanto um sistema industrial de produção e distribuição de cultura. Há, neste livro, dois postulados centrais, que são construídos em cada uma de suas duas partes. O primeiro aponta para a história da mídia de massa no Brasil, organizada pelo autor em dois períodos estruturantes: um de incipiência (anos 1940 e 1950) e o seguinte (anos 1960 e 1970) de consolidação de uma “indústria cultural” integrada e sistêmica. O outro gira em torno do debate sobre a cultura nacional-popular no Brasil, que passa a ser recoberta pelo que chamou de cultura “internacional-popular”. Convém nos determos brevemente nessas duas dimensões que moldam sua interpretação sobre a “moderna tradição” da cultura brasileira.

Uma das ideias centrais do livro é a de que as indústrias do entretenimento no Brasil passam a se configurar enquanto tal somente a partir de 1940. O rádio, o cinema, a edição de revistas, histórias em quadrinhos e a própria publicidade (todos com “datas de nascimento” anteriores) ampliam seu alcance no período, moldando padrões de consumo, demandas afetivas e, aos poucos, promovem a integração do território nacional.

³ O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (fundado em 1955) e o Centro Popular de Cultura (anos 1960) da União Nacional dos Estudantes são organizações detalhadamente analisadas por Ortiz, configurando-se como eixos aglutinadores de intelectuais em torno da interpretação sobre a cultura nacional.

⁴ A inspiração gramsciana é bastante evidente em seu texto, aparecendo em referências diretas e também em termos empregados pelo pensador italiano, como a ideia de “organização da cultura” e questão da função dos intelectuais no processo de construção de pensamentos sociais compartilhados. (ver GRAMSCI, 1995, p. 7)

Não obstante, apesar do dinamismo da sociedade brasileira no pós-guerra, percebemos que ele se insere no interior de fronteiras bem delimitadas. [...]. Em termos culturais temos que o processo de mercantilização da cultura será atenuado pela impossibilidade de desenvolvimento econômico mais generalizado. Dito de outra forma, a ‘indústria cultural’ e a cultura popular de massa emergente se caracterizam mais pela sua incipiência do que pela sua amplitude. (ORTIZ, 2001, p. 45)

Segundo o autor, essa incipiência seria caracterizada fortemente pelo viés individualizante dos donos dos meios de comunicação no período, cujo perfil “ativo, empreendedor, criador, dinâmico” e ao mesmo centralizador revela um estágio ainda inicial da racionalidade empresarial. Ao mesmo tempo, os relatos dos atores envolvidos com o entretenimento de massa no período – particularmente com a televisão dos anos 1950 e início da década de 1960 – afirmam com incrível recorrência a ideia de precariedade, ratificando a ausência de especializações e o espírito improvisador e coletivo da época. (ORTIZ, 2001, p. 91) “Nessa fase de pioneirismo, onde as coisas ainda estão por construir, a iniciativa individual é fundamental, ela é parte integrante das estruturas que ‘funcionam mal’. A improvisação é nesse sentido uma exigência da época”. (ORTIZ, 2001, p. 97)

Esse quadro começa a se alterar em meados dos anos 1960, particularmente através da ação do Estado durante a ditadura militar.

Certamente os militares não inventam o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o ‘capitalismo tardio’. Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais. (ORTIZ, 2001, p. 114)

Os sentidos de integração nacional desejado pelos novos empresários do ramo do entretenimento e de “segurança nacional” perseguida pelos militares no poder formam uma espécie de simbiose de reverberação recíproca que consolida uma indústria de massa no país, ancorada na televisão. Um dado que mostra essa expansão é a quantidade de aparelhos de televisão instalados no país que quadruplica entre 1970 e 1982. (ORTIZ, 2001, p. 130)

Somente nos anos 1970 é que a industrialização da cultura atinge no país os níveis de penetração social e importância cultural que estruturaram, por exemplo, a sociedade norte-americana nos anos 1930. Essa defasagem temporal não pode ser entendida somente como um “retardo” ou um “atraso”, ela representa características específicas da apropriação da cultura de massa na América Latina, onde verifica-se a contradição de um modernismo sem modernização, ou, em outras palavras, uma “modernização com expansão restrita do mercado, democratização para minorias, renovação das idéias mas com baixa eficácia nos processos sociais”. (GARCIA CANCLINI, 2008, p. 69)

No caso brasileiro, a integração das indústrias do entretenimento do país está atrelada a uma nova configuração do Estado nacional, sob a égide de um regime autoritário que promove a modernização tecnológica e a integração midiática nacional mas, simultaneamente, coíbe através da censura e da violência as manifestações de resistência à sua hegemonia. (ORTIZ, 2001, p. 159) Nesse sentido, a unidade nacional passa a ser perseguida como modelo que atende tanto aos interesses do Estado militar quanto aos da “indústria cultural”. Assim, traços de regionalismo são negociados e incorporados a uma nova construção nacional midiática fundada numa “identificação entre cultura popular de massa e cultura nacional”, que aciona toda uma extensa gama de produtos culturais – fascículos, discos, filmes etc. (ORTIZ, 2001, p. 167)

De certa forma, o debate sobre nacionalidade percorre todas as ações na área cultural desde o século XIX, quase sempre atravessado pela dicotomia nacional x estrangeiro. Apoiando-se nas argumentações desenvolvidas em *Cultura brasileira e identidade nacional*, Ortiz identifica um esforço recorrente dos intelectuais de diferentes correntes ideológicas em definir aspectos e formas culturais especificamente brasileiras em oposição ao “estrangeiro”. (ORTIZ, 2001, p. 185) Contudo, sugere que a presença estrangeira foi dominante no período de incipiência da indústria cultural no país, mas, que, ao se passar desta fase para a de “consolidação do mercado, observa-se um progressivo momento de autonomização na esfera da cultura brasileira”. (ORTIZ, 2001, p. 193)

A noção de autonomização remete à obra de Pierre Bourdieu, outra influência importante na obra de Ortiz. Para o autor francês, a lógica da autonomização se apoia na capacidade dos próprios agentes de um determinado campo de legislarem sobre os critérios de julgamento de valor adotados, controlando suas instâncias de consagração e se impondo, mediante outros campos, como detentores legítimos de tal capacidade. (BOURDIEU, 2001, p. 100) Assim, as práticas culturais estão entrecortadas por relações de poder que ocorrem num mercado de bens simbólicos caracterizado como um campo de disputas por po-

sições de prestígio. (BOURDIEU, 2001, p. 154) Ao diagnosticar um processo de autonomização da produção cultural brasileira em relação a seus determinantes estrangeiros, Ortiz sublinha o caráter conflituoso da cultura e seu papel enquanto disputa pela hegemonia, ou seja, pela capacidade de legislar sobre o próprio campo. Desta forma, o debate sobre nacional e estrangeiro, confundido numa dicotomia simples entre tradicional e moderno pode ser abordado a partir das influências recíprocas, apropriações e resistências, o que leva o autor a assumir a presença de uma cultura que não é fundada exclusivamente na ideia de “nacional-popular” (tradicionalizante), mas também por uma série de artefatos, ideias, produtos e pensamentos compartilhados em larga escala que configuram uma cultura internacional-popular. (ORTIZ, 2001, p. 182)

A cultura nacional-popular está definida pelo jogo das forças sociais, no âmbito da sociedade nacional, ao contraponto das classes sociais dominantes e dominadas. Corresponde à presença da cultura popular na construção da hegemonia, quando as classes subalternas buscam tornar-se hegemônicas. Ao passo que a cultura internacional-popular nasce, circula e é consumida como mercadoria lançada simultaneamente em diferentes mercados nacionais, simultaneamente internacional. Em certos casos, o padrão técnico e cultural desenvolvido em países dominantes pode ser adotado e até mesmo aperfeiçoado em países dependentes. (IANNI, 1998, p. 49)

Como decorrência, padrões de consumo internacional – de circulação bastante restrita em outros períodos da urbanização no país – passam a ser, a partir de 1970, disponibilizados pelos meios de massa para toda a população, atravessando regiões e classes sociais. Ao mesmo tempo, a produção cultural brasileira passa a ser exportada não através de uma mensagem de exotismo (como, por exemplo, no caso de Carmem Miranda), mas na esteira de uma circulação internacional de produtos do entretenimento midiático, representados, entre outros, pela projeção internacional da bossa nova e pela penetração das telenovelas nacionais nos mercados da Europa e da América Latina. (ORTIZ, 2001, p. 205)

MUNDIALIZAÇÃO E A CULTURA INTERNACIONAL-POPULAR

Como uma espécie de desdobramento de seu prestigiado trabalho sobre a “moderna tradição brasileira”, Renato Ortiz publica, em 1994, o livro *Mundialização*

e cultura, no qual sua análise da cultura midiática transnacional transborda para fora dos limites nacionais, interpretando a cultura internacional-popular em âmbito planetário. De certa forma, este livro inspira-se no clássico de Edgar Morin sobre a cultura de massas, estendendo suas interpretações e cruzando-as com estudos recentes sobre globalização. Assim como Octavio Ianni, seu interlocutor mais direto, o autor se refere com frequência à “sociedade global”, característica de um mundo “multipolarizado” no qual as noções de “centro e periferia, imperialismo, milagre econômico, sociedade nacional, Estado-Nação, [...] revolução nacional, e outras, parecem insuficientes ou mesmo obsoletas”. (IANNI, 1998, p. 35)

Na virada do século [XX para o XXI], percebemos que os homens encontram-se interligados, independentemente de suas vontades. Somos todos cidadãos do mundo, mas não no antigo sentido, de cosmopolita, de viagem. Cidadãos mundiais, mesmo quando não nos deslocamentos, o que significa dizer que o mundo chegou até nós, penetrou nosso cotidiano. [...] A mundialização da cultura se revela através do cotidiano. (ORTIZ, 2003b, p. 7-8)

A relação entre cotidiano e viagem, mencionada por Ortiz é instigante. Octavio Ianni aponta a metáfora da viagem como um modelo explicativo recorrente nas Ciências Sociais. Reais ou imaginárias, as viagens provocam deslocamentos na reflexão, instaurando comparações entre povos, regiões e épocas que se revelam em análises que tendem ao internacionalismo ou ao cosmopolitismo. (IANNI, 2000, p. 15) Desta forma, Ortiz discute o advento de uma civilização ligada à tecnologia que amplia gradativamente sua capacidade de significar-se enquanto “global”. “As inovações tecnológicas têm evidentemente uma influência capital na mundialização da cultura, formando a infra-estrutura material para que ela se consolide”. (ORTIZ, 2003b, p. 63) A partir delas, as distâncias entre os povos se encurtam e inauguram o que o autor chama de “modernidade-mundo”, cujo eixo de significação gradativamente deixa de ser exclusivamente o território para combinar-se em referências mundializadas de origem não-identificável. Um exemplo comentado com detalhes pelo autor é o da internacionalização do *western*, analisado a partir da clássica propaganda do cigarro Marlboro, veiculada em todo o planeta. Originalmente criado como um mito histórico dos Estados Unidos, o *western* passa a ser utilizado como “cenário” no cinema *spaghetti western* italiano, adotado como moda sem pátria pela indústria de jeans (após uma lenta mudança de *status* que a retirou da roupa de trabalho dos vaqueiros para a vitrine de lojas cidadinas) e como inspiração para literatura popular e para seriados televisivos na Europa.

Nesse sentido, é possível dizer que o Oeste já não é mais americano. A imagem, nele operacionalizada, pertence a um domínio comum, distante da territorialidade dos Estados Unidos. Por isso ela é mundialmente inteligível. Isto explica em boa parte o sucesso da propaganda de Marlboro. Sua eficácia reside em algo que lhe é anterior, uma educação, temática e visual, propiciada pelo cinema, televisão histórias em quadrinhos, literatura, que divulgou entre os povos uma imagem verossímil do que seria o faroeste. (ORTIZ, 2003b, p. 115-116)

A modernidade-mundo é um espaço simbólico onde se desenvolve uma cultura que também se dissocia do referencial territorial, construindo-se como popular através da mídia e como internacional por vocação. Por isto, seu funcionamento está estreitamente ligado ao consumo de produtos e símbolos, cuja origem geográfica perde sua importância em virtude de sua “situação de globalização”. “Não há nenhuma italianidade na *Pizza Hut*, orientalidade no *China in box*, ou francanidade no *cabernet-sauvignon* produzido no Chile”. (ORTIZ, 2008, p. 81) Esse conjunto de referências forjadas pela sociedade de consumo estrutura-se enquanto substratos de uma memória internacional-popular onde se inscrevem as lembranças de todos; um imaginário coletivo mundial que dá forma à modernidade-mundo. (ORTIZ, 2003b, p. 126) Assim, essa memória funciona como um importante balizador de familiaridade cultural internacional, que Edgar Morin já apontava na década de 1960 como estruturadora da “cultura de massa”: “um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e identificações específicas”. (MORIN, 1975, p. 11)

Porém, o sentido de familiaridade deste “corpo de símbolos” mascara parcialmente a distribuição desigual de poder entre povos, nações, grupos sociais, indivíduos e gostos. A cultura internacional-popular é viabilizada através de corporações transnacionais que veiculam massivamente produtos padronizados por todo o planeta, controlando mercados e gerando demandas. (ORTIZ, 2003b, p. 168) Lançamentos casados da indústria do entretenimento mundial como *Harry Potter* (livros e filmes) e *Star Wars* (filmes e games) confirmam o aspecto homogeneizante do processo. Por outro lado, a concentração de poder não rima necessariamente com homogeneização de ofertas e, mesmo num quadro de padronização, as indústrias são continuamente pressionadas por demandas segmentadas, locais e culturalmente específicas. “A Coca-Cola só tirou proveito do mercado espanhol quando reduziu o tamanho de suas garrafas, ajustando-as às geladeiras existentes no país”. (ORTIZ, 2003b, p. 170) Em Parintins/

AM, a mesma empresa, símbolo do próprio capitalismo e da uniformização de demandas, vê-se obrigada a fabricar embalagens e veicular publicidade não somente na tradicional cor vermelha globalizada, mas também em azul para atrair consumidores entre os torcedores do Boi Caprichoso, que se recusam a comprar qualquer produto na cor vermelha.

Ao sublinhar os aspectos simbólicos do pensamento mundializado que molda a cultura internacional-popular, Ortiz chama a atenção para o caráter conflituoso onde esses valores brotam e se desenvolvem. Assim, foge da armadilha de pensar o processo como um jogo de forças entre dominação e resistência, interpretando as contradições e frestas de uma cultura global que se realiza em locais definidos. Locais que se transformam em campos de embates e disputas que não são facilmente reduzíveis a pólos de poder fixos ou determinados (nacional e estrangeiro, tradicional e moderno, popular e massivo etc...). E um dos terrenos férteis onde tais disputas ocorrem é o da linguagem.

O INGLÊS E A COMUNICAÇÃO

“A globalização declina-se preferencialmente em inglês”. (ORTIZ, 2008, p. 9) O ponto de partida para a discussão da importância do idioma nas relações comunicacionais na cultura internacional-popular é a constatação de uma nova hierarquia das distinções linguísticas em torno das quais a mundialização se manifesta, se propaga e significa. A questão da língua já havia sido abordada por Ortiz em trabalhos anteriores e aparece sob a forma de um artigo no livro *Mundialização: saberes e crenças* (2006) para desdobrar-se em tema central do livro *A diversidade dos sotaques* (2008). Nele, o autor problematiza a posição do inglês como língua internacional, destacando que sua construção enquanto “língua franca” da globalização agrega conflitos culturais, disputas de poder e distinções sociais. O debate, no caso brasileiro, surge oportunamente em um momento em que as agências de fomento à pesquisa nacionais têm incorporado de modo crescente (e a-crítico) uma espécie de obsessão pela veiculação de produção científica em revistas “internacionais”, leia-se: em inglês.

Há épocas nas quais os problemas da linguagem adquirem especial relevância, não só para lingüistas e filólogos, mas também para escritores e cientistas sociais. É como se ela se revelasse inesperadamente enigmática. Em geral, são problemas relativos às características da linguagem enquanto um todo vivo e em movimento, compreendendo

signos, símbolos e emblemas, bem como figuras e figurações; e relativos às suas implicações socioculturais e civilizatórias. (IANNI, 2000, p. 210)

Uma vez que a língua é agente fundamental na construção de identidades nacionais, as nações, impérios e religiões cultivaram através dos séculos mecanismos mais ou menos coercitivos para unificar o idioma em seus domínios, eliminando ou restringindo a diversidade linguística. (HALL, 2002, p. 49) Em esfera internacional, a comunicação entre os povos sempre prescindiu de línguas de maior alcance, com falantes externos ao seu território “original”. No contexto atual, “o número de pessoas que dominam o inglês como segunda língua ultrapassou o dos locutores nativos” (ORTIZ, 2008, p. 33), o que significa dizer que sua existência mundial não encontra-se mais restrita à sua territorialidade, sendo ele apropriado e “ressemantizado, nos diversos contextos de sua utilização”. (ORTIZ, 2008, p. 79) *Hamburgers, hot dogs, milk shakes, jeans, mouses wireless, shoppings centers, redes wi-fi* formam um universo de palavras e signos linguísticos que atravessam fronteiras, tornando-se eixos de identificação e comunicação transnacional.

Da mesma maneira que as expressões do imaginário coletivo mundial, a língua inglesa adquire um outro significado ao se reterritorializar no espaço da modernidade-mundo. [...] Neste contexto, desconhecer o inglês significa ser analfabeto na modernidade-mundo, o que implica a emergência de uma nova fronteira de exclusão. (ORTIZ, 2008, p. 81)

Esse sentido de exclusão aparece de forma bastante evidente no âmbito da divulgação científica, uma vez que as mais prestigiadas revistas mundiais são publicadas em inglês, que empresta legitimidade “internacional” à publicação ao mesmo tempo em que constitui como um padrão de referência. Analogamente, uma revista em outra língua ressent-se de uma condição periférica no mercado linguístico científico, excluída de bases de dados e estatísticas de citações e visibilidade. (ORTIZ, 2008, p. 93) Nesse ponto, o autor cita uma interessante pesquisa em revistas internacionais na área de Geografia, que apontou que cerca de 60% a 70% dos autores citados é proveniente do Reino Unido ou dos EUA em relação ao resto do mundo. (ORTIZ, 2008, p. 174) Assim, a distribuição assimétrica de citações se exprime em uma forte concentração de referências nos autores de instituições e países anglófonos, a despeito da excelência constituída de outros centros na área. Paradoxalmente, as revistas publicadas em inglês por

instituições norte-americanas, canadenses ou inglesas têm uma forte tendência a serem mais “nacionais” em suas referências do que aquelas publicadas em línguas de circulação mais restrita, onde invariavelmente os autores buscam citações e referências de origens mais variadas. Na Sociologia e na Comunicação, o padrão se repete: ou é em inglês ou não é internacional, mesmo que os autores citados tenham origem sociolinguística mais diversificada do que o universo da anglofonia.

Outro aspecto relevante do debate sobre o uso do inglês nas Humanidades é sua comparação com as Ciências da Natureza. Nelas, o experimento científico coloca-se como objeto absoluto das pesquisas e o texto de divulgação é uma mera ferramenta impessoal de publicização de resultados. Assim, o inglês atende de forma muito menos conflituosa às necessidades de divulgação científica, servindo apenas como suporte para a ciência, que não está no texto. No caso das chamadas Ciências Sociais, ao contrário, é o texto que opera como eixo para o desenvolvimento do pensamento. “A escrita é o suporte da concretização do recorte conceitual. Não há objeto fora do texto, seu conteúdo, para existir, deve formalizar-se. Uma boa parte da exposição argumentativa é uma questão de composição”. (ORTIZ, 2008, p. 114)

Por isso, os conceitos são impregnados pela língua na qual foram formulados e esse referencial cultural e linguístico é parte inerente do desenvolvimento do pensamento. A hegemonia do inglês resulta, portanto, numa tendência à padronização das categorias a partir das quais a reflexão se orienta. Nesse sentido, é interessante pensar na utilização restrita do termo Estudos Culturais no Brasil. Possivelmente, a acentuada anglofonia que cerca a origem da institucionalização da disciplina na Inglaterra seja “lida” como indício de um conjunto de categorias de pensamento de aplicação parcial nos trópicos. A tradução de certos conceitos é uma operação bastante difícil, não somente pelo universo conceitual cultural que algumas palavras assumem, mas também por que tal conjunto de referências pode ser de pouca relevância na cultura linguística para a qual se traduziu. Um exemplo arrolado por Ortiz é o da expressão “questão nacional”, que dificilmente poderia ser traduzida para o inglês como *nationalism*.

