

II. Literatura, Estudos Culturais, cultura(s) e mídias

A reflexão atual sobre a identidade e a cidadania precisa situar-se em relação a vários suportes culturais, e não só em relação ao folclore ou à discursividade política, como ocorreu nos nacionalismos do século XIX e princípios do XX. Deve também levar em conta a diversidade de repertórios artísticos e de meios de comunicação que contribuem para a reelaboração das identidades. Por isso mesmo, seu estudo não pode ser tarefa de uma única disciplina (a antropologia ou a sociologia política), e sim um trabalho transdisciplinar, em que intervenham especialistas em comunicação, semiólogos, urbanistas, e no qual seria útil a participação de outros *experts*, como os economistas e os biólogos, que se ocupam de cenários decisivos para a recomposição atual das identidades.⁸

O trecho acima foi retirado capítulo “Subúrbios pós-nacionais” que integra o livro *Consumidores e cidadãos*, do antropólogo argentino Nestor García Canclini. Ele de certa forma sintetiza uma das facetas desta tese. Ao investigar a discussão sobre a identidade nordestina e ao tomar como estudo de caso *O Carapuceiro*, um periódico de crônicas veiculado exclusivamente pela Internet, precisei considerar a diversidade de repertórios artísticos da região (antigos e novos fundadores de imaginários locais) e a intensificação das trocas culturais desencadeadas pelos meios de comunicação como fatores importantes na compreensão de que os discursos identitários (e mesmo suas desconstruções) são elaborações contínuas e multifacetadas.

E para este entendimento, um percurso transdisciplinar foi imprescindível na realização de todo meu trabalho. Sendo esta tese desenvolvida na área de Literatura, a própria Antropologia, por exemplo, foi uma disciplina fundamental na sua estruturação teórica. Isto porque, desde a segunda metade do século XX, o debate político nos estudos literários revelou que os valores universais mantêm uma relação indissociável com os “centramentos” étnicos, sociais, regionais, sexuais, entre outros. A partir desta consciência, as lutas pela busca da afirmação das identidades de grupos até então considerados minoritários se constituíram através da pesquisa e recuperação de objetos de cultura julgados inferiores pela tradição ocidental e seus padrões centrados - tido como “objetivos” - de apreciação. Tal fato levou a crítica, de uma forma geral, a deixar de lado critérios de análises estritamente literários (e que tiveram vigência até a modernidade), e a pensar a literatura inserida no plano mais amplo da cultura - em seu sentido mais próximo da Antropologia. Para a crítica, foi ficando cada

⁸ CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos*, pág. 136.

vez mais claro que “o valor de um objeto cultural depende também do sentido que se lhe dá a partir de uma nova leitura, sobretudo se esta desconstrói leituras alicerçadas no solo do preconceito.”⁹

Feita estas considerações iniciais, lanço-me mais diretamente aos objetivos deste trabalho. Nessa direção, uma outra passagem, desta vez da obra *Dos meios às mediações* do espanhol Jesús Martín-Barbero, é importante na revelação de sua diretriz teórica. De acordo com este último autor:

A incorporação das classes populares à cultura hegemônica tem uma longa história na qual a indústria de narrativas ocupa lugar primordial. Em meados do século XIX, a demanda popular e o desenvolvimento das tecnologias de impressão vão fazer das narrativas o espaço de decolagem da produção massiva. O movimento osmótico nasce na imprensa, uma imprensa que em 1830 iniciou o caminho que leva do jornalismo político à empresa comercial. Nasce então o *folhetim*, primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa. Fenômeno cultural muito mais que literário, o folhetim conforma um espaço privilegiado para estudar a emergência não só de um *meio* de comunicação *dirigido* às massas, mas também de um novo *modo* de comunicação *entre* as classes. Quase completamente ignorado até alguns anos atrás, foi redescoberto em finais de 1960 por estudiosos dos fenômenos “para” ou “sub” literários, que sobre ele projetaram duas posições fortemente divergentes. Uma, abordando-o a partir da literatura e da ideologia, encara-o como um fracasso literário e um poderoso sucesso da ideologia reacionária. Outra, seguindo a proposta de Gramsci, propõe-no como “um estudo de história da cultura e não de história literária”, esforçando-se para superar o sociologismo da leitura ideológica.¹⁰

Em relação ao conteúdo desta tese, dois aspectos são fundamentais no trecho que acabo de citar. O primeiro é a referência ao folhetim, matriz da crônica tal como a conhecemos hoje (veremos sobre o percurso do gênero no quarto capítulo), e sua origem e atrelamento popular. O segundo diz respeito ao próprio referencial teórico: tomo emprestado a proposta (e mesmo conceitos!) de Gramsci - e, mais largamente, dos Estudos Culturais - para pensar *O Carapuço* muito mais próximo de uma história cultural do que de uma história literária (ou, talvez seja melhor afirmar, considerando esta última como um desdobramento da primeira). Neste desafio, desenvolvo no presente capítulo abordagens teóricas sobre temas como os próprios Estudos Culturais, cultura, hegemonia, cultura popular e mídias, para, além de buscar esta aproximação, tentar estruturar bases conceituais que revelem suas implicações políticas.

⁹ SANTIAGO, Silvano. *Alfabetização, leitura e sociedade de massa*. In: NOVAES, Adauto (org.). *Rede Imaginária – televisão e democracia*, pag. 152.

¹⁰ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*, págs 181 e 182.