Questão nacional implica um pano de fundo no qual se desenrola todo um debate intelectual na América Latina; discussão que se faz a partir do século XIX e prolonga-se durante o XX, envolvendo pensadores, artistas e políticos. Ela refere-se à problemática da identidade nacional, da construção da nação, da modernidade; nela está incluída a crítica à importação das idéias, o complexo de inferioridade dos países colonizados, assim como os dilemas da modernidade periférica. O nacionalismo é uma, entre

várias, das facetas de um horizonte muito amplo. (ORTIZ, 2008, p. 110)

O mesmo ocorre, no sentido inverso, com conceitos como globalização, multiculturalismo, etnicidade, cultura, entre tantos outros. Quando, por exemplo, E. P. Thompson – reconhecido como um dos fundadores dos *cultural studies* – fala em “classe operária inglesa”, está anexando toda uma série de temáticas e conceitos ligados à Revolução Industrial na Inglaterra, às noções de classe de Marx e ao desenvolvimento de um certo tipo de referencial cultural em solo europeu, falado em inglês.

Pensar na hegemonia do inglês no cenário atual da pesquisa em Comunicação (e em Humanidades de modo geral) é focar as tensões geradas pela situação de mundialização contemporânea, sobre as assimetrias de poder e as disputas do mercado global. Trata-se, ainda, de pensar como a comunicação funciona como eixo de formulações e elaborações de ideias e pensamentos. Afastando-se do paradigma simplista da pura dominação cultural através da língua, Ortiz chama a atenção para as inversões dessa apropriação linguística e, principalmente, para os sotaques, que funcionam como uma excelente metáfora para as contradições da integração cultural midiaticizada no mundo atual.

CONTRA O SENSO COMUM

Entre a condenação de uma sociedade que aprofunda a injustiça social e reinventa novas formas de exclusão e a celebração de um novo mundo de convergência tecnológica no qual as fronteiras são abolidas, os conteúdos estão disponíveis e os custos reduzidos, Ortiz aborda os processos de mundialização da cultura através de suas complexidades e contradições. Assim, rebela-se sobre o “senso comum planetário” que tem narrado a globalização de forma excessivamente otimista como uma espécie de transformação radical na sociedade mundial.

As publicações sobre globalização habitam as bancas de revistas, penetram nos artigos de jornais, nos comentários feitos na televisão, e mesmo numa imprensa ‘popular’ (muitas vezes) voltada para públicos-alvo específicos, homens de marketing e negócios, revistas femininas, de esportes, etc. Esse fenômeno de circulação mundial não corresponde a uma simples ‘popularização’ (vezes, novamente) do conhecimento, ele se torna um saber legítimo, consagrado pelas instituições sociais (imprensa, entrevistas

de intelectuais na televisão, seminários de empresários, etc.). (ORTIZ, 2006, p 75)

Por outro lado, rejeita a visão dualista que reproduz “binarismos maniqueístas” entre dominadores e dominados, como se eles fossem uma invenção do capitalismo, da tecnologia e da globalização. (GARCIA CANCLINI, 2003, p. 79) O percurso teórico adotado por Ortiz incorpora colaborações de diversas áreas e coloca em oposição perspectivas ideológicas distintas para elaborar um conjunto de interpretações não essencializadas e continuamente problematizadas. Apoiado em um estilo ensaístico que lhe confere liberdade de pensamento, sua obra evita definições e certezas cartesianas sobre a mundialização da cultura, levantando questões e dúvidas sobre suas formas de apresentação na vida cotidiana. Desenvolve-se no que pode ser classificado como uma “armação polifônica de variadas abordagens onde não há o privilégio de uma única lógica teórica sobre outras”. (ESCOSTEGUY, 2006, p. 9), incluindo textos e contextos que colaborem com o fluxo das ideias e para os deslocamentos não definitivos dos modos de pensar os processos contemporâneos.

Como uma espécie de antídoto a esse senso comum, sua obra enfatiza as contradições da experiência cotidiana da mundialização e os contornos nada simples que a cultura abarca. Deriva daí o exercício inquieto do pensamento acadêmico sobre o mundo atual e a principal contribuição de Renato Ortiz ao campo da comunicação em sua interface com os Estudos Culturais. Em bom português.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos culturais: as margens de um programa de pesquisa. *Revista E-Compós*, Brasília, v. 6. 2006. Disponível em: www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos. Acesso em 10 jan. 2010.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

HALL, Stuart. Os estudos culturais e seu legado teórico In: SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- IANNI, Octavio. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003a.
- _____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003b.
- _____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. *Mundialização: saberes e crenças*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- _____. *A diversidade dos sotaques*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- PRYSTHON, Ângela. Interseções da teoria crítica contemporânea: estudos culturais, pós-colonialismo e comunicação. *Revista E-Compós* v. 1, Brasília, 2004. Disponível em: <www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos>. Acesso em: 18 dez. 2009.

PARTE 2

TRANSFORMAÇÕES E RUPTURAS

SIMON FRITH: SOBRE O VALOR DA MÚSICA POPULAR MIDIÁTICA

Jeder Janotti Junior

INTRODUÇÃO

Simon Frith¹ é um autor muito conhecido no universo dos estudos sobre música e cultura. Seus trabalhos sobre gênero musical, valor e música pop são únicos. Entretanto, apesar do interesse recente pelos Estudos Culturais no Brasil, sua obra permanece restrita aos pesquisadores que trabalham nas interfaces entre Música e Comunicação. Por isso não é tautologia afirmar que ele é um ilustre desconhecido no campo da Comunicação em nosso país. Talvez a falta de interesse em seus textos esteja ligada ao fato de que a música ainda não é um objeto de destaque nas apropriações dos Estudos Culturais em nossas universidades. Isso sem falar em certo vício de parte dos pesquisadores de Comunicação que parecem insistir na ideia de que o conceito “indústria cultural” abarca, sem maiores problemas, a diversidade da produção cultural contemporânea, deixando em segundo plano as especificidades das indústrias da música, da televisão, do livro, do cinema etc. Assim, este artigo pretende contribuir para que as ideias de Frith possam circular de maneira mais ampla no campo da Comunicação,

¹ Simon Frith é sociólogo, graduou-se em Oxford (Inglaterra), fez mestrado e doutorado na Universidade da Califórnia (Berkeley) onde defendeu tese de doutorado sobre a classe operária e a educação em Leeds-Inglaterra 1780-1870. Atualmente, após lecionar em diversas instituições, é professor da Universidade de Edimburgo.

diminuindo o fosso entre o papel que a música ocupa em nosso cotidiano e sua presença como fenômeno midiático nas pesquisas em Comunicação.

Dois avisos são necessários para que se possa seguir o caminho proposto por este artigo. Apesar do que foi colocado acima, espera-se mostrar que, se por um lado a obra de Simon Frith é centrada na música, por outro, ela nos permite pensar o valor dos produtos culturais de maneira ampla (aliás, essa deveria ser uma característica de qualquer obra de referência sobre comunicação e cultura). Nesse sentido, não se pretende aqui, abarcar toda a produção desse autor e sim, deter-se sobre o modo original como Frith aborda a música a partir das ferramentas dos chamados Estudos Culturais.

DIÁLOGOS ENTRE POPULAR, POP E ERUDITO

Boa parte da obra de Simon Frith sustenta que a compreensão da música popular massiva, em especial o rock, está ligado ao reconhecimento de tensão entre as estratégias econômicas que caracterizam os produtos midiáticos e os processos criativos que distinguem a poética desses produtos. Para Frith discutir autonomia, valor cultural e artístico da música pressupõe equilibrar-se sobre Estética, Sociologia e Economia da comunicação. A tensão entre lógicas de mercado e fruição estética parece ser fruto de sua autorreflexão sobre sua atuação como crítico musical de conhecidas publicações da língua inglesa, como *Melody Maker* e *The Village Voice*, aliado ao seu trabalho como professor. Assim, Frith descreve as atividades da crítica musical como formas de mediação entre os interesses das grandes gravadoras, que se valem da crítica para divulgar seus produtos, e os leitores, que buscam na crítica um guia sobre lançamentos, mas também reconhecem no crítico um porta-voz que, munido de capital simbólico e um lugar diferencial, pode reconhecer o valor artístico do rock (e da música pop em geral).

Levando-se em consideração as leituras acadêmicas dos objetos culturais, Frith aponta para a dificuldade de discutir o valor estético dos produtos midiáticos, mostrando como as leituras acadêmicas acabaram por esvaziar o posicionamento dos pesquisadores em relação às discussões sobre as qualidades desses produtos:

Na sala de aula, então, quando um texto popular (um programa de TV ou um shopping center, um vídeo de Madonna ou um CD do Nirvana) é lido positivamente, o que está em questão não são suas qualidades imediatas ou seus efeitos, mas as oportunidades que eles oferecem para interpretações posteriores, para uma leitura, para

uma leitura *contra o grão*. Dessa perspectiva até o julgamento de alguma coisa – uma novela de Jeffrey Archer, um musical de Andrew Lloyd Webber- como ‘ruim’ é antes uma afirmação política do que estética, um comentário sobre os mercados, não sobre sua forma.² (FRITH, 1996, p. 14, tradução nossa)

Essa constatação coloca em cena uma das questões centrais para o pensamento de Frith, ou seja, o quanto os julgamentos de valor são fundamentais para a compreensão dos produtos midiáticos e para a configuração nossas redes sociais. É importante lembrar que parte do prazer que gira em torno do consumo da música está relacionado ao tempo que gastamos comentando canções, compositores e intérpretes. Discutir música já é discriminar e comparar. Parte efetiva dos julgamentos de valor que envolve o consumo da música são os comentários sobre esses julgamentos. Simon Frith busca preencher os vazios entre as avaliações categóricas da música nas conversas mundanas e o pudor com que evitamos essas afirmações em sala de aula. A visão de Frith está próxima da ideia de dispositivos sociais de crítica midiática desenvolvida por José Luiz Braga. Segundo ele:

O sistema de interação social sobre a mídia (seus processos e produtos) é um sistema *de circulação diferida e difusa*. Os sentidos midiaticamente produzidos chegam à sociedade e passam a circular nesta, entre pessoas, grupos e instituições, impregnando e parcialmente direcionando a cultura. *Se não circulassem, não estariam na “cultura”*. (BRAGA, 2006, p. 27, grifos do autor)

Como um autor ligado aos Estudos Culturais, a concepção de valor de Frith, envolve, além dos aspectos polêmicos e distintivos em sentido semiótico, a noção de que valor, tal como a noção de cultura, implica conflitos, posicionamentos, distinções e tensões, colocando em jogo afirmações sobre autenticidade e independência na produção musical atual.

Todo julgamento de valor é efetivado dentro de um contexto discursivo, ou seja, além dos aspectos imanentes do texto, devemos observar os processos de circulação e o entorno comunicacional dos produtos midiáticos. Afirmar-se como fã de Madonna ou Chico Buarque é associar à produção musical destes

² “In the classroom, then, when a popular text (a TV show or a shopping mall, a Madonna video or a Nivarna CD) is read positively, what’s at issue is not its immediate qualities or effects, but the opportunities it offers for further interpretation, for a reading, for a reading against the grain. And from this perspective even the judgment that something – a Jeffrey Archer novel, an Andrew Lloyd Webber musical- is “bad” is really a political rather than an aesthetic assessment, a comment on markets, not form.”

músicos seus posicionamentos ideológicos, sua presença no jornalismo cultural, suas associações com o cinema e com campo político, que ao final, são somados à interpretação de suas performances musicais:

O sentido da música popular é o resultado de um processo em o que a significação do texto em si, a organização específica dos sons (e por texto eu quero dizer a combinação aural de música e palavras) não é nem estática e nem determinante, mas envolve um número de questões contextuais, questões sobre entretenimento e prazer musical.³ (FRITH, 1981, p. 63, tradução nossa)

Assim, os contextos discursivos, a circulação e os aspectos estéticos da música estão implícitos quando nos referimos aos sentidos da música. O gosto musical é uma sintonia de valores que alia aspectos éticos, estéticos e sociais à circulação midiática da música:

O que eu quero sugerir, em outras palavras, é que para entender o que está em jogo nas discussões sobre valor musical, nós devemos começar com os discursos que dão aos termos de valor seus sentidos. Disputas musicais não são sobre a música “em si” mas sobre como localizá-la, sobre o que é a música e como ela deve ser avaliada. Afinal, nós só podemos ouvir a música como valiosa quando nós sabemos o que ouvir e como ouvi-la.⁴ (FRITH, 1996, p. 26, tradução nossa)

Frith enumera três feixes de onde partiriam as valorações sobre as expressões musicais contemporâneas: a música popular (ou folk), a música pop (ou midiática) e a música erudita. Por exemplo, a música popular parte do pressuposto de que não há maiores distinções entre as condições de produção e suas condições de consumo, permitindo uma idealização dos lugares de emissão e recepção. Mas essa característica deixou de ser exclusiva do universo da música popular, pois essa seria uma das condições de autenticidade incorporada por músicos de rock e da música regional, entre outros. Apesar de mediadas pelas tecnologias de

³ The meaning of popular music is the result of a process in which the significance of text itself, the particular organization of sounds (and by “text” I mean the aural combination of music and words), is neither static or determinant but involves a number of contextual questions, questions about entertainment and a musical pleasure.

⁴ “What I want to suggest, in other words, is that to understand what’s at stake in arguments about music value, we have to begin with the discourses which give the value terms their meaning. Musical disputes are not about music “in itself” but about how to place it, what it is about the music that is to be assessed. After all, we can only hear music as valuable when we know what to listen to and how to listen for it.”

comunicação, gêneros como o samba e o *folk rock*⁵ se valeriam de aproximações mais diretas com o público para afirmar seu valor cultural.

Em um caminho inverso, ou talvez espiralado, é possível notar que, por exemplo, inúmeras gravações de roda de samba, e seu sucesso em circuitos de consumo de samba como a Lapa no Rio de Janeiro, mostram a apropriação midiática dos elementos “*folk*”. (HERSCHMANN, 2008) Já o sucesso inicial de Malu Magalhães em comunidades virtuais como o Orkut antes do lançamento de seu primeiro álbum e das aparições na TV aberta foram valoradas pela sua independência em relação à cadeia tradicional de consumo da música.

No caso da música erudita pode-se perceber que:

O sentido “transcendente” da música clássica, por exemplo, foi ao mesmo tempo explorado e negado pelo seu uso nas novas salas de cinema, como tem sido desde as indústrias fonográfica, do rádio e da televisão, bem como sua utilização como som de fundo de propagandas, aviões e shoppings.⁶ (FRITH, 1996, p. 31, tradução nossa)

Já a música, a midiática (ou pop), está conectada a um modo de produzir, armazenar e consumir música que irá alterar as formas de apropriação da música em sentido amplo. “Paradoxalmente, o surgimento da ‘cultura de massa’ significou novas formas de atividade social, novos modos de usos da experiência estética para definir identidade social”.⁷ (FRITH, 1996, p. 34, tradução nossa) Para Simon Frith não podemos equacionar música popular com classes desfavorecidas, musicar erudita com elite e música pop com classe média. Na verdade, a cultura massiva seria um novo modelo para processar os conflitos entre cultura de elite e cultura popular, ou seja, os embates entre a valoração da autenticidade popular, dos aspectos comerciais da música pop e dos valores estéticos da música erudita aconteceriam no mundo midiático. As três práticas discursivas de valoração da música estão circulando de maneira heterogênea em meio à cultura midiática, dificilmente se pode manter essa tripartição de maneira estanque para os gêneros musicais contemporâneos. Esses conflitos originaram diferentes soluções, de acordo com diferentes práticas discursivas, para questões sobre aprendizado/

⁵ O folk rock é um subgênero do rock desenvolvido inicialmente nos EUA e que possui como características musicais, além de elementos das canções folk, uma utilização mais suave da guitarra, letras com conteúdos bucólicos e/ou políticos. Seu principal expoente é Bob Dylan.

⁶ “The “transcendent” meaning of classical music, for example, was both exploited and denied by its use in the new movie houses, just as it has been since by radio and record and television companies, as the background sound of advertisements and airplanes and shopping malls.”

⁷ “Paradoxically, in short, the rise of “mass culture” meant new forms of social activity, new ways of using aesthetic experience to define social identity.”

técnica musical, modernidade/tradição e valor cultural/sucesso comercial. Isso também significou uma mistura entre esses feixes, daí a insistência de Frith em nomear toda produção musical contemporânea de música popular (englobando os aspectos folk, pop e erudito).

As práticas discursivas da música e seus valores diferenciais se misturam mas permanecem distintas como estratégias de construção de autenticidade. No universo do samba, vale o apadrinhamento dos sambistas reconhecidos, o aprendizado informal, enfim a “tradição popular”. Mesmo que hoje, boa parte dos músicos de samba tenha aprendizado formal e preocupações mercadológicas esmeradas. Já a música erudita parece ser o lugar do conservatório e das salas de concerto, mesmo que músicos como Glenn Gould⁸ tenham revolucionado as técnicas de gravação. No mundo da música pop, aquele lugar que anseia pelo sucesso comercial, estrelas do rock e da música eletrônica advogam suas diferenças reivindicando o papel artístico de suas produções. Um olhar atento aos exemplos citados mostra como o rock se apropria de elementos do universo folk, como a música erudita se aproxima de problemas de gravação da música pop e como a música popular pode se adaptar a formas de aprendizagem antes restritas à música erudita. Como vimos essas práticas discursivas representam diferentes repostas para questões comuns, ou seja, problemas sobre valor artístico, autenticidade e valor cultural da música produzida na era de sua reprodutibilidade técnica.

MÚSICA: ENTRE OS PROCESSOS CRIATIVOS E AS LÓGICAS DE MERCADO

A produção musical contemporânea está atrelada aos mecanismos da indústria do entretenimento. Isso significa que, mesmo os músicos que criam e fazem circular seus produtos na internet dialogam, de algum modo, com essas práticas. Os próprios modelos da canção gravada e do álbum⁹ acabam sendo incorporados por consumidores e criadores através das mediações sensíveis, tecnológicas e sociológicas. Isso significa que instituições como a crítica, as rádios, plataformas digitais de consumo da música, o circuito de música ao vivo, e mesmo, a produção

⁸ Famoso pianista canadense que ficou conhecido por suas performances como concertista e por suas utilizações do processo de gravação como algo que permitia a busca da perfeição da execução através da sobreposição, dos efeitos técnicos e das possibilidades de “apagamento” das imperfeições de diferentes takes.

⁹ A ideia de álbum remete a um conjunto de canções, design gráfico, letras, ficha técnica, agradecimentos etc., lançados por um músico com um título diferencial. O álbum é uma “obra fonográfica” (um formato cultural) que ganhou destaque na época dos Long Plays em vinil, principalmente a partir de obras conceituais como Sargent Peppers Lonely’s Heart Club Band dos Beatles.

caseira de música são elementos fundamentais para a produção de sentido da música. Afirmar-se como independente e autêntico, pressupõe posicionar-se em relação a esse sistema produtivo. Portanto só podemos compreender os valores culturais e estéticos da música, quando associados, também, às suas estratégias mercadológicas. Ou seja, quando um DJ de música eletrônica ou uma banda de *heavy metal* se posiciona de maneira independente ao esquema das gravadoras tradicionais, eles também estão criando nichos de consumo e diferenciando sua produção das lógicas dominantes do mercado pop. Podemos perceber aqui, uma questão fundamental no trabalho de Frith: o fato de que os aspectos estéticos da música também são comprometimentos éticos. Para Simon Frith (1996, p. 58, tradução nossa) não é possível compreender o sentido da música contemporânea separando essas instâncias: “Em termos pop, ‘originalidade’ pode ser entendida tanto como um tipo de expressão individual flutuante, bem como uma distinção de mercado, um ponto de venda”.¹⁰

Boa parte da distinção que se afirma entre as lógicas comerciais e estéticas da música é uma herança das divisões estabelecidas pelas antigas cadeias de produção da indústria fonográfica. Se os músicos sabem o que é boa ou má música em termos estéticos, cabiam aos departamentos de promoção e aos produtores transformarem a expressão artística (música) em produto editorial (discos). Mesmo que hoje, produtores como George Martin, Brian Eno, Liminha e Mário Caldato sejam considerados cocriadores, havia uma separação entre divulgadores, produtores executivos e produtores artísticos.

Essa divisão mascarará os aspectos materiais da música gravada, pois mesmo o mais dedicado dos ouvintes julga o trabalho de seus “artistas” preferidos como um produto editorial, embalado e posicionado no mercado de acordo com seus potenciais comercial e estético:

Eu não acredito na arte menor versus negócios como algo que atualmente nos ajude a analisar o rock como uma cultura de massa. É precisamente porque música, dinheiro e adulação *não podem* ser separados – por músicos e pelo público-que o rock é tão importante. Fãs e músicos de rock, de modo similar, também querem que sua música seja poderosa, que funcione como música *e* como mercadoria. Reduzir a história da música pop a uma disputa entre músicos (ou pequenos empresários) heróis e marionetes das corporações é ignorar um assunto crítico: as estratégias da indústria da música de controle

¹⁰ “In pop terms “originality” can be understood both as a kind of free-floating point expressive individuality and as a market distinction, a selling point.”

de mercado (que certamente têm suas conseqüências para a música popular) tem sido desenvolvidas, justamente, porque o mercado não pode ser controlado.¹¹ (FRITH, 1981, p. 91, tradução nossa)

A divisão entre criatividade (produção artística) e mercadoria (produção comercial) só reforça o fosso entre a visão dos músicos como “artistas modernos” (autônomos), como faz parte do jornalismo cultural, e a música como um produto pós-moderno, em que as comunidades de ouvintes se afirmariam a partir do consumo de mercadorias musicais. Não observar a cadeia da música como um todo é deixar de reconhecer que as mediações são fundamentais aos processos de produção de sentido da música: “O problema para a indústria fonográfica é que os melhores meios de comunicação com seus consumidores são mediados: os sons nos alcançam através do rádio, filme e televisão; as estrelas chegam até nós via jornais, revistas e vídeos”. (FRITH, 1996, p. 61)

Observar como a produção musical conjuga expressões culturais e valor econômico é uma das grandes contribuições dos Estudos Culturais para a compreensão da música como processo comunicacional. Sem essa visão, boa parte da produção dos Beatles e de Bob Dylan, seriam considerados, no máximo, canções de três acordes com letras interessantes. Talvez nenhuma produção cultural recente tenha se voltado tanto sobre seus próprios mecanismos de produção, e suas realidades mercadológicas, salvo a literatura, como a música gravada. Daí, os paradoxos que são tão caros a Frith, como roqueiros e DJs, dizendo que estão “fora da mídia!”, ou nomenclaturas, como *indie rock*,¹² que por si só já funcionam como exercícios de “autorreflexão” sobre a produção musical atual. Para Frith o que gravadoras, produtores, empresários, divulgadores, radialistas e blogueiros fazem não é interferir na suposta criação artística da música, e sim, fazer a comunicação possível. Compreender a música nesse cenário é perceber a complexidade que envolve a produção de sentido dos produtos midiáticos. Um álbum como *Tropicália*, que marca a produção musical brasileira, é importante pelo encontro

¹¹ “I don’t believe that pitting art versus business like this actually help us in analyzing a mass culture like rock. It is precisely because music, money, and adulation can’t be separated – by musicians or audiences – that rock is so important. Rock fans and rock performers alike want their music to be powerful, to work as music and commodity. To reduce pop history to the struggles of musician (or small businessmen) heroes and corporate clowns is to ignore the critical issue: the music industry’s strategies of market control (which certainly have their consequences for popular music) have been developed precisely because the market is one they can’t control.”

¹² Indie Rock é um rótulo associado a bandas que circulam fora do âmbito das grandes gravadoras. Costuma ser usado como referência ao modo alternativo de produzir e divulgar essa produção. Com o sucesso (e a contratação de alguns músicos considerados indies por grandes gravadoras), indie rock passou a significar também autonomia criativa. Os nomes mais representativos do indie rock são Sonic Youth, Pavement, Placebo, Arctic Monkeys, The Strokes e Frans Ferdinand.

poético entre a música brasileira e a linguagem pop globalizada, por sua penetração nos canais de divulgação midiática, por sua arte gráfica, pelos arranjos, pela produção e por sua afirmação como produto estético-mercadológico. Daí seu caráter distintivo. Não é só música, é música embalada, distribuída e gravada através das mediações culturais do mundo da música:

Para a maioria dos críticos de rock, então (e esta foi certamente minha experiência), ao final a questão não é tanto o que representa a música para o público (o público para os músicos) como a criação de uma comunidade de saber - orquestrando um conluio entre músicos selecionados e uma igualmente selecionada parte do público- selecionada em sua superioridade ao comum, ao consumidor pop indiscriminado.¹³ (FRITH, 1996, p. 67, tradução nossa)

Podemos então pensar a própria dinâmica das relações entre mídia e comunicação sobre o prisma da cultura. Daí a importância do trabalho de Frith para um compreensão ampla dos Estudos Culturais no Brasil.

FORMAS RESIDUAIS, HEGEMÔNICAS E EMERGENTES DA CULTURA

Aproximando as especificidades do mundo da música da ideia de cultura como uma experiência de vida, que engendra diálogos e disputas, podemos compreender melhor as particularidades da música produzida no mundo atual. Antes de manter uma separação estrita entre cultura musical de elite (música erudita), música pop (midiática) e manifestações populares da música, torna-se necessário observar os entrelaçamentos entre essas esferas. Não há motivos, após mais de um século de música gravada, para se pensar que a música refletiria esferas autônomas da vida social. Muito pelo contrário, advoga-se aqui que a música produzida hoje (seja de nicho ou massiva) está atrelada a um ambiente midiático, e tal como qualquer expressão cultural é marcada por encontros, rupturas e disputas. Mesmo reivindicações de autorreflexão arvoradas por algumas sonoridades, como o *indie rock* e o samba de raiz, só são possíveis porque têm como pressupostos (mesmo que velados) seus contrapontos, o “samba român-

¹³ “For most rock critics, then (this was certainly my experience), the issue in the end isn’t so much representing music to the public (the public to the musician) as creating a knowing community, orchestrating a collusion between selected musicians and an equally selected part of the public – selected in its superiority to the ordinary, indiscriminating pop consumer.”

tico” e o “rock açucarado”. Nesse cenário é possível compreender um pouco mais da música como fenômeno comunicacional quando se passa a pensá-la de modo mais abrangente, localizando a importância dos quadros axiológicos para a produção de sentido da música.

Aliando-se às ideias de Frith às diferenciações das formas culturais de Williams (1979, 1989), que as divide em residuais, emergentes e dominantes (ou hegemônicas), é possível compreender a música produzida hoje de modo mais abrangente. Parte dos aspectos indentitários e das contestações às grandes gravadoras associadas a alguns gêneros musicais (como a música caipira e o samba) estão vinculados à permanência de elementos da tradição folk em meio às expressões culturais contemporâneas. Daí a insistência nos aspectos “alternativos”, que podem ganhar visibilidade através da conservação de certas sonoridades, nas gravações de baixo orçamento, na insistência da manutenção de apresentações fora dos circuitos habituais, na utilização de instrumentos tradicionais e na valorização de relações mais diretas entre público e músicos.

As formas hegemônicas da cultura musical estão vinculadas ao modelo de grande distribuição das grandes gravadoras, às estratégias de marketing em grande escala da música, à agenda das turnês internacionais de grande porte e aos modelos de circulação pensados de modo convergente a partir dos conglomerados multimidiáticos. Claro que no cenário atual podemos pensar até quando este modelo, que parece em visível declínio, será hegemônico, mas isso só nos faz pensar na dinâmica desses processos culturais. Segundo Maria Elisa Cevalco (2003, p. 126):

A forma dominante nunca é estática: prevê mecanismos constantes de incorporação e reprodução de formas. Os mecanismos de incorporação são fundamentais para a manutenção do sistema dominante: cada vez que surge algo que possa desestabilizar essa ordem, isto é combatido e, muitas vezes, adaptado ao sistema vigente.

Por outro lado, é possível pensar uma série de possibilidades abertas pela digitalização do conteúdo musical e pela circulação diferenciada como formas emergentes de cultura, que tensionam as formas hegemônicas. Não se trata necessariamente de oposição, pode ser que, como parece apontar boa parte da produção distinta de música, se trate formas alternativas ao modelo dominante. Assim, a utilização de gravações digitais de baixo orçamento, modos de circulação descentralizados e redes sociais em torno de nichos mostram o potencial de transformação do atual mundo da música. Nesse sentido, expressões musicais

oriundas, por exemplo, da música eletrônica, acabam por tensionar boa parte dos alicerces do consumo da música gravada.

Abordar a produção musical contemporânea a partir da perspectiva cultural como experiência vivida não significa deixar de reconhecer que os processos de produção de sentido da música também são calcados em distinções, mas ao invés de reconhecer essas diferenciações como processos que ocorrem de maneira autônoma ou como reflexo de gostos que trabalham como marcações sociais, torna-se necessário observar como a música opera essas distinções dentro do próprio ambiente comunicacional da música.

A expressão música popular, tal como usada por Frith, é um ambiente comunicacional que permite visões autorreflexivas, hegemônicas, independentes e cooptadas em todos os gêneros e rótulos musicais. Claro que não se pode deixar de reconhecer que boa parte das culturas musicais que refletem sobre aparato midiático, como partes do trabalho dos Beatles e de Tom Zé, dialogam com formas residuais e emergentes.

Assim, antes de fazer valer qualquer equação simplista, é preciso observar que formações musicais como rock e MPB também podem produzir reflexão não só sobre suas condições de produção bem como sobre suas poéticas. É preciso ressaltar que essa divisão funciona como um modelo de compreensão do modelo orgânico da cultura musical. Na verdade, o que ocorre na maioria dos casos é uma inter-relação entre as três formas de expressões culturais. Mesmo quando intérpretes da música massiva, como o axé e o forró eletrônico, reclamam da falta de analogia entre sucesso comercial e reconhecimento crítico, isso não deixa de ser uma forma de crítica diferida e difusa ao mundo da música. O que não quer dizer que essas práticas de julgamento de valor devam ser confundidas com valoração estética. Há música para dançar como há música para pensar. Há outras que afirmam a necessidade de “pensar e dançar”. Do mesmo modo, não se deve perder de vista que “forró pé-de-serra” e “forró eletrônico” operam disputas em torno da tradição e da modernidade do forró. (TROTТА, 2008) Isso não é o mesmo que equacioná-los como se fossem mais do mesmo. Esses subgêneros musicais possuem diferenças na articulação das formas culturais, de suas funções e das possibilidades de fruição estética.

Desse modo, a visão de Simon Frith permite compreender que há em torno da qualidade musical, que há funções diferenciadas pensadas como interpelação por diferentes expressões musicais (música para dançar, cantar junto, meditar, pensar, só ouvir, distrair etc.) e que essas funções também servem para nossos julgamentos de valor. Nem toda música é reflexiva, nem todo gênero musical é autorreflexivo, nem toda expressão musical está restrita aos últimos sucessos da

axé music ou do forró eletrônico. Dizer que a música produzida hoje é popular, significa reconhecer que uma parcela significativa dos consumidores de produtos midiáticos ouve música, manipula softwares/hardwares de escuta musical e se vale da música como importante ferramenta de afirmação identitária:

Todos nós ouvimos a música que gostamos como algo especial, como algo que desafia o mundano, que nos leva para “fora de nós mesmos”, coloca-nos em algum outro lugar. “Nossa música” é, dessa perspectiva, especial não só em relação a outras músicas, mas também, e mais importante, para o resto de nossas vidas.¹⁴ (FRITH, 1996, p. 275, tradução nossa)

É importante reconhecer que diálogos, apropriações e disputas sonoras também envolvem capacidade de reflexão sobre criatividade e mercado, valor cultural, valor estético e identidade. Essa é talvez a grande contribuição do pensamento de Simon Frith para a compreensão dos produtos musicais. Valor e relevância cultural não podem estar restritos ao sucesso comercial, mas também não estão destacados dele. Importância política não é só uma questão de representatividade social, apesar de indissociável dela. Não se trata de nos voltarmos para um espaço autônomo da produção musical de qualidade. Estamos o tempo todo comparando e discriminando gostos musicais, mas o que devemos reconhecer é que efetuamos esses julgamentos em meio a contextos, práticas discursivas, valores ideológicos e estéticos sem termos de referendar seja o populismo culturalista, seja as velhas distinções entre arte culta e produto midiático.

No ambiente comunicacional da música são produzidas peças sofríveis e músicas de alto valor estético, que de alguma forma dialogam entre si, produzem querelas em torno da qualidade, mas estão inseridas ao longo da história da música na era de sua reprodutibilidade técnica em um mesmo espaço midiático. Disputar modos de circulação, afirmar-se como alternativo ou oposicional é reconhecer-se como parte de um jogo cultural mais amplo, que envolve inclusive, as formas hegemônicas de produção musical.

REFERÊNCIAS

¹⁴“We all hear the music we like as something special, as something that defies the mundane, take us ‘out of ourselves’, put us somewhere else. ‘Our music’ is, from this perspective, special not just with reference to other music but, more important, to the rest of life.”

- BRAGA, José Luiz. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre os Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- FREIRE FILHO, João; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- FRITH, Simon et al. *The Cambridge companion to pop and rock*. Endiburg: Cambridge University Press, 2001.
- _____. *Sound and vision: the music video reader*. London: Routledge, 1993.
- FRITH, Simon. *Music for pleasure: essays on Sociology of Pop*. London: Routledge, 1988.
- _____. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- _____. *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock and roll*. New York: Pantheon, 1981.
- FRITH, Simon; GOODWING, Andrew. (Org). *On record: rock, pop and the written world*. London: Routledge, 1990.
- HERSCHMANN, Micael. *Lapa, cidade da música*. Rio de Janeiro: Maud X, 2007.
- JANOTTI JUNIOR, J. S. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Eco-Pós* (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 31-46, 2003.
- SÁ, Simone Pereira de. Se vc gosta de Madonna também vai gostar de Britney! Ou não? Gêneros, gostos e disputas simbólicas nos sistemas de recomendação musical. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 18., 2009. Belo Horizonte. *Anais Eletrônicos...* Belo Horizonte: PUC-MG, 2009. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1169.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2009
- SHUKER, Roy. *Vocabulário da música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- TROTTA, Felipe. *O forró dos aviões: a circulação cultural de um fenômeno da indústria do entretenimento*. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 17., 2008. São Paulo. *Anais...* São Paulo: UNIP, 2008.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

WILL STRAW: CENAS MUSICAIS, SENSIBILIDADES, AFETOS E A CIDADE

Simone Pereira de Sá

Recentemente, Laurie Langbauer forneceu uma definição minimalista dos estudos culturais que estou feliz em subscrever. Estudos Culturais, ela sugere, não é um campo ou um método, mas marcos de um lugar de existência de conflitos ao redor do que significa cultura e como ela pode ser estudada. (WILL STRAW, 2003, p. 27)

APRESENTAÇÃO

Will Straw é um daqueles pesquisadores que valem à pena não só ler como também conhecer. Sua personalidade agrega algumas das mais caras qualidades de um habitante de Montreal: delicadeza, elegância, inteligência, generosidade e genuína curiosidade pelo outro; aliados a um espírito boêmio que o transforma num imbatível companheiro de noitadas.

Longe de observações gratuitas, penso que mencionar este aspecto pessoal nos ajuda a situar a dimensão comunicativa dos estudos do pesquisador canadense dentro da perspectiva dos Estudos Culturais, uma vez que seu trabalho também apresenta algumas destas características. É que a palavra “obra” torna-se pesada para nos remetermos à reflexão do autor, uma vez que o que ele nos traz são

insights originais sobre temas múltiplos. *Insights* que, ao mesmo tempo em que dialogam com a tradição dos Estudos Culturais anglo-saxões, mantêm-se conectados, por um lado, com os dilemas e peculiaridades do Canadá multi-cultural, que tem por vizinho o império do entretenimento americano; por outro, que se alimentam da experiência de diálogo com outras culturas, em especial a partir de seus contatos e viagens para o México e o Brasil.

Desta maneira, seu olhar para questões basilares do campo dos Estudos Culturais tais como a centralidade do consumo na articulação das identidades, os dilemas das culturas locais frente ao fenômeno da globalização ou a análise do circuito material de consumo da música nos fixam por um inacabamento essencial que é marca de um pesquisador aberto ao diálogo e curioso por ouvir o ponto de vista alheio.

Introduzir o trabalho de Will Straw ao leitor brasileiro traz, portanto esta prazerosa dificuldade. A de que este não se esgota em alguns conceitos centrais operacionalizados em trabalhos subsequentes; mas é antes uma obra mosaico, que desloca a atenção do leitor para temas impensáveis ou surpreendentes; onde inúmeras são as portas de entrada.

Mantendo o caráter autorreflexivo e afetivo desta apresentação, observo que foi através da discussão da noção de cena musical que “descobri” o seu trabalho, no contexto da pesquisa que iniciei em 2001 sobre a(s) cultura(s) da música eletrônica no Brasil e suas apropriações das tecnologias em contextos locais, desenvolvido no âmbito do grupo de pesquisa LabCult.¹

Naquele momento, um dos focos do meu trabalho versava sobre o entendimento das apropriações e misturas, feitas a partir dos recursos tecnológicos, de um gênero musical globalizado como o que caracteriza a música eletrônica. E uma série de indagações povoava nossas discussões: sobre a validade da noção de gênero musical para entender este universo de estilos musicais fugazes, múltiplos e metamórficos; sobre as disputas simbólicas entre grupos situados em espaços culturais e geográficos distintos, tais como os de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife; ou ainda sobre a crescente legitimidade cultural que um personagem como o DJ adquiriu dentro destas agregações, dentre outras.

E foi aí, na intersecção entre práticas musicais e apropriações do espaço urbano, que a noção de cena nos pareceu uma produtiva ferramenta para aproximação do objeto.

¹ Laboratório de Pesquisas em Culturas Urbanas e Tecnologias da Comunicação, coordenado por mim no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Ver: <http://labcult.blogspot.com>. Os projetos de pesquisa Música Eletrônica, tecnologias da comunicação e dinâmicas identitárias; e O Local na Cibercultura: tecnologia, estética e identidades na música eletrônica do Brasil foram apoiados pelo CNPq e desenvolvidos, respectivamente, durante os anos de 2001-2004 e 2005-2007.

É a trajetória deste debate cujo contexto mais amplo é o da discussão proposta pelos pesquisadores do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (CCCS) de Birmingham sobre a noção de agrupamentos juvenis e seus desdobramentos críticos nos anos 1990, que pretendo abordar neste trabalho, buscando algumas linhas de articulação que potencializam a noção de cena musical ao mesmo tempo que sua rentabilidade epistemológica para o estudo da dimensão comunicativa das práticas musicais da atualidade.

Ideias, argumentos e bibliografias sistematicamente discutidas no LabCult em anos recentes, aqui apresentadas de maneira interessada, a partir dos termos do nosso debate sobre música e comunicação. E que contou com a interlocução muito estreita com os trabalhos dos colegas pesquisadores do campo da música massiva no Brasil, em especial Jeder Janotti Júnior e João Freire Filho – respectivamente em suas discussões sobre valor e gêneros musicais e sobre a noção de subcultura, a quem sou grata pelo compartilhamento de ideias, críticas e afetos.

CENAS MUSICAIS

A discussão de Will Straw sobre a noção de cena musical inaugura-se por ocasião de uma conferência intitulada *The Music Industry in a Changing World*, realizada no outono de 1990 e publicada como uma coleção de artigos no periódico *Cultural Studies*.

O cenário do “mundo em mudanças” de 1990 é o contexto mais amplo das duas últimas décadas do século passado, sintetizado a partir da palavra-chave globalização. Momento que, como se sabe, os fluxos internacionais de comércio, cultura, migrações e mídias intensificam-se, rearticulando as culturas locais entre si e com o mundo global; e, ao mesmo tempo, problematizando sobremaneira noções fundadoras da modernidade, tais como as de Estado-nação, das comunidades com laços estabelecidos a partir de bases territoriais e das identidades (um pouco) mais fixas ou estáveis.

O mesmo trabalho vai ser também incluído, numa versão mais sintética, na coletânea *The Subculture Reader* organizada por Ken Gelder e Sarah Thornton alguns anos depois, em 1997. De novo, a menção ao contexto não é casuística. Pois, na esteira do *leit-motif* acima mencionado da globalização, a década de 1990 vai ser marcada também, no âmbito da reflexão sobre as culturas juvenis, pela revisão crítica da noção de subcultura, oriunda dos seminiais Estudos Culturais de Birmingham sistematizados em obras tais como *Subcultural Conflict and Working Class Community* (COHEN, 1972), *Resistance through rituals* (HALL;

JEFFERSON; 1976), *Profane Culture* (WILLIS, 1978) e *Subculture: the meaning of style* (HEBDIGE, 1979).

Estes estudos, ancorados nos pilares que sustentaram o debate do CCCS a partir das noções de hegemonia, de Gramsci; de ideologia, de Althusser e ainda da cultura como prática e lugar de disputa na produção de significados, de Williams, vão dar um novo fôlego aos estudos sobre os grupamentos juvenis.

Pois, partindo desta perspectiva, os diversos trabalhos dedicam-se às (sub) culturas espetaculares dos jovens ingleses da classe trabalhadora – tais como *skinheads*, *punks*, *mods* – analisadas a partir da sua relação mais ou menos “resistente” a partir do consumo de música, roupas e outros símbolos identitários; ao mesmo tempo em que a partir do grau de autonomia que eles mantêm dos valores de sua comunidade, representadas pela cultura parental e pela classe trabalhadora.²

Com a distância que nos permite reconhecer a importância destes estudos para a consolidação da noção de juventude como categoria sociológica; mas também seus limites, entendemos a coletânea organizada por Gelder e Thornton (1997) como um bom documento de época, ao colocar lado a lado os antecedentes do CCCS nos estudos das subculturas, com destaque para expoentes da Escola de Chicago (na parte 1); os expoentes da tradição de Birmingham (na parte 2); e as revisões e contestações a estes pressupostos, que ganham generoso espaço nas partes subsequentes do trabalho (parte 3 a 7).

Dentre os esforços revisionistas, que reúnem críticas oriundas de ambientes intelectuais heterogêneos, interessa-nos mencionar a perspectiva que aposta no fim dos processos de rotulação e das demarcações identitárias rígidas, uma vez que elas incidem de maneira muito influente nos estudos sobre música eletrônica, em especial sobre a cultura *clubber* e/ou das *raves*.³

Assim, também bebendo nas águas de autores muito diversos tais como a perspectiva do “simulacro” de Baudrillard, a “sociologia formista” de Mafesolli ou o “método genealógico” de Nietzsche e Foucault, por exemplo – a vertente classificada frouxamente como pós-moderna ou pós-subcultural vai ter como característica comum a crítica às metanarrativas da modernidade e, no campo da discussão sobre identidades juvenis, a aposta no fim dos projetos identitários estáveis.

² No âmbito brasileiro, recomendo os trabalhos de Freire Filho (2007) e de Garson (2009), que discutem com riqueza de detalhes estas posições, contextualizando historicamente o debate.

³ Acompanho Simon Reynolds, que ao historiar o surgimento da cultura da Música Eletrônica na Inglaterra, distingue entre a geração pioneira, chamada de *clubber* por frequentar os clubs da cidade de Londres; e a geração seguinte, que chega a conviver com os pioneiros nos clubs mas que se destaca por frequentar as *raves* – grandes festas que aconteciam por noites seguidas nos arredores de Londres, em galpões e fábricas abandonadas. Para detalhes da discussão, que não cabe nos limites deste trabalho, ver Reynolds (1999).

Seja enfatizando a mescla de estilos e recombinações possíveis numa mesma pista de dança “dos hooligans do futebol aos hippies da nova era” (REDHEAD, 1993, p. 3); ou identificando a lógica de pertencimento “nômade, superficial, efêmera, fluida, transitória e dispersa das identificações” sem imersão e comprometimento, a partir da cultura de consumo – que Polhemus (1998) chama de “supermercado de estilo” e Maffesoli (1987) de “sinceridades sucessivas” – o argumento, aqui esboçado de maneira genérica, é o de que a atitude de comprometimento profundo, intensivo e enraizado com movimentos musicais foi substituída por identificações transitórias, onde todas as combinações são possíveis, uma vez que a noção de autenticidade foi, definitivamente, descartada na contemporaneidade. (BENNETT; 1999; MUGGLETON; WEINZIERL, 2003; REDHEAD, 1997) Assim, se até os anos 1970 um jovem *é* punk ou roqueiro, a partir dos 1980, para estes autores, ele *está clubber*, uma vez que a atitude pós-moderna por excelência é marcada pela ausência de preocupação com o futuro, a celebração pela celebração, o escapismo, a utilização de drogas sem objetivos transcendentais. Atitude que, no terreno musical, a geração pós-punk, e em especial os amantes da música eletrônica ilustram bem.

É neste contexto – quando a noção de hibridismo cultural ganha traços ubíquos para a explicação dos agenciamentos culturais de ordens diversas e que a tensão entre movimentos localistas de resistência à ordem global e outros de afirmação da ordem cosmopolita complexifica-se – que a discussão de Will Straw sobre a noção de cena torna-se oportuna.

Apropriando-se do termo primeiro utilizado pelo jornalismo cultural, Straw baseia-se em *Shanks* para propor a noção em oposição à de comunidade musical. Assim, se a comunidade define tradicionalmente um grupo de composição relativamente estável, cujo envolvimento com a música toma a forma da exploração de idiomas musicais enraizados geográfico-historicamente; a noção de cena nos remete a um grupo demarcado por um espaço cultural onde coexiste uma diversidade de práticas musicais que interagem de formas múltiplas, através de diferentes trajetórias de troca e fertilização.

Elaborando o argumento, Straw afirma que esta distinção ajuda-nos a identificar dois vetores opostos: o primeiro trabalhando a favor da estabilização de uma tradição musical – como é o caso, num exemplo familiar, da comunidade do samba no Brasil, eternamente engajada na busca das raízes, origens e linhas de autenticidade; e o outro trabalhando no sentido da disrupção das continuidades, buscando um diálogo cosmopolita e relativizador das raízes com o cenário internacional e que tem na mudança, e não na estabilidade estilística, a referência mais importante, como seria o caso, também num exemplo que nos é familiar, o da geração do BRock dos anos 1980 no Brasil.

Utilizando no seu artigo a comparação entre duas cenas distintas – a do rock pós-punk e da dance music – o autor enfatiza ainda as diferentes lógicas de articulação de cada uma delas não só com seus locais específicos de existência como também com o que cada uma considera o seu passado e suas linhas de “evolução” musical etc.

Posteriormente (2006), enfatizando a metáfora espacial presente na expressão, o autor esclarece que as cenas são espaços geográficos específicos para a articulação de múltiplas práticas musicais, destacando a importância do espaço urbano, em especial das metrópoles, para estas agregações.

A cena pode então sugerir, segundo Straw (2006, p. 6): 1) Congregação de pessoas num lugar; 2) O movimento destas pessoas entre este lugar e outro; 3) As ruas onde se dá este movimento; 4) Todos os espaços e atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular; 5) O fenômeno maior e mais disperso geograficamente do qual este movimento é um exemplo local; 6) As redes de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam esta cena à cidade.

Seu argumento nos parece produtivo por várias razões. Primeiramente porque aponta para a flexibilidade e fluidez das práticas musicais contemporâneas, ressaltando os vetores de fluxo, movimento e mutabilidade das identidades pós-modernas, sem, no entanto, abrir mão de uma unidade cultural flexível que possa circunscrevê-las. Trata-se, pois, de uma noção que pode indicar, ao mesmo tempo, a direção de um movimento e sua escala, sem a rigidez que a noção de subcultura, atrelada a discussões de classe e cultura parental, apresenta; nem a excessiva flexibilidade de conceitos pós-modernos tais como neo-tribos ou canais, que se tornam poucos operativos por ignorarem a centralidade dos processos de classificação e suas disputas simbólicas como elementos de construção identitária e de sociabilidade. (SÁ; GARSON; WALTENBERG, 2008; GARSON, 2009)

Em segundo lugar, conforme ele mesmo aponta (2006, p. 6), porque esta expressão evoca ao mesmo tempo a intimidade de uma comunidade e o fluido cosmopolitismo da vida urbana, podendo assim ser utilizada para descrever unidades culturais cujos limites são invisíveis e elásticos. Assim, à concepção de comunidade a noção acrescenta dinamismo; e à vida urbana cosmopolita, ela reconhece “uma vida interior e secreta” constituída por movimentos microscópicos e locais dos grupos que ainda não ganharam visibilidade espetacular ou midiática. Além disto, no caso de cenas locais inspiradas em movimentos globais – tais como a cena de *heavy metal* gaúcha, a cena de *indie rock* carioca ou a cena de música eletrônica paulistana – a expressão é produtiva justamente porque circunscreve uma unidade local sem se esquecer de seus vasos comunicantes com a esfera global.

Em terceiro lugar, porque ela revelou-nos apta a um produtivo diálogo com outras discussões em torno da noção de valor e gênero musical, tal como comparece nos trabalhos de Simon Frith (1998) e de Jeder Janotti Júnior (2003, 2005, 2006); e da discussão em torno dos processos de rotulação (BOURDIEU, 1974, 1989, 2007; THORNTON, 1997) que também nos são muito caras.⁴

Retomando os pontos centrais da discussão deste grupo de autores, interessa-nos sublinhar, primeiramente, que entendemos que a discussão em torno da noção de gênero musical permanece como central para a compreensão da experiência de produção, circulação e escuta musical, mesmo num cenário marcado pela hibridação entre fluxos globais e apropriações locais. O gênero musical é um importante mediador, uma vez que, conforme sublinha Frith (1998) são as expectativas e convenções de gênero que orientam nossas escolhas no cenário musical.

Corroborando o argumento de Frith, Janotti Júnior (2003) entende os gêneros como “modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, supondo ao mesmo tempo elementos textuais, sociológicos e ideológicos”; e observa ainda que os gêneros são dinâmicos e instáveis – justamente porque estão sempre tensionados pelas disputas simbólicas em torno de suas fronteiras.⁵

Entretanto, a partir do trabalho de Sarah Thornton sobre as *Club Cultures* e sua retomada da discussão de Bourdieu, também entendemos que não é possível abordar o processo de rotulação sem compreender a disputa simbólica entre os diversos agentes envolvidos. Longe de um processo livre de ambiguidades, a rotulação que dá origem aos gêneros supõe um campo de batalha demarcado pelos atores em disputa pela autoridade. Uma batalha onde agentes, munidos de certo poder simbólico, travam “com poderes concorrentes, hostis, aliados ou neutros, os quais é preciso aniquilar, intimidar, conchavar, anexar ou coligar”, na busca pela legitimidade de suas posições. (BOURDIEU, 1989, p. 293)

⁴ Estes debates foram apresentados em vários textos de autores participantes do LabCult. Ver, dentre outros, Sá e De Marchi (2003), Sá, Garson e Waltenberg (2008) e Garson (2009).

⁵ Ainda conforme Janotti Júnior (2005), em afirmação que compartilhamos inteiramente: “Na verdade, os gêneros delimitam as produções de sentido, demarcando a significação e os aspectos ideológicos dos textos, bem como o alcance comercial (e o público alvo) dos produtos midiáticos. Toda definição de gênero pressupõe uma demarcação negativa e/ou comparativa com outros gêneros, ou seja, analisar um produto midiático através dessa perspectiva pressupõe perceber as relações entre esse produto e outros de diferentes gêneros, compará-lo com expressões canônicas ou similares dentro do mesmo paradigma. Os gêneros são dinâmicos justamente porque respondem a determinadas condições de produção e reconhecimento, indicativos das possibilidades de produção de sentido e de interação entre os modos de produção/circulação/consumo dos produtos midiáticos.” A definição é interessante, dentre outros motivos, por apontar para os aspectos extra-musicais presentes na construção genérica; e ao mesmo tempo o caráter tenso desta noção. Ou seja: longe de serem definitivas ou imanentes ao universo musical, o fato é que a noção de gênero supõe sempre disputa, negociação e rearranjos sucessivos, colocando em questão a autoridade discursiva de cada um dos agentes dentro do campo musical. Sobre a discussão em torno do dinamismo e fluidez dos gêneros musicais, ver ainda: Shuker (1999).

Além disto, no caso das culturas juvenis contemporâneas, a noção de capital subcultural também se torna um importante marcador do debate. Proposta por Thornton no (1997) no contexto de sua revisão do paradigma de Birmingham, ao discutir as fronteiras da cultura da música eletrônica inglesa, nos anos 1990, a noção enfatiza, à luz da reflexão de Bourdieu sobre capital cultural, a importância de um capital bastante específico. Trata-se daquele conhecimento adquirido pelos agentes no contato com a(s) mídia(s), e que significa consumir informação exclusiva, produtos culturais “adequados” e cultivar relações sociais com as “pessoas que importam” para serem aceitos pelo grupo. Conhecimento exclusivo que vai transferir status ao agente, abrindo-lhe portas e garantindo-lhe um lugar hierárquico privilegiado nesta cultura de gosto.

Assim sendo, mesmo admitindo que a paisagem contemporânea nos permita falar em produtos sonoros híbridos, isto não significa enxergá-la como uma rede livre de rótulos e restrições, onde qualquer tipo de combinação é possível. Conforme já apontamos em outros trabalhos (SÁ; GARSON; WALTENBERG, 2008), este é o ponto onde divergimos dos estudos pós-subculturais, uma vez que pudemos constatar na nossa pesquisa que a categoria de “autenticidade” ainda é um valor para construção das identidades, valorizada a partir da dicotomia *underground/mainstream*.

Assim, do ponto de vista da nossa perspectiva, os gêneros musicais são um conjunto de regras – técnicas, semióticas e formais – que são encenadas ou atualizadas pelas cenas. É, portanto nas cenas que eles se confirmam ou são transformados em possíveis novos gêneros – ou subgêneros – e é esta articulação entre as duas noções que nos parece produtiva.

Tomemos mais um exemplo. Na pesquisa sobre música eletrônica nos deparamos o tempo todo com rótulos de “novo estilos”, feitos para não durar, dentre os quais podemos listar o electro, o disco-punk, o minimal, o retro-rock, o *new rave*, numa lista classificatória infundável, que se multiplica a cada dia a partir de desdobramentos e fusões e misturas dos subgêneros mais consolidados da eletrônica tais como o *house*, o *techno*, o *drum & bass* e o *garage* e o *trance*.

Conforme discutimos anteriormente, a rotulação faz parte de uma estratégia de distinção social – no sentido proposto por Bourdieu e retomado por Sarah Thornton. (SÁ; GARSON; WALTENBERG, 2008) Ou seja: o sentido de exclusividade é fundamental para estes grupamentos; e cada vez que o novo estilo se torna conhecido num círculo ampliado, definido negativamente pelos seus participantes como o *mainstream*, deixa de ser valorizado pelos frequentadores, que partem em busca da próxima novidade exclusiva – o *hype* –, numa velocidade pautada pelo ritmo com que o conhecimento se difunde através das redes sociais.

Neste contexto, a noção de cena funciona como uma metáfora que permite ao observador-pesquisador lidar com a multiplicidade de novas expressões musicais, captando a forma como as comunidades de gosto lidam com o fluxo e o excesso informacional.

A CIDADE COM PALCO PARA AS CENAS MUSICAIS

Entretanto, para seus críticos, esta mesma flexibilidade transforma-se no maior obstáculo à utilização da noção – uma vez que a cena tanto pode ser usada para descrever uma unidade mínima de análise, como um bar e seus frequentadores, como referir-se a um cenário abstrato e global tal como a cena mundial de *heavy metal*, por exemplo.

Buscando revisar e responder às críticas em seu segundo trabalho sobre o tema Straw (2006) assume esta possível fragilidade decorrente da elasticidade da noção; ao mesmo tempo em que nos dá pistas de que a dimensão espacial da metáfora é que pode, talvez, circunscrevê-la de maneira menos abstrata, reiterando que cenas são espaços geográficos específicos para a articulação de múltiplas práticas musicais.

Explorando esta dimensão espacial – que dialoga implicitamente com as noções de espaço, território e lugar também muito caras à discussão dos Estudos Culturais em tempos de globalização⁶ a noção pode ser útil para o pesquisador cartografar as sociabilidades e regiões de uma cidade, ao mesmo tempo em que suas interconexões, apontando para a organização das comunidades de gosto através dos espaços metropolitanos.

Ela nos permite, pois, captar os momentos em que a sociabilidade a princípio subterrânea e sem objetivos, tal como um agrupamento num café, se adensa, criando identidades de grupo a partir de conversas e objetivos comuns; e sublinha a multiplicidade de atividades e a mobilidade de um grupo, cujo movimento, a partir de articulações transversais, promove um realinhamento das cartografias da cidade.

Outro aspecto que me parece sugestivo no argumento é o de que as cenas apontam para *espaços praticados*, no sentido proposto por Certeau (1994). Ou seja, elas apropriam-se de pedaços das cidades para suas práticas, criando circuitos concretos marcados pelos rastros do agrupamento em movimento, enfatizando

⁶ Ver, por exemplo, a discussão de Canclini (1990) sobre as noções de territorialização e reterritorialização; a de Castells (1999) sobre territórios e espaços de fluxo; a de Augé (2007) sobre não lugares e a de Certeau (1994) sobre lugares praticados.

simultaneamente a efervescência das cidades enquanto espaços sociais vívidos e produtivos.

Por outro lado, num diálogo que parece infindável entre cenas musicais e cidades, as cenas também são marcadas pelos espaços urbanos que ocupam. E o caso das raves londrinas, que aconteceram em grandes galpões e fábricas nos subúrbios daquela cidade, uma vez que o perímetro urbano da capital altamente ocupada tanto quanto sua rígida legislação referente à ordem pública impedia este tipo de agregação, é exemplar do tipo de articulação entre espaço urbanos e cena musical que pode ser explorado na discussão.⁷

Observo ainda que, na mesma discussão, o autor minimiza o que pareceu-nos uma fragilidade do texto anterior – a oposição entre comunidade, definida como estável e conservadora; e cena, como fluida e disruptiva. Aqui, ele afirma que “nem sempre as cenas são disruptivas” e que elas podem trabalhar no sentido conservador da fixação e perpetuação de práticas, gostos e afinidades, trabalhando contra a mudança e aproximando-se mais do sentido de comunidade. De novo, o exemplo do RockBr pode ser ilustrativo. Pois, se nos anos 1980, o vetor desta cena, no contexto brasileiro, era o da mudança e da ruptura com os cânones da MPB; a partir dos 1990, o vetor inverte sua direção, apontando no sentido de uma certa conservação dos valores defendidos. Assim, cenas e comunidades são vetores ao invés de noções dicotômicas.

CENAS, MÍDIAS E CIBERESPAÇO

Antes de concluir, creio que duas outras dimensões não abordadas pelo autor também merecem ser exploradas, ampliando o debate. A primeira diz respeito ao fato de que, neste início de século, a apropriação dos lugares realizada pelas cenas se dá não só através de circuitos urbanos, mas também através das redes imateriais da cibercultura – nos sites, listas, blogs e redes sociais diversas, que desempenham muito fortemente o papel de construção de comunidades de gosto atual.

Não cabe aqui investigar em detalhes as diversas modalidades de articulação do espaços virtuais e espaços geográficos para a consolidação de uma cena musical, mas esta é uma dimensão central dos agrupamentos na contemporaneidade, que tem merecido nossa atenção em diversos trabalhos. (SÁ; GARSON; WALTENBERG, 2008; SÁ; DE MARCHI, 2005)

⁷ Um outro exemplo deste tipo de apropriação e diálogo mútuo é discutido por Fernandes (2007).

O segundo ponto é o de que as cenas são marcadas fortemente pela dimensão midiática, constituindo-se na relação – seja de oposição ou de adesão – com as mídias.

Assim, seja na utilização das mídias como ferramentas para divulgação dos valores de uma cena; seja, principalmente na relação referencial das cenas com a cultura midiática e com o consumo – marcada por ícones pop, apropriação e citação de gêneros musicais massivos, paródias, releituras etc. – a dimensão midiática é fundamental para sua construção na contemporaneidade, reforçando a relevância da discussão mais ampla dos Estudos Culturais em torno do tripé juventude, mídia e consumo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frente à discussão aqui delineada, entendemos que a noção de cena refere-se: a) A um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis; e) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcadas fortemente pela dimensão midiática.

E, para bem caracterizar a relevância do debate, a observação de Thornton (1997, p. 1), proposta na abertura de sua coletânea sobre subculturas, anteriormente citada neste texto, pode ser oportuna:

O que é uma subcultura? O que a distingue de uma comunidade? E o que diferencia estas duas formações sociais de “massas”, “público”, “sociedade”, “cultura”? Estas são questões obstinadas, sobre as quais não há resposta consensual, mas sim um debate – e cuja raiz do problema é a forma como scholars imaginam e dão sentido às pessoas, não como indivíduos mas como membros de populações ou grupos sociais específicos. Estudos de subcultura são tentativas de mapear o mundo social e, como tais, eles são exercícios de representação. Ao tentar descrever o mundo social ou traduzi-lo para a sociologia (ou para os estudos culturais ou qualquer das outras disciplinas que estão

em atividade neste campo) nós estamos inevitavelmente envolvidos num processo de construção.⁸

Creio que é nessa direção que a discussão de Straw nos provoca, apontando para a *dimensão construtiva* dos debates que reconhecem a centralidade da cultura, entendida como prática cotidiana e lugar de disputa.

Nessa perspectiva, os grupamentos que chamamos de cenas musicais não se distinguem somente por produzirem ou consumirem sonoridades particulares, mas sim por evocarem universos distintos, povoados por um tipo de público, pelos locais que ocupam, por uma forma de fazer música, por sua vez relacionada a um tipo de escuta e fruição próprias que demarcam as fronteiras entre “nós” – os *insiders* – e “eles”, os *outsiders* – mas que ao mesmo tempo intersectam-se, modulam-se e comunicam-se mutuamente.

Por fim, a noção insere-se, de maneira mais ampla, no debate que discute os processos de desterritorialização- entendido como o processo de “perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais”; e de reterritorialização, entendida como “certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas”. (CANCLINI, 1990, p. 288) Contribui, pois, para ultrapassarmos argumentos baseados nas oposições entre centro e periferia, ou na noção de comunidades – pensadas como conjuntos homogêneos, orgânicos e fechados – em direção ao reconhecimento da multiplicidade de modulações dos grupos inseridos no mundo global das economias cruzadas, dos sistemas de significado diversos e interconectados e das personalidades fragmentadas e múltiplas que constituem a cultura das redes.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não lugares*: introdução a uma Antropologia da supermordenidade. Campinas: Papirus, 2007.

BENNETTT, Andy. Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, v. 3, n. 3, p. 599-617, 1999.

⁸ What is a “subculture”? What distinguishes it from a ‘community’? And what differentiates these two formations from the ‘masses’, the ‘public’, ‘society’, ‘culture’? These are obstinate questions to which there is no agreed answer, but rather a debate – the problem at the root of which is about how scholars imagine and make sense of people, not as individuals, but as members of discrete populations or social groups. Studies of subcultures are attempts to map the social world and, as such, they are exercises in representation. In attempting to depict the social or translate it to sociology (or cultural studies or any of the other disciplines that are active in this field) we are unavoidably involved in a process of construction.

- BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *A distinção: critério social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico: Grijalbo, 1990.
- CARDOSO, FILHO, J.; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground – trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006. Brasília. *Anais...* Brasília: UNB, 2006.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. (A era da informação. Economia, Sociedade e Cultura, v. 2)
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*, [1]: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- COHEN, Phil. Subcultural conflict and working class community |1972|. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (Ed.). *The subcultures reader*. Londres: Routledge 1997.
- FERNANDES, Fernanda M. *Música, estilo de vida e produção midiática na cena indie carioca*. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – ECO/UFRJ, Rio de Janeiro. 2007.
- FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda M. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO, J.; JANOTTI JÚNIOR., J. (Org.). *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 25-40.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachussets: Harvard Univ Press, 1998.
- GARSON, Marcelo. *Quem é o melhor DJ do mundo? Disputas simbólicas na cena de música eletrônica*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.
- GELDER, Ken; THORNTON, Sarah. (Ed.). *The subcultures reader*. Londres: Routledge 1997.
- HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (Org.). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London: Hutchinson & Co., 1976.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. New York: Routledge, 1979.
- JANOTTI JÚNIOR, Jeder. À Procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista Eco-Pós*. Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 31-46, 2003.

_____. Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero mediático. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Niterói. *Anais...* Niterói: UFF, 2005.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MUGLETON, David; WEINZIERL, Rupert. What is subculture, anyway? In: _____. (Ed.). *The post-subcultures reader*. Oxford: Berg, 2003. p. 3-23.

POLHEMUS, Ted. In the supermarket of style. In: REDHEAD, Steve et al. (Ed.). *The clubcultures reader: readings in popular cultural studies*. Oxford: Blackwell, 1998. p. 53-69.

REDHEAD, Steve. The end of the end-of-the-century party. In: REDHEAD, S. (Ed.). *Rave off: politics and deviance in contemporary youth culture*. Adershot: Avebury, 1993.

_____. *Subcultures to clubcultures: an introduction to popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell, 1997.

REYNOLDS, Simon. *Ecstasy generation: into the world of techno and rave culture*. Routledge: New York, 1999.

SÁ, Simone Pereira de. Funk carioca: música popular eletrônica brasileira?! Revista E-Compós, v. 10, 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/195/196>>. Acesso em 20 mar. 2011.

SÁ, Simone P. de; GARSON, Marcelo; Waltenberg, Lucas. Música eletrônica e rock entre ruídos e riffs: gêneros musicais em tempos de hibridismo. In: BORELLI, Silvia H. S.; FREIRE FIHO, João. (Org.). *Culturas Juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008, p. 171-194.

SÁ, Simone P. de; DE MARCHI, Leonardo. Não basta ser DJ. Tem que ser underground! *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 26, abr. 2005.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. *Cultural Studies*. v. 5, n. 3, 361-375, Oct. 1991.

_____. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (Ed.). *The subcultures reader*. Londres: Routledge, 1972. p. 494-505.

_____. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (Ed.). *The subcultures reader*. Londres: Routledge, 1997. p. 149-162.

_____. Estudos Culturais no Canadá e nos Estados Unidos. In: GOMES, I. M. M.; SOUZA, M. C. J. (Org.). *Media e cultura*. Salvador: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, 2003. p. 13-27.

_____. Scenes and Sensibilities. Revista *E-compós*, n. 6, p. 1-16, ago. 2006.
Disponível em: <http://www.compos.org.br/e-compos/adm/documentos/ecompos06_agosto2006_willstraw.pdf>.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

THORNTON, Sarah. General introduction. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah. (Ed.). *The subcultures reader*. Londres: Routledge, 1997.

_____. *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Hanover: Wesleyan Univ. Press., 1996. Published by University Press of New England.

WILLIS, Paul. *Profane culture*. Londres: Routledge, 1978.

RICHARD DYER: UTOPIAS DA FRIVOLIDADE

Angela Prysthon

Mesmo depois de cinco décadas de Estudos Culturais e de “desculpabilização”, até bem pouco tempo, o cânone do rigor acadêmico esteve implicitamente associado a um excesso de assepsia ou uma ilusão de seriedade no que se refere à escolha de objetos, e, principalmente, ao tratamento dado a eles. Muito tempo se passou desde a chamada “diluição do Grande Divisor” (Huysen), mas ainda há um nível de constrangimento em alguns círculos quando se fala em Cultura do Entretenimento. Com todas as bandeiras levantadas pelos Estudos Culturais e midiáticos sobre a des-hierarquização cultural, o entretenimento e tudo que o circunda ainda deixam certos teóricos e pesquisadores em situação que poderíamos chamar vexatória. É quase com culpa que nos debruçamos sobre os universos da cultura pop, sobre os objetos mais “desprezíveis” e banais da indústria cultural. Pelo menos no que se refere ao território acadêmico, o entretenimento é ainda demonizado como o avesso da educação, como o extremo oposto do conhecimento, como o outro da alta cultura. Quase que imediatamente é feita a equalização entre entretenimento e frivolidade, entre cultura pop e superfície, e, fundamentalmente, entre os elementos que compõem esta camada de objetos e a cultura de consumo. Reaparece – por mais enfadonho, ultrapassado e sem sentido que pareça – a tensão básica entre o alto e o baixo, entre o distanciamento acadêmico e a energia do fã, entre a rigidez teórica dos conceitos e a fluidez e

a efemeridade do pop para explicar e analisar os mais diversos fenômenos do contemporâneo. E esta tensão vai definindo o que talvez seja um dos aspectos mais interessantes dessa posição do entretenimento na teoria da cultura contemporânea: o paradoxal perfil dos pesquisadores da área, composto por partes quase equivalentes de ousadia, culpa e autoindulgência.

Ou seja, o entretenimento tem uma indiscutível centralidade na cultura contemporânea e, em alguns aspectos é levado bem “a sério” nos meios acadêmicos, mas o meu argumento aqui é que talvez ele seja levado excessivamente “a sério”, chegando quase ao maçante. Pensemos, por exemplo, numa definição bem básica, num pequeno parágrafo que tenta circunscrever, como num verbete de dicionário, o que constituiria o “regime do entretenimento”:

Um regime de produção universalmente inteligível de lazer e conteúdo. Entretenimento parece um termo do senso comum, mas como é utilizado na mídia contemporânea, ele abrange uma condensação complexa de gratificações individuais, formas textuais e organização industrial. Os custos de produção do entretenimento são altos, e assim como as outras indústrias criativas e culturais, ele almeja a maximização da audiência e a redução dos custos unitários. A “ideologia” de tal regime é que esses imperativos meramente suprem as demandas do consumidor: a forma de entretenimento reflete o que se quer. Enquanto arduos esforços são indubitavelmente feitos para manter os produtos do entretenimento simultaneamente novos e atraentes, é também o caso de reconhecer que tais produtos são organizados em torno a um modo industrial de produção, tipicamente comunicação de “massa” de um conteúdo padronizado para um consumidor que tem pouca influência nela. Conseqüentemente, o entretenimento não é tanto uma evasão das preocupações cotidianas do capitalismo, mas uma expressão altamente avançada delas. (HARTLEY, 2002, p. 83)¹

¹ A regime of universally intelligible mainstream output from the leisure and content industries. Entertainment seems a common sense term, but as deployed in contemporary media it comprises a complex condensation of individual gratifications, textual forms and industrial organisation. Entertainment’s production costs are high, so like other cultural or creative industries it is driven towards audience maximisation and the reduction of unit costs. The ‘ideology’ of such a regime is that these commercial imperatives merely supply the demands of the consumer: the form of entertainment reflects what is wanted. While strenuous efforts are indeed made to keep entertainment products both novel and appealing, it is also the case that such products are organised around an industrial mode of production, typically ‘mass’ communication of standardised content to a consumer who has little input into it. Hence entertainment is not so much an escape from the everyday cares of capitalism, but a highly advanced expression of them.

Essa definição, vinculada a uma visão um tanto convencional da comunicação e da cultura midiática, evidentemente se concentra nos aspectos industriais do entretenimento, na sua vinculação à economia de mercado hegemônica e numa visão unidimensional. O que me parece transparente é que é imperativo ampliar o escopo, esgarçar os limites das noções estabelecidas e, fundamentalmente, sair um pouco do “sério”.

Nesse sentido, os trabalhos de Richard Dyer, professor de Film Studies do King’s College London na Inglaterra, destacam-se como uma contribuição relevante rumo à superação da tensão entre o alto e o baixo, e especialmente, ao reconhecimento da centralidade dos fenômenos do entretenimento para além de seu papel econômico na indústria cultural e à constituição da ideia de sensibilidade como o pilar dos Estudos Culturais. Embora seja possível subdividir a obra de Dyer em quatro “categorias” razoavelmente distintas – a saber: estudos sobre estrelas de cinema (em *Stars*, 1979 e *Heavenly Bodies*, 1986, principalmente), pesquisas sobre raça (mais diretamente *White*, 1997), preocupação pontual sobre cultura gay (*Now You See it: Studies in Lesbian and Gay Film*, 1990; *Culture of Queers*, 2001), e as investigações sobre representação e entretenimento (*Only Entertainment*, 1992 e *The Matter of Images*, 1993) –, é importante ressaltar que o vigor de suas análises se deve exatamente ao modo pelo qual essas quatro esferas estão quase que permanentemente dialogando entre si e de diversas maneiras.

Na página de Dyer no sítio do King’s College, estão indicados como principais interesses de pesquisa precisamente “problemas de entretenimento e representação, e as relações entre eles, sobretudo na música e no cinema”². O autor vem, desde o final da década de 1970, procurando investigar a natureza desses problemas a partir de objetos anterior, frequente e estranhamente obliterados nos Estudos Culturais mais tradicionais, como o carisma das estrelas de cinema, raça e cultura pop, *pin-up* masculinos, balé clássico, Lana Turner, e *A noviça rebelde*. Oriundo do Programa de Estudos Culturais da Universidade de Birmingham, seus primeiros trabalhos delineavam sua militância tanto no movimento gay, como no elogio ao entretenimento mundial – como é particularmente evidente num de seus artigos mais conhecidos, *In Defence of Disco*, publicado originalmente em 1979 – uma espécie de manifesto apaixonado em favor da cultura pop (específico na sua abordagem da música *disco*, contudo aplicável a qualquer outra manifestação “desqualificada”). Além de ser um dos textos pioneiros dos Estudos Culturais em explicitar as implicações do conceito de sensibilidade para a compreensão da cultura contemporânea:

² <http://www.kcl.ac.uk/schools/humanities/depts/film/staff/dyer.html>

Falarei principalmente da música *disco*, mas há dois pontos preliminares que gostaria de lançar. O primeiro é que *disco* é mais do que uma forma musical, embora certamente a música esteja no seu cerne. *Disco* também se refere a tipos de dança, clubes, moda, filmes – numa palavra, uma certa sensibilidade, manifesta na música, nos clubes, e assim por diante, histórica e culturalmente específica, econômica, tecnológica, ideológica e esteticamente determinada – e que precisa ser pensada.³ (2002, p. 151, tradução nossa)

Mas o que exatamente Richard Dyer quer dizer com o termo “entretenimento”? O que pode definir uma área tão difusa, tão ampla e tão transitória? Será que é sua proposta delinear o entretenimento como “área de conhecimento” ou pelo menos como o cerne da cultura midiática contemporânea? A minha hipótese é que Dyer, ao longo das últimas três décadas, tenta exatamente aprofundar essas questões de modo exploratório, sem tantas pretensões conclusivas ou metodológicas num sentido estrito, mas buscando apresentar simultaneamente um mapeamento panorâmico e específico do campo do entretenimento. Panorâmico porque seu escopo é historicamente extenso (compreende desde os primórdios do entretenimento no início do século XX até o interesse na investigação sobre o pastiche do início do século XXI), seus objetos são extremamente variados – como já frisamos acima, seus interesses compreendem estrelas do *mainstream* cinematográfico e pornografia gay, a evolução de determinados gêneros e subgêneros do cinema popular, e a confluência entre formas culturais e sociedade, e seus aportes também se alimentam de tradições distintas (teoria literária, semiologia e marxismo, entre outros). E específico porque realçando e aprofundando-se explícita e principalmente nas questões relativas ao cinema de alcance popular. No presente ensaio, vou me concentrar em quatro livros (*Only Entertainment*, *Stars*, *Heavenly Bodies* e *Pastiche*) – todos reeditados e atualizados primorosamente pela Routledge, além de fartamente ilustrados, o que é bem importante para as pesquisas de audiovisual – que desenvolvem de modo particularmente eficaz essa conjunção entre particular e específico, e que apontam para uma compreensão mais abrangente e polissêmica do cinema e dos fenômenos ligados a ele.

³ I'm going to talk mainly about disco music, but there are two preliminary points I'd like to make. The first is that disco is more than just a form of music, although certainly the music is at the heart of it. Disco is also kinds of dancing, club, fashion, film- in a word, a certain sensibility, manifest in music, clubs, and so forth, historically and culturally specific, economically, technologically, ideologically, and aesthetically determined- and worth thinking about.

Em *Only Entertainment*, apesar de ser uma coletânea de ensaios previamente publicados em periódicos tão diversos como *Screen*, *Gay Culture*, *Sight and Sound*, *New Statesman and Society* e *Marxism Today*, há indiscutivelmente um maior foco na conceituação e categorização do entretenimento. Por mais que Dyer apresente a antologia como “ensaios discrepantes em tom e tópico”,⁴ fica patente – e talvez essa seja uma característica de toda a sua obra – a organicidade do trabalho. Os elementos ligados ao entretenimento são colocados num marco de referências que, ao invés de simplesmente inverter ou descartar termos e hierarquias, vai questioná-los na sua essência e na sua malha de interrelações. Para Dyer, o entretenimento é uma “ideia” que envolve especificidades históricas e culturais, não podendo ser tomado como algo que pode ser encontrado universal e atemporalmente. Assim, está implícita uma atenção ao domínio da cultura da modernidade e do papel da indústria cultural nela, inclusive no que diz respeito à discussão sobre ideologia.

Outro ângulo de relevo no mapeamento que Dyer faz da cultura do entretenimento faz referência a Molière como figura chave na emergência do entretenimento moderno. Ao confrontar a Igreja, a elite e os críticos para estabelecer padrões populares para suas peças, Molière cortou os laços da arte com o entretenimento, de certa maneira inaugurando ou ao menos demarcando enfaticamente o grande divisor que ainda hoje nos frequenta: “O entretenimento ficou identificado como aquilo que não é arte, não é sério, não é refinado. Essa distinção permanece conosco – arte é aquilo que é edificante, elitista, refinado, difícil, enquanto entretenimento é hedonista, vulgar, fácil.”⁵ (2002, p. 6, tradução nossa)

O entretenimento vai assim se agregando à noção de lazer e incorporando em alguma medida a carga negativa que ela implica (ser o avesso do trabalho, o lugar da irresponsabilidade, o tempo ocioso, o contrário da obrigação).

Sempre enfatizando nos seus textos que diferentes modos de representação correspondem a diferentes modos de percepção, Dyer tem buscado demonstrar não apenas a expansão ou o desdobramento do entretenimento dentro de uma ordem natural prevista (ou seja, descrição e enumeração de expressões avançadas do capitalismo, as mais variadas encarnações do entretenimento), mas um tipo de sistema altamente contraditório, cheio de brechas e estranhos nós. De certo modo, é como se o próprio entretenimento (como indústria e como expressão avançada do capitalismo) estivesse contaminado pela sua própria dissolução e

⁴ The essays, written over a period of twenty-odd years and disparate in topic and tone, all seek to understand entertainment in its own terms. (DYER, 2002, p. 1).

⁵ Entertainment became identified with what was not art, not serious, not refined. This distinction remains with us – art is what is edifying, elitist, refined, difficult, whilst entertainment is hedonistic, vulgar, easy.

subversão. Das sendas abertas pela multifacetada interpretação do entretenimento por Richard Dyer, talvez uma das mais interessantes e produtivas como objeto de investigação seja precisamente a constituição de novos modos de consumo, recepção e ressignificação do entretenimento, servindo não mais apenas como elemento de perpetuação da indústria, do mercado, mas formando (e destruindo em algumas ocasiões também) redes inéditas de trocas simbólicas, hierarquias inusitadas, tendências fugazes nas modas culturais.

Mas *Only Entertainment* não é apenas interessante nesse plano conceitual mais amplo. Os ensaios sobre as atrizes Lana Turner e Elizabeth Taylor ou as análises de *O filho do Sheik* e *A noviça rebelde*, por exemplo, oferecem uma mescla de reverência e argúcia analítica – Dyer é um fã, sem dúvida, mas também um atento (e às vezes irônico) crítico de cinema e, acima de qualquer outra coisa, da cultura. Suas apreciações tanto de estrelas, como de filmes, canções ou gêneros cinematográficos e musicais estão sempre permeadas pela preocupação com o significado emocional (dos produtores, dos receptores e dele mesmo) das formas do entretenimento, sem perder de vista a complexidade dos seus conteúdos socioculturais. Tomemos, pois, um texto como *Entertainment and Utopia*, que procura definir o musical (em especial o musical hollywoodiano) tanto como gênero (estando implicadas as convenções que vão caracterizá-lo como tal), como também nas repercussões e impactos que esse gênero como visão de mundo tem na sociedade. O ponto de partida é aproximação do conceito de entretenimento ao de utopia:

Duas das descrições já naturalizadas de entretenimento, a saber, ‘fuga’ e ‘realização de desejos’, apontam para o seu ímpeto central, utopismo. O entretenimento oferece a imagem de um ‘lugar melhor’ para ir, ou algo que queremos profundamente e que nosso cotidiano não nos pode prover. Alternativas, esperanças, desejos – esse é o domínio da utopia, a noção de que as coisas podem ser melhores, que algo distinto do que está aí pode ser imaginado e talvez até realizado.⁶ (DYER, 2002, p. 20, tradução nossa)

Esse curioso e instigante paralelo vai ser discutido e demonstrado a partir do esboço das categorias de uma sensibilidade utópica do entretenimento, categorias que surgem do exame cuidadoso da lógica que informa alguns

⁶ Two of the taken-for-granted descriptions of entertainment, as ‘escape’ and ‘wish-fulfilment’, point to its central thrust, namely, utopianism. Entertainment offers the image of ‘something better’ to escape into, or something we want deeply that our day-to-day lives don’t provide. Alternatives, hopes, wishes – these are the stuff of utopia, the sense that things could be better, that something other than what is can be imagined and maybe realized.

produtos da indústria do entretenimento: noticiários, *westerns*, mas sobretudo da análise de três musicais hollywoodianos (*Caçadoras de ouro/Goldiggers of 1933*, *Cinderela em Paris/Funny Face* e *Um dia em Nova York/On the Town*). Neste ensaio, que me parece o mais relevante e influente de toda a coletânea – e talvez de toda a sua obra –, ele apresenta não apenas uma rica esquematização teórica do musical hollywoodiano, como reverte e subverte as usuais acusações de “escapismo” e unidimensionalidade da indústria cultural, abordando-as afirmativamente.

Para os Estudos Culturais, contudo, o alcance de seus dois livros sobre as estrelas de cinema, *Stars e Heavenly Bodies*, vai ser possivelmente maior pelo interesse crescente na compreensão mais sistemática e teoricamente informada da indústria das celebridades e seus mecanismos. *Stars* foi escrito no final da década de 1970 e estabeleceu procedimentos pioneiros para teorizar sobre atores de cinema, lançando mão da argumentação decisiva que as imagens das estrelas são criadas a partir de um cruzamento de textos fílmicos e extrafílmicos. *Stars* tem uma natureza mais ordenada, mais metódica, que seus outros trabalhos, num certo sentido a proposta é mapear e desenvolver uma subárea do campo dos *Film Studies*, identificando um aparente apagamento do assunto na investigação teórica mais séria. Não que as estrelas de cinema não houvessem sido abordadas anteriormente (basta lembrar Morin ou Barthes), mas a conjugação simultânea das ênfases sociológicas, antropológicas e semióticas como preocupação de pesquisa certamente se configura como um adendo de valor. Dyer entende que é preciso superar a separação tradicional entre essas esferas, sob o risco de obliterar justamente o que essa subárea dos *Film Studies* traria de mais relevante ao campo, que é exatamente o entendimento e a categorização do conjunto de discursos disponíveis e públicos sobre as estrelas de cinema.

Nos *film studies*, razões para estudar as estrelas se originam normalmente de duas preocupações bem diferentes que podem ser genericamente caracterizadas como sociológicas e semióticas. A primeira focaliza as estrelas como um fenômeno social notável, e provavelmente influente ou sintomático, como também um aspecto da ‘natureza industrial’ do cinema. A abordagem semiótica reverte isso. Nela, as estrelas só têm algum significado porque estão nos filmes e, portanto, porque são uma parte do que os filmes significam. [...] Contudo, uma das minhas suposições ao escrever este livro é que essa distinção, apesar de útil ao ajudar a manusear um tópico que seria de outra forma por demais vasto, é essencialmente uma separação

de conveniência, e que tais perspectivas são mutuamente interdependentes.⁷ (2007a, p. 1, tradução nossa)

O livro, então, vai sendo estruturado de modo a acomodar e sistematizar essas duas grandes tradições teóricas (sociológica e semiótica). São nove capítulos distribuídos em três partes. Ainda que haja a predominância do enfoque sociológico na primeira parte e que a segunda e terceira sejam claramente associáveis a uma herança semiológica, o entrelaçamento constante entre signos e sociedade expressa a empresa dialética que define não apenas o trabalho de Richard Dyer, mas os próprios princípios dos Estudos Culturais. Pois Dyer, na medida em que expõe, mas ao mesmo tempo concilia a divisão entre o social e o discursivo (textos, imagens, signos), dispõe-se a examinar as estrelas de cinema em função das práticas sociais, culturais e textuais associadas a elas, entendendo-as na sua complexidade e não como entidades independentes (seja por seu apelo e influência na sociedade, seja na sua função de performers, seja como pura imagem). Ademais, esse trabalho parece estar comprometido com uma espécie de reavaliação compensatória dos ídolos fílmicos, um tipo de defesa radical (e teoricamente amparada) do glamour e da trivialidade, através das quais podemos enxergar um paradoxal “antiintelectualismo intelectual” – quiçá inerente às pesquisas sobre cultura pop. Para tanto, vale-se, como *Only Entertainment*, de uma diversidade vibrante e fecunda de estudos de caso, mesmo que sob alguns ângulos possam ser considerados datados.⁸

Heavenly Bodies dá continuidade ao projeto iniciado em *Stars*, mas o livro, publicado em 1986, precipita-se de modo mais ousado nos seus objetos. A começar pelas escolhas: diferentemente do trabalho anterior, que era bem mais panorâmico no seu aporte das estrelas de cinema – apesar da seção mais focalizada em Jane Fonda –, neste a estrutura vai ser definida por um trio central de estrelas, cada uma delas funcionando mais como foco de uma série de tensões, que propriamente como performers ou arquétipos isolados.

⁷ Within film studies, reasons for studying the stars have largely come from two rather different concerns that may broadly be characterised as the sociological and the semiotic. The former centres on the stars as a remarkable, and probably influential or symptomatic, social phenomenon, as well as being an aspect of film’s ‘industrial nature’. The semiotic concern reverses this. Here, stars are only of significance because they are in films and therefore are part of the way films signify. [...] However, one of my assumptions in writing the book has been that this distinction, while useful in helping one to handle an otherwise unmanageably large topic, is essentially one of convenience, and that both concerns are mutually interdependent.

⁸ Há algumas análises pontuais de Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, Marlon Brando, Barbra Streisand, Robert Redford, John Wayne, entre outros. Contudo, o livro foi publicado pela primeira vez em 1980 e assim é Jane Fonda que ocupa um lugar central no estudo, tendo capítulo completo devotado ao seu significado histórico, ideológico e estético, desde o seu passado bombshell, passando por comparações com os outros atores da família Fonda até chegar ao seu ativismo político a partir do final dos anos 60.

O primeiro vértice do triângulo, provavelmente o mais óbvio deles, a atriz Marilyn Monroe, vai ser lido através do conjunto de preconceitos, mitos, certezas e incertezas – em resumo, o discurso – sobre a sexualidade nos anos 1950. Ou seja, embora Dyer traga à baila informações e comentários sobre os filmes e atuações de Monroe, ainda que seja estimado o seu papel como a epítome da *pin-up* americana ou mesmo que o livro apresente descrições de cenas e de imagens, o núcleo duro do capítulo se refere aos à circulação de discursos sobre a atriz na imprensa, na literatura e em textos acadêmicos (Psicologia, Sociologia) da época, iluminando facetas mais desconhecidas, talvez não tanto de Monroe especificamente, mas sem dúvida da sexualidade naquele período. O que, aliás, apesar de não estar realizado neste trabalho, sugere uma possibilidade de comparação desconcertante com o contemporâneo:

Que significados Monroe tem e pode carregar hoje em dia teriam que ser abordados através dos discursos [...] que tem sido construídos nesses vinte anos transcorridos desde sua morte. Por que ela é capaz de articulá-los é por sua vez uma questão interessante. Talvez seja porque ela pode representar um talismã para aquilo que rejeitamos, para o preço que as pessoas tiveram que pagar por viver no regime dos discursos sexuais dos anos 50. Ela exalta a nossa impressão de sermos tão avançados. Mas talvez também não estejamos assim tão longe dos anos 50 como gostaríamos de pensar – noções de sexualidade natural, de repressão, da infabilidade da sexualidade feminina, da sexualidade como chave da verdade e da felicidade humanas, essas não são noções que abandonamos. Enquanto a sexualidade continue sendo privilegiado do modo que tem sido, Monroe será uma afirmação daquele princípio ao mesmo tempo que testemunha do preço que temos que pagar por isto.⁹ (DYER, 2004, p. 62-63, tradução nossa)

A segunda estrela do livro é possivelmente a menos conhecida das três, ainda mais ao considerarmos o contexto brasileiro: neste segundo capítulo,

⁹ What meanings Monroe can and does carry today would have to be approached through the discourses [...] that have been constructed in the twenty-years odd since her death. Why she should be able to articulate them is in turn an interesting question. Perhaps it is because she can be a talisman of what we are rejecting, of the price people had to pay for living in the regime of sexual discourses of the fifties. She flatters our sense of being so advanced. But perhaps too we are not so far from the fifties as we might like to think – notions of natural sexuality, of repression, of the ineffability of female sexuality, of sexuality as the key to human happiness and truth, these are not notions that we left behind. As long as sexuality goes on being privileged in quite the way it is, Monroe will be an affirmation of that principle even while also being witness to the price we pay for it.

que é notavelmente o mais extenso de *Heavenly Bodies*, Dyer se concentra em Paul Robeson, ator, cantor, atleta e ativista negro norte-americano, que fez um grande sucesso mundial, particularmente entre 1924 e 1945. Este também é o tópico mais político e mais complexo da pesquisa. O ponto de partida para a discussão sobre Robeson é o conceito de *cross-over*¹⁰, termo derivado do jargão da música pop para referir àqueles artistas que fazem parte de mais de uma subcultura musical. Dyer, porém, aplica o termo a Robeson em um sentido bem mais amplo. O argumento é estendido não somente à capacidade de Robeson transitar entre vários gêneros musicais (música negra americana de raiz, gospel, operetas etc.) ou fílmicos e dramáticos (musicais, melodramas, tragédias), mas ao apelo e popularidade que ele vai ter para públicos diversos, e, sobretudo, o modo como Robeson utilizou sua notoriedade em prol de causas antirracistas e socialistas. Interessa a Dyer articular questões concernentes às políticas de identidade racial, as ideias sobre a beleza negra que começam a circular na primeira metade do século XX e a análise do próprio corpo de Robeson como um discurso – este último ponto, a propósito, parecendo formar o alicerce da pesquisa sobre estrelas e celebridades. O fato de prefigurar as investigações posteriores de Dyer sobre raça, show business, cultura do entretenimento e cinema só garante relevância adicional ao ensaio que combina brilhantemente as leituras sutis das imagens e performances de Robeson com o explosivo contexto social e político no qual elas se inserem:

Pela escravidão e imperialismo, os negros são o grupo social mais claramente identificado e explorado pelo seu trabalho corporal. Os negros desse modo se tornaram as reminiscências mais marcantes de que o corpo humano é trabalho numa sociedade ocupadíssima em negá-lo. As representações dos negros então funcionam como o lugar de lembrar e negar a inescapabilidade do corpo na economia.¹¹ (2004, p. 135, tradução nossa)

O último capítulo de *Heavenly Bodies* também deriva de uma das áreas de especialização de Dyer, que é a concernente aos *queer studies*. A estrela é Judy Garland e o foco está na minuciosa recuperação histórico-social do seu papel como ícone gay – seu ponto de partida é a busca do entendimento dos porquês

¹⁰ Cross-over pode significar também passagem, interseção, encruzilhada.

¹¹ Through slavery and imperialism, black people have been the social group most clearly identified by and exploited for their bodily labour. Blacks thus became the most vivid reminders of the human body as labour in a society busily denying it. Representations of blacks then function as the site of remembering and denying the inescapability of the body in the economy.

da centralidade de Garland nos códigos culturais dos homossexuais masculinos. Mais uma vez, Dyer nos apresenta a ideia de modos de leitura compartilhados que compõem tanto a construção das personas cinematográficas, como o legado que em muito ultrapassa as peculiaridades fílmicas ou musicais dessas estrelas. O texto endereça significativamente pontos referentes à apropriação de Garland pelas políticas *queer* e as circunstâncias a partir das quais o *mainstream* se deparou com essa apropriação, além de esquadrihar os traços concretos e as singularidades que fizeram da atriz o depósito de afetos da parte do público gay a partir da articulação de três características mais gerais – a aparente normalidade, o seu jeito “familiar”, sobretudo no início da carreira; a sua androginia e a inflexão *camp* de sua figura, performances, filmes e canções. Afirmando categoricamente sua magnitude no universo homossexual, Dyer eventualmente chega à conclusão de que tal obsessão por Garland não tem nada de arbitrário:

Olhar para, escutar Garland pode nos remeter a como os gays masculinos viveram sua experiência e situação, como eles as *perceberam*. Temos uma vaga noção a partir do intangível e do inefável – o calor da voz, a estranheza do humor, o vigor mordaz da postura – mas eles significam muito porque tornaram expressivo o que foi ser gay nessa metade de século.¹² (2004, p. 191, tradução nossa)

Um dos trabalhos mais recentes de Richard Dyer, *Pastiche* (2007b), é uma reavaliação mais sistemática do conceito de pastiche e suas adjacências. Derivado de um curso da Universidade de Nova York, o livro apresenta certa proximidade com a estrutura de um manual, de um almanaque. O que poderia restringir o texto ao universo acadêmico dos *Film Studies* ou – já que os objetos não são apenas do cinema – ou dos Estudos Culturais. Mas trata-se muito claramente de um almanaque *tongue-in-cheek*¹³ e literariamente muito sofisticado, escrito com a costumeira fluidez e acessibilidade de Dyer, que lança mão de um engenhoso “e didaticamente bem conveniente” recurso da glosa para este livro. Todos os cinco capítulos estão permeados por essa intenção de esclarecer etimológica e historicamente o “pastiche e companhia”, especialmente o primeiro que não à toa se chama “pastiche e companhia” que consta de enumerações, listas e acep-

¹² Looking at, listening to Garland may get us inside how gay men have lived their experience and situation, have made sense of them. We feel that sense in the intangible and ineffable – the warmth of the voice, the wryness of the humour, the edgy vigour of the stance – but they mean a lot because they are made expressive of what has been to be gay in the past half century.

¹³ *Tongue-in-cheek* é um expressão idiomática que significa “com ironia”, “de brincadeira”.

ções correntes, seguido de quatro incursões mais específicas e exemplos mais detalhados e analisados mais detidamente – o pastiche como gênero literário e deliberadamente chamado de pastiche; a noção do pastiche interior à obra; gêneros que são definidos por uma adesão natural ao pastiche e um capítulo conclusivo que considera a questão do valor estético e político do pastiche. Em todos eles, há uma profusão de notas e verbetes explicativos que, embora sob alguns ângulos possam parecer excessivos e confusos, constroem um mosaico precioso e fecundo sobre a cultura contemporânea e o que parece ser um dos seus traços estilísticos dominantes, a imitação consciente – como Dyer define o pastiche desde as primeiras linhas.

Há não somente a intenção de reforçar o valor da prática do pastiche (nas mais diversas esferas artísticas e culturais, embora com o foco preponderante do cinema, da literatura e da música) e delinear seu papel no ambiente cultural contemporâneo, mas decodificar seus procedimentos e distinguir o pastiche da falsificação, sublinhando a natureza explícita do primeiro e o viés dissimulado, clandestino e de alguma maneira condenável da segunda. Como era de se esperar de qualquer discussão sobre pastiche, Dyer transita pelo território do pós-moderno, e não se esquiva de comentar e criticar as abordagens já clássicas e consolidadas das estéticas contemporâneas, como, por exemplo, Linda Hutcheon (sobretudo seu trabalho sobre a ironia e sobre a paródia) ou Fredric Jameson (que define o pastiche como “paródia vazia”). Seu objetivo, contudo, não é o de apenas apresentar esse inventário de significados ou fazer uma revisão do pós-modernismo através do pastiche. Ele adere ao objeto pastiche a partir de uma abordagem multifacetada, ao mesmo tempo complexa e fácil de apreender. Com seu genuíno envolvimento “no sentido de conhecimento, de entusiasmo, de gosto e de pertinência” e a lúcida compreensão dos fenômenos descritos, analisados e relacionados a partir de seus contextos históricos e sociais e de sua materialidade intrínseca, *Pastiche* é uma contribuição inestimável para o que poderíamos circunscrever como uma verdadeira estética dos Estudos Culturais.

Que, aliás, é uma forma de pensarmos a obra de Dyer como um todo: essa estética estaria constituída por um projeto de engajamento afetivo e intelectual com a cultura popular, por um conjunto de perguntas e respostas simultaneamente pessoais e coletivas sobre o universo do entretenimento, pela busca por uma linguagem crítica que dê conta das sensações frente aos fenômenos da cultura de massas, por processos analíticos que manejam formas culturais bem particulares e inúmeras vezes pequenas, aparentemente frívolas, para arquitetar um plano teórico mais abrangente, profundo e permanente. O fato desta obra ser realizada primordialmente no campo dos *Film Studies*, com seu notório pendor

para certo sectarismo e uma franca resistência aos Estudos Culturais, só a torna mais relevante, libertária e, como os extravagantes e fabulosos musicais analisados em *Only Entertainment*, utópica.

REFERÊNCIAS

DYER, Richard. *Heavenly bodies: film stars and society*. 2 ed. Londres; Nova York: Routledge, 2004.

_____. In Defence of Disco. *Gay Left*, n. 8, p. 20-23, Summer, 1979.

_____. *Only entertainment*. 2. ed. Londres; Nova York: Routledge, 2002.

_____. *Stars*. 2.ed. Londres; Nova York: Routledge, 2007a.

_____. *Pastiche*. Londres; Nova York: Routledge, 2007b.

HARTLEY, John. *Communication, cultural and media studies: the key concepts*. London; New York: Routledge, 2002.

A ANÁLISE CULTURAL DA TELEVISÃO¹

Simone Maria Rocha

INTRODUÇÃO

A literatura sobre televisão oscilou numa disputa entre aqueles que consideravam que as instituições de transmissão determinavam o significado social e aqueles que pensavam que os telespectadores interpretavam livremente o que eles assistiam. As diversas posições teóricas ocasionaram metodologias de pesquisa específicas. Críticos sociais como Neil Postman (1985), seguindo a trilha da Escola de Frankfurt, pensavam a comunicação enquanto uma relação direta entre emissor e receptor. Os pesquisadores dos Usos e Gratificações viam um processo mais refratário, onde as experiências de vida e as necessidades pessoais ajudavam a determinar as interpretações dos telespectadores. A primeira abordagem era um tanto retórica e não foi capaz de oferecer uma confirmação empírica. A última era empiricamente baseada, mas esbarrava na dificuldade de definir e medir as necessidades dos telespectadores. A pesquisa dos Usos e Gratificações também tendeu a emperrar em debates sobre os prejuízos que a televisão impunha. Houve outra importante tradição da pesquisa empírica dentro dos efeitos psicológicos da televisão. Efeitos diretos, entretanto, permaneciam difíceis de provar. De um modo geral esses estudos tendiam a isolar os processos de assistência à TV dos interesses sociais mais

¹ Agradeço ao CNPq o auxílio financeiro concedido.

amplos. O principal problema dessas pesquisas é que elas eram baseadas no ato de ver televisão em condições controladas em laboratório, um contexto de assistência muito artificial.

Já as abordagens etnográficas da pesquisa em televisão começaram a levar em conta um conjunto de fatores mais complexos incluindo o impacto social geral e os contextos específicos de assistência. Este trabalho desafiou as metodologias empíricas positivistas e legitimou a pesquisa qualitativa. E esta foi a trajetória seguida pelos teóricos ligados aos Estudos Culturais.

A TRAJETÓRIA DA ANÁLISE

Os Estudos Culturais combinaram duas estratégias metodológicas sobrepostas cujo objetivo era entender como a luta cultural opera. Uma dessas estratégias vinha da análise textual semiótica e estruturalista e muito beneficiou a análise qualitativa.

No final dos anos 1960, Roland Barthes revitalizou a linguística estruturalista de Ferdinand Saussure para oferecer um novo quadro de análise dos *media*. Para os teóricos semioticistas, as mensagens midiáticas são como textos que inscrevem os “leitores” em “posições de sujeitos” particulares. Parte desta análise também se constituía por uma crítica às relações capitalistas dominantes.² (MULVEY, 1974) Jacques Lacan retrabalhou a psicanálise de Freud para explicar o modo pelo qual a ordem simbólica da linguagem fabrica a sociedade. É através da linguagem que os indivíduos produzem sentido e articulam suas experiências no mundo. Práticas significativas são, portanto, de cruciais à comunicação.

A análise semiótica foi aplicada ao cinema, mas também se fez útil aos estudos de televisão – considerada como um sistema de códigos e convenções que pode ser estudado como um texto cultural que nos revela as práticas da linguagem. Essas práticas envolvem tanto os profissionais quanto as audiências.³ Sendo assim, o texto e a estrutura da televisão muito nos revelariam sobre a experiência con-

² Em *Visual pleasure and narrative cinema*, publicado em 1975 na revista *Britânica Screen*, Laura Mulvey se apropriou da teoria psicanalítica para demonstrar o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do filme. De acordo com Mulvey a estrutura narrativa e a linguagem cinematográfica acabam incutindo valores sociais dominantes no inconsciente dos espectadores. A subjetividade do espectador é constituída pela sua conformidade com as ideias que eram expressas na tela. O modo como os indivíduos viam e sentiam prazer ao assistir um filme era estruturado desta forma: as únicas posições possíveis para o leitor eram aquelas inscritas pelo texto. O indivíduo era um sujeito descentrado e conduzido pelos media a um processo contínuo de formação identitária.

³ Adotamos termos relacionados como espectador(es), audiência(s) e receptor(es) para nos referirmos aos diferentes modos às pessoas que assistem televisão. Estamos cientes das discussões que ocorrem em torno dessas noções, mas tal debate sobre terminologia foge de nosso propósito neste texto. Cf. Fiske (1987).

temporânea como, por exemplo, a ordem social a qual construímos. (WILLIAMS, 1989) A partir dessa perspectiva os pesquisadores puderam fazer uso de várias ferramentas analíticas para entender a televisão.

A outra estratégia derivou da etnografia e contribuiu para desvendar os sentidos que os sujeitos produzem das mensagens que recebem, pois, como observou Stuart Hall, quando as próprias práticas de significação começam a ser investigadas o que vemos é uma mudança significativa nas análises dos *media*. A partir disso, começou-se a entender que a televisão não é um conjunto de conteúdos neutros, uma vez que o próprio meio está ativamente engajado na produção de sentido.

O trabalho de Hall e de seus colegas no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos descartou o que ainda havia de “hipodérmico” no modelo de comunicação. Hall propôs um modelo de comunicação que inclui produção e recepção como diferentes momentos do processo: codificação é a definição do sentido dentro da forma textual, influenciada pelas práticas dos profissionais dos *media* e decodificação é o trabalho feito pelo receptor para produzir sentido desses textos.

O ensaio *Codificação/Decodificação* (2003a) foi visto como o ponto de virada nos Estudos Culturais ao introduzir a ideia de que os programas de televisão são textos relativamente abertos, capazes de serem lidos de diferentes modos por diferentes pessoas. Hall também sugeriu que há uma correlação entre as situações sociais das pessoas e os sentidos que elas podem gerar de um programa. Ele assim postulou uma possível tensão entre a estrutura do texto, que sustenta a ideologia dominante,⁴ e as situações sociais da audiência. Ver televisão tornou-se um processo de negociação entre o espectador e o texto.

Hall desenvolveu sua teoria da “leitura preferencial” para dar conta deste conflito de interesses e identificou três posições hipotéticas: leitura preferencial, negociada e oposicionista. A teoria da leitura preferencial propôs que os programas de TV geralmente optam por um conjunto de sentidos que trabalham para manter a ideologia dominante, mas que esses sentidos não podem ser impostos, apenas preferidos. O leitor cuja posição social se alinha com a ideologia dominante, a tomará como base para reafirmar seu quadro ideológico, através do qual ele vê o mundo e produz sentido tanto de si mesmo quanto de sua experiência social. Ao interpretar uma mensagem ele o fará a partir da posição de sujeito

⁴ Em entrevista concedida por ocasião dos 25 anos do artigo *codificação/decodificação* Hall (2003b, p. 368) reconheceu que “O modelo descrito no artigo, realmente, faz com que as instituições de comunicação pareçam bastante homogêneas no seu caráter ideológico, mas elas não o são. O modelo não está suficientemente atento para isso. [...] Ele trata a institucionalização da comunicação como algo demasiadamente unidimensional e diretamente relacionado à ideologia dominante”.

construída para ele.⁵ Uma leitura negociada é aquela que encaminha a ideologia dominante na direção da experiência social de uma visão particular de um grupo. As leituras são oposicionais quando vão “contra” o texto para desconstruir a ideologia dominante.

A leitura característica da televisão provavelmente é a negociada. Está é uma concepção de base dos Estudos Culturais. Se nossa sociedade é vista como uma estrutura de diferentes grupos de interesses, e se a televisão apela a uma ampla audiência, esta deve ser vista como uma mistura daqueles grupos, cada um em uma relação diferente com a ideologia dominante. Os Estudos Culturais veem a experiência televisiva como um movimento dinâmico constante entre similaridade e diferença. A dimensão da similaridade é aquela conformada pela ideologia dominante e está estruturada na forma em que um programa é comum a todos os espectadores para quem ele é popular. A dimensão da diferença, contudo, dá conta da ampla variedade de grupos a quem este programa, em virtude de sua popularidade, deve alcançar. O jogo entre similaridade e diferença é um modo de experimentar a luta entre hegemonia e resistência.⁶

A ANÁLISE CULTURAL E SEUS DESDOBRAMENTOS

Os Estudos Culturais muito investem na pesquisa acerca da produção de sentidos realizada pelos sujeitos quando do uso dos produtos televisivos. A pesquisa de audiência concentra-se nos modos pelos quais espectadores reais negociam sentidos textuais. Nomes importantes, como os de John Fiske e de John Hartley (1978), seguiram propondo o poder do espectador ativo sem deixar de lado a investigação que se dedica a decifrar os códigos e convenções das mensagens televisivas.

⁵ Assim a abordagem de Althusser acerca do poder da ideologia dominante, ao atuar através da linguagem e dos textos para construir o leitor como um sujeito na ideologia, pode dar conta apenas da “leitura preferencial” de Hall. A noção de hegemonia de Gramsci, com sua ênfase na luta constante da ideologia dominante para vencer o consenso do subordinado e incorporar ou neutralizar as forças opositoras, sustenta as duas outras estratégias de leituras – aquelas que produzem leituras negociadas ou oposicionais.

⁶ Entre os esforços teóricos de S. Hall está aquele de pensar a mediação entre os paradigmas que sustentaram essas estratégias metodológicas – o culturalismo e o estruturalismo. Os trabalhos realizados na década de 1970 acabaram por revelar uma tensão entre o entendimento de cultura ligado à experiência e a abordagem estruturalista e sua centralidade nas estruturas de significação. “Em outros termos, transparece um confronto entre a ação do sujeito e a determinação do sujeito pela linguagem”. (ESCOSTEGUY, 2001, p. 75) Ao mesmo tempo em que Hall (2003c) apresenta críticas a ambos os paradigmas, tornando-os secundários, mas não excluídos da análise, ele se aproxima da noção de hegemonia particularmente do modo desenvolvido por Antônio Gramsci. Cf. Hall.

Fiske em *Television culture* (1987) esclareceu tanto o que considera como televisão bem como o que entende por cultura. A televisão ele definiu como um apoiador/provocador de sentidos e prazeres variados cuja geração e circulação dentro da sociedade ficariam a cargo da cultura. Televisão como cultura é uma parte crucial da dinâmica social pela qual a sociedade se estrutura e se mantém num processo constante de produção e reprodução. O autor focou sua abordagem no modo como a textualidade da televisão torna-se significativa e prazerosa para seus espectadores, situados em vários contextos, sem deixar de levar em conta sua dimensão e *status* como uma mercadoria na economia capitalista.

A preocupação dos autores ligados aos Estudos Culturais esteve voltada para a problemática da produção dos sentidos. Uma das principais observações que eles fizeram diz respeito à crença segundo a qual os programas exibidos pela televisão são repletos de sentidos potenciais. Contudo essa significação torna-se objeto de investida por parte da ideologia dominante na tentativa de propor um sentido preferencial, articulado com os seus interesses. Ainda que posteriormente essa noção seja interrogada, Fiske propõe começar com a semiótica tradicional para entender como a televisão produz sentidos que sirvam aos interesses dominantes da sociedade, e como promove a circulação dos mesmos entre audiências variadas.

A análise do texto televisivo consiste em compreender os códigos usados pelas mensagens e suas relações. Códigos são vínculos entre produtores, textos e audiências e são os agentes da intertextualidade através dos quais os textos se interrelacionam numa rede de sentidos que constituem nosso mundo cultural. Como esses códigos trabalham numa estrutura hierárquica complexa, suas categorias são arbitrárias e escorregadias.

Mas o autor tem um ponto de partida relevante: a realidade já codificada. Ele esclarece que o modo pelo qual nós conhecemos e produzimos sentido do mundo é uma operação realizada através dos códigos de nossa cultura. A realidade nunca é bruta. O que Fiske explica é que quando uma porção desta realidade torna-se uma mensagem televisiva entram em operação os códigos técnicos e as convenções representacionais do meio para apresentá-la de tal modo que a torne (a) tecnologicamente transmissível e (b) um texto cultural apropriado para as audiências.

O autor apresenta esses códigos em três níveis, lembrando que, na prática, eles estão interrelacionados.

Os códigos da televisão

1° nível: REALIDADE (convenções culturais): aparência, vestuário, maquiagem, ambiente, comportamento, fala, gesto, expressão etc., que são codificados num segundo nível pelos códigos técnicos;

2° nível: REPRESENTAÇÃO (códigos técnicos): câmera, iluminação, edição, música, som. Através destes códigos são definidas as representações convencionais de narrativa, conflito, personagem, ação, diálogo, cenário, elenco etc.

3° nível: IDEOLOGIA: Este nível orienta a organização dos códigos técnicos dentro de uma coerência e aceitabilidade social que revelam códigos ideológicos, tais como: individualismo, patriarcado, raça, classe, capitalismo etc.

Os códigos técnicos podem ser identificados e analisados. Já os convencionais e ideológicos e as relações entre eles são muito mais elusivas e difíceis de especificar, embora essa seja a tarefa do crítico. Os códigos ideológicos trabalham para organizar outros códigos dentro da produção de um conjunto de sentidos coerente e consistente que constituem o senso comum. Esse processo interrelaciona os três níveis de forma dinâmica, porque o sentido só pode ser produzido quando a realidade, as representações e a ideologia emergem dentro de uma unidade coerente, aparentemente natural.

O trabalho da análise semiótica é o de desconstruir esta unidade e expor sua “naturalidade” como um construto altamente ideológico. Tal análise tenta revelar como essas camadas de sentido codificadas são estruturadas dentro dos programas televisivos, mesmo quando se trabalha com um trecho pequeno.⁷ Para Fiske é justamente isso que nos permite realizar uma leitura analítica detalhada. Por outro lado, essa escolha nos impede de falar de códigos em larga escala, de maneira generalizada.

Fiske argumentou que os programas televisivos são polissêmicos para alcançar amplas audiências populares. Contudo, sendo o texto televisivo produzido por uma instituição capitalista ele necessariamente apoia esta ideologia fazendo com que qualquer produção de sentido resistente seja feita não de forma ‘independente’ mas, sim, em relação à ideologia dominante. As relações sociais no capitalismo sempre envolvem uma dimensão política – pois são determinadas

⁷ Fiske desenvolveu sua análise a partir de um conjunto de quatro cenas do seriado americano chamado *Hart to Hart*. Através da leitura semiótica do texto ele investigou os lugares do herói, da heroína, do vilão e da vilã e o desempenho de cada um dentro no episódio. O autor analisou até mesmo as anedotas para apontar, através do seriado em questão, como e qual é o papel destinado à mulher na sociedade.

mais ou menos diretamente pela distribuição desigual de poder – o que faz com que os sentidos emirjam articulados a outros estabelecendo a base para a negociação ou a resistência.⁸

A polissemia do texto televisivo

Como mencionamos na seção anterior, Fiske propôs começar sua análise com a semiótica tradicional para interrogá-la em outro momento tendo em vista sua afirmação segundo a qual o texto televisivo é um potencial de sentidos capazes de serem vistos a partir de uma variedade de modos de atenção e por uma variedade de espectadores. Por isso o autor procurou caracterizar o texto televisivo como um estado de tensão entre forças de fechamento, em favor de seus sentidos preferenciais, e forças de abertura, que capacitam os diversos espectadores a negociar uma variedade de sentidos apropriados. Segundo ele é preciso estender a análise para que ela revele alguns dos recursos textuais que abram o texto às leituras polissêmicas, cujo esforço consiste em contrariar as tentativas de fechamento ideológico, tornando o texto acessível e popular às suas várias audiências. Este novo momento da análise inclui explorar os principais recursos textuais que constituem essa abertura tais como: ironia, metáfora, piada, contradição, excesso.

Segundo essa abordagem o texto televisivo é lugar de uma luta por sentidos. A hegemonia do texto nunca é total, pois sempre tem que lutar para se impor sobre a diversidade de sentidos que os leitores irão produzir. Mas esta polissemia não é anárquica: os sentidos são estruturados pela distribuição diferenciada de poder textual do mesmo modo que os grupos sociais estão relacionados de acordo com a distribuição diferenciada de poder social. Os sentidos não são iguais, nem facilmente ativados, mas todos existem em relações de subordinação ou oposição aos sentidos dominantes propostos pelo texto. Muitos autores (Bakhtin, Barthes, Eco) e teorias vão servir de sustentação às possibilidades de abertura aos múltiplos sentidos do texto televisivo.

⁸ Para entender tanto a produção do programa quanto a produção de sentido a partir dele, nós precisaríamos entender o funcionamento do discurso. Discurso é uma linguagem ou sistema de representação socialmente desenvolvido cuja produção e circulação de um conjunto coerente de sentidos muitas vezes servem aos interesses do grupo social que os construiu. Sua função é naturalizar aqueles sentidos dentro do senso comum, produzindo padrões para nossas relações sociais sustentando nossa experiência social nessa discursividade social. Os autores trabalham numa perspectiva segundo a qual “discursos são relações de poder”; são práticas sociais que podem promover ou se opor a ideologia dominante. Uma questão central diz respeito à institucionalização destes discursos, em especial pelas indústrias dos media, na medida em que eles são estruturados por um conjunto de convenções socialmente produzido que são tacitamente aceitas tanto pela indústria quanto pelos consumidores. Não temos a intenção de fazer neste capítulo uma discussão mais aprofundada sobre a questão do discurso conforme adotada por estes autores. Gostaríamos apenas de mencionar este aspecto da análise por considerá-lo relevante. Isto porque sabemos que tal empreitada traria desdobramentos metodológicos que fogem do escopo deste texto.

Essa luta entre fechamento e abertura pode ser vista tanto numa estrutura mais ampla do texto televisivo quanto no micro nível. Dois modos opostos de organização do texto e, portanto, dos sentidos são relevantes aqui. O primeiro é baseado na lógica de causa e efeito. Esta é uma estratégia de fechamento, pois tenta especificar relações entre incidentes ou elementos numa narrativa de acordo com as leis universais da lógica tratando-as como comuns a qualquer pessoa e, portanto, produtoras do senso comum.⁹

O segundo princípio é aquele baseado nas leis de associação e é mais aberto ao permitir uma variedade mais ampla de relações associativas e de produção de sentidos. Aqueles recursos textuais considerados presentes nas tentativas de abertura do texto criam possibilidades para leituras resistentes: todos eles funcionam pelas leis de associação e, sendo assim, são incapazes de especificar com qualquer autoridade final as relações que o leitor deveria produzir entre seus diferentes elementos ou discursos. Nenhum texto é puramente associativo ou lógico. Todos contêm ambos os princípios e a tensão entre eles é parte da luta textual entre fechamento e abertura, entre dominação e resistência.

Raymond Williams defende que o modo típico de organização dos textos no macro nível é essencialmente associativo e usa o termo fluxo para expressar este princípio. A partir disso a perspectiva adotada para análise do texto televisivo recebe inspiração da proposta deste autor. Como veremos a concepção de Williams, segundo a qual a televisão é um fluxo, é o “lugar clássico dentro da teoria cultural britânica para a discussão de como o texto televisivo pode ser constituído como objeto de estudo”. (BRUNSDON, 1990, p. 69, tradução nossa) O conceito de fluxo integra a prática textual televisiva com as experiências dos espectadores, e ao mesmo tempo reconhece as bases institucionais da transmissão.

Assistindo o fluxo

O que a análise cultural indica é o fato de que a televisão corresponde a um dos principais domínios na contemporaneidade através dos quais a cultura circula e é produzida. Tal aspecto é evidente nas formulações de Williams, pois ele foi um dos primeiros e principais teóricos a descrever e analisar a televisão levando em consideração sua dimensão tecnológica, mas particularmente sua

⁹ O realismo clássico é um exemplo deste princípio na prática: todas as ações tanto têm uma causa como uma consequência, todas as narrativas começam com uma interrupção do status quo que passa a ser trabalhado através de uma resolução que completa a cadeia de incidentes e deixa tanto a narrativa quanto o espectador num estado final de equilíbrio. Não há irrelevâncias sem explicação num texto realista clássico. Todas as coisas são logicamente relacionadas umas com as outras e contribuem para o sentido da narrativa. A construção do realismo numa teia de conexões entre todos os seus elementos repousa em sua autoapresentação como natural, como o modo senso comum de produzir sentido do mundo numa sociedade racionalista, empiricista e científica tal como a ocidental contemporânea. Cf. Fiske (1987).

dimensão cultural. Essa proposta analítica foi desenvolvida em seu livro *Television: technology and cultural form* (1974). Com ela o autor se esquivou de um determinismo tecnológico e focou nos processos históricos e sociais que concorrem para a construção da televisão enquanto prática cultural.

Para Williams a televisão é um meio cujo discurso deriva tanto de sua tecnologia quanto do conteúdo dos programas. Ele propôs um conceito de televisão ao qual incorporou novas relações estruturais. Anteriormente, as pessoas se dedicavam a atividades distintas tais como um ler um livro, ver uma peça ou uma partida de futebol com uma expectativa e uma atitude únicas. Na televisão, esses eventos separados tornam-se uma sequência unificada, pois a maioria das pessoas alega assistir televisão e não uma lista específica de programas, o que caracteriza tal transmissão como algo maior do que programas unitários. O que ele propôs, então, foi um estudo da televisão como transmissão das unidades de fato, sua duração e a natureza da justaposição de imagens e sons enviados aos telespectadores, além de uma abordagem sobre o que os telespectadores experimentam com a transmissão televisiva. Ao estabelecer essa compreensão, Williams ressaltou que a programação televisiva se constitui, portanto, de forma sequencial e interrompida, o que evidencia um contínuo simbólico que se caracteriza não pela sucessão definida de partes independentes, mas pelo imbricamento de fragmentos oriundos de diferentes formatos televisivos, isto é, pelo fluxo – uma reunião planejada e contínua de unidades de programas que estão sempre acessíveis.

A proposta de Williams incluiu intervenções dentro do processo de transmissão, a saber, as escolhas que os telespectadores fazem quando trocam de canal, bem como considerações sobre o contexto no qual a assistência televisiva ocupa lugar. Com base nisso, estudar a televisão não significa simplesmente dedicar-se àquilo que ela transmite, mas, de forma específica, significa atentar-se para o próprio processo pelo qual os conteúdos se realizam no fluxo televisivo. Isso implica, portanto, observá-los não de forma descontextualizados do momento de sua exibição, mas, compreendê-los no âmbito das dinâmicas e processos que integram os programas no instante mesmo em que eles se realizam para o telespectador; apreendê-los, desse modo, no contexto de seu “ato exibicional”.

A abordagem de Williams é importante e indica que o fluxo televisivo precisa ser examinado em termos tanto do texto quanto da recepção para que se entendam os sentidos culturais e sociais em circulação. Como os espectadores participam do fluxo? Eles “seguem o fluxo” de imagens e sons ou intervêm ativamente nesta corrente de programas, intervalos comerciais e anúncios? Qual é o texto que resulta desta intervenção?

A perspectiva da audiência

Os autores se concentraram em entender a televisão a partir da perspectiva de suas audiências. Por isso procuraram ler as mensagens como textos e atentar para os sentidos e prazeres que são elaborados a partir deles e o modo como são incorporados na rotina diária de suas audiências. Um programa torna-se um texto no momento da sua leitura, ou seja, quando sua interação com suas várias audiências ativam alguns dos sentidos/prazeres que ele é capaz de provocar. E assim ele pode estimular a produção de vários textos de acordo com as condições sociais de recepção e configurar-se como um lugar de lutas pelo sentido que reproduz os conflitos de interesse entre os produtores e consumidores da mercadoria cultural.

Tal perspectiva busca afastar-se das teorias do sujeito inspiradas tanto no estruturalismo quanto no marxismo porque, embora elas tenham dado atenção ao papel do sujeito no processo de produção de sentido, o coloca numa posição unificada que nega quaisquer contradições possíveis. O discurso constrói determinadas posições de sujeitos que seriam plenamente preenchidas e atenderiam às expectativas e demandas da ideologia dominante.

Uma referência a este respeito é a teoria de Louis Althusser (1980) sobre os Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE). Para ele ideologia é uma prática social dinâmica, que se reproduz constantemente no funcionamento ordinário dos aparatos. Ela também trabalha no micro nível dos indivíduos. Althusser acredita que nós somos todos constituídos como sujeito na ideologia pelos AIE, que as normas ideológicas naturalizadas em suas práticas constituem não apenas o sentido de mundo para nós, mas também nosso sentido de nós mesmos e de nossas relações com outras pessoas. Assim, cada um de nós é constituído como um sujeito na e para a ideologia. O sujeito, portanto, é uma construção social e não natural. Althusser adota os termos interpelação e chamamento para descrever este processo no discurso. Eles derivam da ideia de que qualquer linguagem é parte das relações sociais e que na comunicação com alguém nós estamos reproduzindo essas relações. O chamamento é o processo pelo qual a linguagem identifica e constrói uma posição social para o sujeito. Interpelação é o processo mais amplo segundo o qual a linguagem constrói as relações sociais para ambas as partes num ato comunicativo e assim localiza-os num mapa mais amplo de relações sociais em geral.

Mesmo atentos aos modos pelos quais a televisão lança mão para interpelar seus espectadores, esses autores argumentaram que a resposta do telespectador à interpelação é parcial. Fiske (1987, p. 17) afirmou que o espectador é “um produtor de textos, um produtor de sentidos e prazeres”, o que inclui subverter

as representações televisivas dominantes. Enquanto os textos oferecem alguns sentidos “mais vigorosamente do que outros”, e servem para limitar o “terreno dentro do qual os sentidos podem ser produzidos”, para Fiske o espectador tem supremacia. Isso vai além da noção de que os espectadores encontram subtextos dentro de textos hostis e dominantes para produzir leituras redentoras.

Essa habilidade produtiva é o resultado de experiência social ou treino, seja formal ou informal. Não é um dom inato, mas uma habilidade adquirida. É uma prática social, é ideológica e são os meios pelos quais a experiência sócio-cultural, o texto em questão, e suas relações intertextuais, são colocadas juntas em um momento produtivo de interação. (FISKE, 1987, p. 17, tradução nossa)

O sujeito que emerge desta perspectiva é aquele produzido socialmente, que vive numa formação social particular e que é constituído por uma complexa história cultural que é tanto social quanto textual. Sua subjetividade resulta tanto da experiência social real quanto da experiência mediada ou textual e exerce uma influência significativa na construção dos sentidos. A produção de sentido a partir de um texto tem similaridades com o processo da construção da subjetividade dentro da sociedade. O leitor produz sentidos que derivam da intersecção de sua história social com as forças sociais estruturadas dentro do texto. O momento de leitura é quando o discurso do leitor encontra o discurso do texto. Quando esses discursos sustentam diferentes interesses a leitura torna-se a reconciliação deste conflito. Mas, na análise feita por estes autores as relações sociais têm primazia, pois elas carregam “recompensas e sanções imediatas” que as tornam muito mais poderosas em sua efetividade do que qualquer programa televisivo. Se por um lado, os espectadores são conscientes da lacuna entre as representações da televisão e a realidade, por outro, essa distância não parece existir na experiência das relações sociais. A efetividade das relações sociais na construção da subjetividade é maior do que a da televisão, pois essas relações sociais parecem mais “reais”.

Os trabalhos desenvolvidos segundo esta perspectiva ajudaram a estabelecer a etnografia como método válido de estudo da audiência. (MORLEY, 1980; ANG, 1985) O objeto do estudo etnográfico é o modo pelo qual as pessoas vivem sua cultura. Seu valor repousa em sua mudança de ênfase distanciando-se da construção textual e ideológica do sujeito para situá-lo histórica e socialmente. Ela nos lembra que pessoas de fato, em situações concretas, assistem e apreciam programas televisivos. Ela reconhece a diferença entre os sujeitos, apesar de sua construção social, e pluraliza os sentidos e prazeres que eles encontram na

assistência à televisão. Ela assim contradiz teorias que focam na singularidade dos sentidos da televisão e de seus sujeitos leitores, tornando-nos capaz de dar conta da diversidade tanto dentro da formação social quanto dentro do processo da cultura. Um estudo etnográfico pode tomar a forma observacional a fim de se ver como a televisão é integrada dentro da vida doméstica e familiar, ou pode partir das respostas dadas pelos espectadores ou pode, ainda, combinar ambos. Todos esses caminhos traçaram diferenças entre espectadores, modos de assistir, e os sentidos e prazeres produzidos.

Nesta análise da pluralidade da televisão, evidencia-se sua necessidade em falar com diferentes vozes e sotaques para alcançar os vários grupos em nossa sociedade contemporânea, heterogênea, capitalista e democrática. A televisão de algum modo sustenta a ideologia dominante ao mesmo tempo em que precisa subvertê-la. De outro modo ela não terá apelo junto a uma ampla audiência cuja identidade social raramente é compatível com a ideologia dominante. Disso advém a importância de se reavaliar o papel ativo dos espectadores na produção de sentidos a partir dos textos televisivos. Esses espectadores não interrompem a interpretação quando um programa termina, pois eles discutem o que assistiram uns com os outros.

Outro aspecto que a abordagem etnográfica tornou observável diz respeito ao fato de que a televisão deve também ser capaz de ser assistida em diferentes modos de atenção, o que Hartley (1982) chamou de “regimes de assistência”. Espectadores assistem televisão como uma atividade básica e, enquanto o fazem, realizam outras atividades como ler jornal, conversar, estudar etc.

Essa abordagem da audiência nos conduziu a duas proposições principais: a audiência televisiva é composta de uma ampla variedade de grupos e não por uma massa homogênea; e esses grupos lêem ativamente o texto televisivo para produzir a partir dele sentidos que conectem com sua experiência social.

DIVERSIDADE DE AUDIÊNCIAS E MODOS DE ENDEREÇAMENTO: DESDOBRAMENTOS E POSSIBILIDADES DA ANÁLISE CULTURAL DA TELEVISÃO

O modo como os Estudos Culturais investigaram a televisão, colocando a cultura no centro da abordagem, pode ser considerado um dos investimentos mais importantes desse projeto político-teórico, pois é esse elemento analítico que instiga e promove inovações e descobertas nos trabalhos realizados nesta área. Os esforços dos pesquisadores em combinar perspectivas teóricas e abordagens metodológicas ainda rendem muitos frutos na análise dos processos que envolvem

a relação dos meios de comunicação com a sociedade e a cultura contemporâneas. Em leituras renovadas a semiótica, o estruturalismo, a etnografia continuam presentes na pesquisa.

Nesta seção final dedicar-nos-emos a uma proposta teórico-metodológica que tem origem nos estudos fílmicos baseados na teoria *Screen* e que, ao ser pensada para os estudos de televisão – a partir do encontro dos Estudos Culturais e dos estudos de cinema –, passou por uma revisão de tal envergadura que se mostrou fundamental a muitas pesquisas sobre televisão que vêm sendo desenvolvidas contemporaneamente.¹⁰ Estamos nos referindo aos modos de endereçamento.

Os modos de endereçamento são uma importante alternativa de análise em estudos sobre conteúdos audiovisuais. Antes de lidar com esta metodologia na análise de programas televisivos retornaremos ao primeiro emprego dos modos de endereçamento, que data dos anos 1970 e que foi inicialmente pensado para a análise fílmica. Este movimento se faz preciso para que entendamos o novo olhar que tal metodologia adquiriu a partir das atualizações advindas do questionamento de sua formulação inicial. É justamente esta mudança no olhar que torna os modos de endereçamento uma metodologia nos estudos sobre televisão.

Segundo Elizabeth Ellsworth (2001), a noção de modos de endereçamento surge com a preocupação de compreender as relações estabelecidas entre o texto de um filme e a experiência de seus espectadores, podendo ser expressa pela seguinte pergunta: quem este filme pensa que você é? Nesse contexto, a primeira formulação dos modos de endereçamento seria um conjunto de mecanismos imateriais cristalizados na narrativa de modo a tentar propor uma ligação sólida entre o filme e a audiência real. O sucesso de bilheteria seria advindo do refinamento de se equiparar a audiência suposta a real.

Contudo, o desenvolvimento de pesquisas empíricas revelou que, na prática, o filme erraria o seu alvo, pois o entrelaçamento de categorias sociais nas quais a experiência humana se efetiva é muito mais complexo do que aquelas levadas em conta na produção de um filme, de modo que isso não se mostrou capaz de assegurar uma resposta por parte dos espectadores condizente com aquela esperada pela instância produtora. Além disso, espectadores que estavam a princípio fora do público imaginado pelo filme poderiam se identificar com os anseios

¹⁰ No Brasil, há investimentos nessa perspectiva no âmbito do Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornais, coordenado pela professora Itânia Gomes do PPGCOM/UFBA. Mais especificamente, as pesquisas desenvolvidas nesse grupo têm investido numa abordagem dos modos de endereçamento de programas particulares de telejornalismo brasileiro. Também o Grupo de Pesquisa em Comunicação, Mídia e Cultura, coordenado pela professora Simone Rocha do PPGCOM/UFMG, têm procurado adotar essa perspectiva teórico-metodológica na análise de produtos ficcionais – em especial as séries brasileiras e os filmes nacionais produzidos a partir dos anos 1990. Estes grupos trabalham a partir de uma articulação dessa teoria à noção de gênero como prática cultural.

expressos pela trama. Diante desse novo quadro, novas explicações foram propostas tendo como pano de fundo a problemática dos modos de endereçamento. A primeira dizia da revisão dos modos de endereçamento enquanto uma forma de interpelação do filme que visava convocar seus espectadores a vê-lo de um determinado lugar preferencial. A segunda explicação foi a constatação de que um filme não trabalharia somente com um, mas que em seu interior trabalhariam endereçamentos múltiplos.

Outro aspecto dos modos de endereçamento pode ser expresso pela pergunta: quem este filme quer que você seja? Esta nova etapa tem como pressuposto uma preocupação em vincular o potencial de difusão simbólica do cinema a processos de mudança social e ao aumento da capacidade crítica de leitura por parte dos espectadores. Sendo assim, seus principais teóricos procuravam mostrar que o modo como os filmes endereçavam suas mensagens a seu público acabava por privilegiar uma determinada posição de sujeito em detrimento de outras possibilidades da experiência humana e que quando davam a ver tais outras possibilidades o faziam de maneira estereotipada, negativa, como quem diz “não façam isso, pois é errado”. Os filmes eram vistos como importantes aparelhos ideológicos que procuravam contribuir para a manutenção de relações desiguais de acesso e poder dentro da sociedade, pois condenavam possibilidades da experiência humana que não estivessem dentro do que o *status quo* estabelecia. Estes teóricos acreditavam que modelos alternativos de endereçamento presentes nos filmes seriam capazes de despertar nos espectadores uma maior crítica a respeito de sua própria realidade social. Neste contexto, alguns cineastas acabaram por propor novas formas de endereçamento que privilegiassem um aspecto mais crítico, reflexivo, de seus espectadores. Eis que é do embate entre novas formas de endereçamento e as antigas que surge uma constatação que ajuda a repensar a questão: da mesma maneira que uma teórica feminista pode desejar assistir a filmes que trabalhem a posição de sujeito das mulheres de maneira mais adequada, ela também pode ter vontade de assistir a filmes com um tipo de endereçamento mais tradicional, buscando suprir em si mesma outras necessidades sem que este deslocamento resulte contraditório ou equivocado, pois o prazer e a fantasia dos quais os filmes se valem para estabelecer contato com seu público podem até ser políticos, mas não são apenas. É a partir deste reconhecimento da pluralidade da vida social e da expressão individual que começam a ser desenvolvidas pesquisas de recepção. Com tais pesquisas, as teorizações a respeito dos modos de endereçamento dão um passo rumo à reconfiguração de seu olhar ao chamar a atenção para a centralidade dos receptores no processo de construção dos sentidos dos filmes:

Não importa quanto o modo de endereçamento do filme tente construir uma posição fixa e coerente no interior do conhecimento, do gênero, da raça, da sexualidade a partir da qual o filme ‘deve’ ser lido: os espectadores reais sempre leram os filmes em direção contrária a seus modos de endereçamento, ‘respondendo’ aos filmes a partir de lugares que são diferentes daqueles a partir dos quais o filme fala aos receptores. (ELLSWORTH, 2001, p. 31)

Isso porque uma ênfase demasiadamente semiótica, centrada na mensagem, é incapaz de remeter ao lugar no qual os sentidos são compartilhados no cotidiano: a cultura. Esta virada proporcionada pelos estudos de recepção possibilitou também a ruptura com a dicotomia expressa ou por uma relação contestatária/crítica ou por uma relação puramente cúmplice/reacionária com o conteúdo dos filmes. Isso acontece porque estes estudos apontaram para uma maior complexidade feita nos usos dos conteúdos das obras.

É dentro deste novo panorama os modos de endereçamento têm seu vigor explicativo renovado e passam a ser percebidos como um evento que transita *entre* o social e o individual: “o evento do endereçamento ocorre num espaço que é social, psíquico, ou ambos, entre o texto do filme e os usos que o espectador faz dele”. (ELLSWORTH, 2001, p. 13) Diante disto, Ellsworth caracterizou os modos de endereçamento como uma escolha elaborada pela instância produtiva em detrimento de outras possíveis para a realização de um filme – o que pode ser estendido para produtos midiáticos em geral. O que se quer explicitar com esta formulação é que a referida escolha é construída com base no estabelecimento de um determinado tipo de relação com o público, relação esta de caráter histórico, que envolve também expectativa e desejo.

Segundo Daniel Chandler, modos de endereçamento são as maneiras como as relações entre endereçador e endereçado são construídas em um texto. “Para se comunicar, o produtor de um texto precisa fazer algumas suposições a respeito de uma audiência pretendida: reflexos dessas suposições podem ser encontrados no texto”. (CHANDLER, 2009, tradução nossa) Assim, pensar quem é a audiência não só a define, mas também o próprio produto, já que isto interfere nas escolhas de seu processo de construção.

Modos de endereçamento e a pesquisa em televisão

Agora podemos considerar algumas das particularidades dos modos de endereçamento na aplicação a produtos televisivos nos quais eles estão relacionados

aquilo que é característico das formas e práticas comunicativas específicas de um programa, diz respeito ao modo como um programa específico tenta estabelecer uma forma particular de relação com sua audiência [...] a partir da construção de um estilo, que o identifica e que o diferencia dos demais. (GOMES, 2007, p. 20)

As reflexões de Fiske e Hartley (1978) se mostraram fundamentais nesse novo terreno de pesquisas. A abordagem de Hartley (1982) mostra as estratégias conceituais pelas quais as instituições televisivas constroem para si uma imagem da audiência unificada. Mas a conveniência desta estratégia para as instituições não significa que as audiências tenham que compartilhá-la e, de fato, elas não o fazem. Para Hartley a televisão lida com necessidades que competem entre si: a de apelar a uma ampla diversidade de audiências e a de discipliná-las e controlá-las ao ponto no qual elas possam ser atingidas por uma mercadoria cultural produzida industrialmente. Para alcançar isto, a televisão tem que reconhecer que uma diversidade de audiências requer uma diversidade de modos de endereçamento:

Longe de buscar fixar apenas uma posição de sujeito, a televisão tem desenvolvido uma diversidade de modos de endereçamento, de pontos de vista, de gêneros de programas, de estilos de apresentação. Ela é caracterizada, em resumo, pelo excesso, tanto de posições que podem ser facilmente reconhecidas quanto de prazeres que podem ser disciplinados dentro do que já é familiar, de formas previsíveis. (HARTLEY, 1982, p. 16)

Quanto à questão do estilo, Hartley chama atenção para esse aspecto segundo o qual os modos de endereçamento dizem respeito ao tom de um determinado programa, aquilo que o individualiza em meio aos demais. Jornais e programas em geral devem incluir uma orientação para seus endereçados como parte da mensagem. Contudo, exceto de modo mais geral e abstrato, os produtores não conhecem quem são os endereçados. Eles devem desenvolver um “modo de endereçamento” prático que expressa não apenas o conteúdo dos eventos que eles relatam, mas também sua orientação em direção ao espectador ou leitor, uma vez que essa orientação é um elemento constituinte inevitável de toda linguagem. Ela é o “tom” de um jornal ou de um programa, aquilo que o distingue dos demais que com ele competem e que nos dirige muito de seu apelo enquanto espectadores e leitores.

É com base em Hartley que Gomes (2007, p. 22) afirma que “nessa perspectiva, portanto, o conceito nos leva não apenas à imagem da audiência, mas ao estilo, às especificidades de um determinado programa”. Sua utilidade, a partir de sua atualização, está no fato de que ela permite-nos investigar aquilo que é característico da realidade material do produto, as especificidades do meio bem como lidar com os contextos socioculturais aos quais um produto está relacionado.

Gomes (2007) apresenta uma revisão sobre o assunto ressaltando o aspecto relacional entre uma proposta elaborada pela instância produtiva e sua audiência imaginada. Esta suposição dá base para que os programas criem uma determinada identidade que mobiliza linguagem própria, assim como estruturas narrativas e argumentativas específicas para dialogar com aquele público em questão.

Essa mudança de foco que leva em consideração as audiências se constitui a partir da compreensão de que as escolhas operadas pela produção não são impostas aos sujeitos, mas precisam estabelecer um ponto de encontro com os espectadores, como forma de criar uma relação específica de comunicação. E esse ponto de encontro se constitui na cultura, nos modos como as estratégias empreendidas nas instâncias produtoras se baseiam num conjunto de sentidos e entendimentos que sejam amplamente compartilhados num dado contexto histórico-cultural. Dessa forma, modo de endereçamento passa a remeter a algo que é próprio de um dado texto comunicativo e do tipo de relacionamento que ele quer construir com seu público-alvo sim, mas que se institui e fundamenta pela mediação da cultura.

Uma das grandes contribuições que esses autores ofereceram aos estudos de televisão baseia-se nessa leitura dos modos de endereçamento enquanto formas particulares de produção e circulação da cultura dentro de processos comunicativos específicos que nos permitam identificar e avaliar tanto os entrelaçamentos que produzem entre si, e que nos permitiriam apreender não só os diálogos constituídos em cada uma dessas esferas do televisual, quanto os processos de significação do fluxo televisivo.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. 3. ed. Lisboa: Presença, 1980.
- ANG, I. *Watching 'Dallas': Soap Opera and the melodramatic imagination*. London: Methuen, 1985.

- BRUNSDON, C. Television: aesthetics and audiences”. In: MELLENCAMP, P. (Ed). Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- CHANDLER, D. Modes of address. In: _____. *Semiotics for beginners*. Disponível em: <<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html>>. Acesso em: 10 dez. 2009.
- ELLSWORTH, E. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, T. T. (Org.). *Nunca fomos humanos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- ESCOSTEGUY, A. C. D. *Cartografias dos estudos culturais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FISKE, J. *Television culture*. London: Routledge, 1987.
- FISKE, J.; HARTLEY, J. *Reading television*. London: Methuen, 1978.
- GOMES, I. M. M. Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise. *Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação - E-compós*, Brasília, v. 8, [n. 1], 2007. Disponível em: < <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/126/126>>. Acesso em: 20 abr. 2011
- HALL, S. Codificação/decodificação. In: _____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003a.
- HALL, S. Reflexões sobre o modelo codificação/decodificação: uma entrevista com Stuart Hall. In: _____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003b.
- HALL, S. Estudos culturais: dois paradigmas. In: _____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003c.
- HARTLEY, J. *Understanding News*. London; New York: Routledge, 1982.
- MORLEY, D. *The ‘Nationwide’ audienc*. London: British Film Institute, 1980.
- MULVEY, L. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1974.
- POSTMAN, N. *Amusing ourselves to death*. New York: Viking Penguin Inc., 1985.
- WILLIAMS, R. *Television: technology and cultural form*. London: Routledge, 1974.
- WILLIAMS, R. *The politics of modernism: against the new conformists*. London: Verso, 1989.

SOBRE OS AUTORES

Ana Carolina D. Escosteguy

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2000), realizou pós-doutorado na University of Westminster em 2011. Autora de *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana* (2ª edição, 2011).

Angela Prysthon

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Coordena o Bacharelado em Cinema da mesma instituição. Doutorou-se em Teoria Crítica e Estudos Hispânicos pela Universidade de Nottingham (1999). Entre suas publicações, estão os livros *Imagens da Cidade* (2006) e *Ecos Urbanos* (2008), como organizadora e *Cosmopolitismos periféricos* (2002).

Cíntia SanMartin Fernandes

Doutora em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com Doutorado Sanduíche junto a Université René Descartes-ParisV/Sorbonne onde participou como pesquisadora no Centre D'étude Sur L'actuel et Le Quotidien (CEAQ). Pós-Doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP. Autora do livro *Sociabilidade, Comunicação e Política: a experiência estético-comunicativa da Rede MIAC na cidade de Salvador* (Ed. E-papers, 2009).

Felipe Trotta

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006) e autor de diversos artigos sobre música popular e estratégias de valoração. Coordena o grupo de pesquisa Mídia e Música na UFPE, é editor da Revista E-Compós e vice-coordenador do PPGCOM-UFPE, onde realiza pesquisa sobre o forró contemporâneo no Nordeste brasileiro.

Itania Maria Mota Gomes

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (2000), realizou pós-doutorado na Université Sorbonne-Nouvelle/Paris 3 (2007). Coordena o Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornalismo. É autora de *Efeito e Recepção* (2004) e *Gêneros Televisivos e Modos de Endereçamento no Telejornalismo* (2011).

Jeder Janotti Junior

Professor da Universidade Federal de Alagoas e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2002). *Autor de Heavy Metal com Dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização* (2004) e *Aumenta Que Isso Aí É Rock and Roll* (2003).

Liv Sovik

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1994). Realizou Pós-Doutorado no Goldsmiths College/ University of London. É autora de *Aqui ninguém é branco* (2009) e organizadora de *Da Diáspora: identidades e mediações culturais* (2003), reunião de textos de Stuart Hall.

Micael Maiolino Herschmann

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde também dirige o Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação. Autor dos livros: *Lapa, cidade da música. Desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música nacional* (2007) e *O funk e o hip-hop invadem a cena* (2000).

Nilda Jacks

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1993), realizou pós-doutorado na Universidad Nacional de Colombia (2006). Organizou o livro *Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico con perspectivas al futuro* (CIESPAL, 2011).

Simone Maria Rocha

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003). Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Mídia e Cultura. É autora de diversos artigos sobre televisão.

Simone Pereira de Sá

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1996), realizou pós-doutorado na McGill University (2008). É autora de *Rumos da Cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e sociabilidade* (2010) e *O Samba em Rede – comunidades virtuais, dinâmicas identitárias e carnaval carioca* (2005).

Veneza V. Mayora Ronsini

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria. Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2000). É autora de *Mercadores de sentido: consumo de mídia e identidades juvenis* (2007) e *Entre a capela e a caixa de abelhas (identidade cultural de gringos e gaúchos)* (2004).

	COLOFÃO
Formato	<i>17 x 24 cm</i>
Tipologia	<i>Life BT e Lucida Fax</i>
Papel	<i>Alcalino 75 g/m² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m² (capa)</i>
Impressão	<i>EDUFBA</i>
Capa e Acabamento	<i>Cian Gráfica</i>
Tiragem	<i>500</i>

ISBN 978-85-232-0854-7



9 788523 208547

Diz uma anedota que um antropólogo perguntou a um “culturalista”: “se o que você faz são estudos culturais, como se chama então o que eu vinha fazendo até hoje?”. Apesar do tom de pilhéria, a brincadeira mostra a dificuldade de entendimento do que chamamos de “Estudos Culturais”. Isso porque os estudos da cultura têm tradições consolidadas enquanto os Estudos Culturais não são uma disciplina e muito menos um campo de estudos. Então, afinal, o que são os Estudos Culturais quando se voltam à análise do universo da comunicação e da cultura midiática?

É a partir do diálogo entre pesquisadores renomados na área de comunicação e autores reconhecidos dos Estudos Culturais que este livro pretende contribuir com algumas respostas para a questão colocada acima. Antes de ser um trabalho de sistematização de conceitos e métodos, Comunicação e Estudos Culturais é uma confabulação entre leituras dedicadas e práticas de pesquisadores que, com tudo que isso possa implicar, se assumem também como autores dos Estudos Culturais. Isso envolve dedicação, afeto, circunscrição de territórios, mas também, abertura para a pesquisa criativa e séria na área de comunicação.