2.1. Literatura e transdisciplinaridade: um percurso epistemológico contra a clausura teórica

Quando estudante de mestrado, a leitura da obra *Cultura e imperialismo*, do acadêmico palestino Edward W. Said, chamou-me a atenção de forma particular. Sua forma de pensar a literatura (e os objetos culturais de maneira geral) “em contraponto”¹¹, percebendo tudo o que está por trás na construção e legitimação de um texto, me pareceu bastante interessante. Foi inicialmente com Said que passei a sentir que “a suposta autonomia das obras de arte acarreta uma espécie de separação que, a meu ver, impõe uma limitação indesejável, a qual não é de forma alguma colocada pelas próprias obras.”¹²

As idéias de Said me levaram ao contato com autores que estavam ligados aos chamados Estudos Culturais, aos quais a perspectiva pós-colonial saidiana é constantemente atrelada. Críticos como Raymond Williams, Stuart Hall, Homi K. Bhabha, entre outros, cada um em suas especificidades, me mostraram definitivamente “que não podemos separar literatura e arte de outros tipos de práticas sociais, de forma a sujeitá-las a leis específicas e distintas”.¹³

A disposição de pensar a literatura para além das análises puramente literárias, ou melhor, de pensá-la de forma relacional e interdisciplinar é um procedimento epistemológico que ganhou força ao longo da história dos estudos literários. Desde o início do século XX até os dias que correm, o percurso da crítica e da historiografia literária tem sido cada vez mais o de investigar as obras e os textos da literatura associados a outras áreas do conhecimento e a correntes filosóficas. Se verificarmos a trajetória que vai do formalismo russo - passando pelo *New Criticism*, pelo estruturalismo, pelo pós-estruturalismo - até os Estudos Culturais, constatamos esta

¹¹ Edward Said toma emprestado a expressão da música clássica ocidental. No contraponto, segundo ele: “vários temas se opõem uns aos outros; na polifonia resultante, porém, há ordem e concerto, uma integração organizada que deriva dos temas, e não de um princípio melódico ou formal rigoroso externo à obra”. SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*, pag. 87. O autor utiliza este princípio como uma forma de leitura do arquivo cultural que não seja unívoca, mas sim consciente da simultaneidade da história metropolitana que é narrada e das outras histórias contra (e junto com) as quais atua o discurso dominante.

¹² Ibid., pag. 46.

¹³ WILLIAMS, Raymond. *Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory*. In: HALL, Stuart. *Da diáspora*, pag. 139.

tendência. No artigo “Os livros de cabeceira da crítica”, um texto bastante esclarecedor sobre os caminhos que os estudos literários vem percorrendo nos últimos anos, a professora da Universidade Federal de Minas Gerais, Maria Eneida de Souza, faz o seguinte comentário:

Após o “boom” teórico e metodológico que dominou os estudos literários a partir dos anos sessenta, procede-se à revalorização da história e ao exercício da prática interdisciplinar e cultural. Tendências de ordem revisionista irão ainda dominar o cenário teórico dos anos noventa, ficando os discursos sujeitos a balanços, reelaborações e releituras. Essa exigência de revisão teria origem não apenas no interior das teorias, levadas a extremos de elaboração, mas igualmente em virtude das **novas circunstâncias históricas e institucionais**. A crise das ideologias da representação, o desencanto diante da sedução dos grandes relatos emancipatórios iriam naturalmente influenciar o papel até então exercido pela instituição universitária quanto à natureza de sua produção. A proliferação de outros meios de divulgação do saber, como as revistas culturais, os jornais e a televisão irá acarretar transformações no discurso teórico. Uma vez sensível aos temas mais gerais e munido de dicção mista, esse discurso terá condições de estabelecer a ponte entre a academia e a esfera pública, através dos inúmeros meios de comunicação de massa.¹⁴

Ao longo do século XX - e de forma mais acentuada a partir de sua segunda metade - fica evidente que o lugar (historicamente) elitizante da teoria e da crítica literária perdeu muito sua força diante das *novas circunstâncias históricas e institucionais*. A disseminação dos meios de comunicação de massa, o apelo democrático dos discursos emergentes da sociedade, a valorização de abordagens culturalistas no campo da estética, foram fatores importantes que fizeram com que a literatura tenha deixado de ser considerada como arte autônoma e independente – “se é que algum dia ela assim pôde ser vista”¹⁵.

Ao comentar o modelo de uma revista de poesia contemporânea e, a partir dele, questionar os caminhos da democratização no contexto universitário e literário brasileiro, Ítalo Moriconi escreveu no artigo intitulado “Qualquer coisa fora do tempo e do espaço” o seguinte parágrafo:

A pedagogia iluminista clássica é centrada e verticalizada. Ela pressupõe que o processo de formação se dá pelo acesso do indivíduo a um acervo que se encontra de posse dos mestres da palavra, encerrado no prédio público da biblioteca. O próprio acervo é verticalmente hierarquizado, seu topo sendo ocupado pelas narrativas eurocêntricas das histórias filosófica e literária. Já a pedagogia da barbárie se dá em situações em que o ensino e a crítica são concebidos como “formas de práticas solidárias”(…). Aqui não se trata mais de um saber armazenado e exteriorizado transmitido de cima pra baixo, mas de problemas que são discutidos no interior de uma

¹⁴ SOUZA, Eneida Maria de. *Os livros de cabeceira da crítica*. In: ANTELO, Raul [et al.]. *Declínio da arte ascensão da cultura*, págs. 192 e 193 (grifos meus).

¹⁵ *Ibid.*, pag. 193.

rede complexa de lideranças (professores e pesquisadores são líderes numa rede de redes institucionais), produzindo conclusões epistemológicas e éticas que se internalizam como consciência histórica de processos de rupturas e traumas – processos de subjetivação grupal e individual. Os sistemas de produção e transmissão do saber são hoje espaços públicos efetivos, onde a palavra circula de modo democrático e/ou espetacularizado, em circuitos cindidos por conflitos e recombinações em processos de negociação multivalentes.¹⁶

Ao longo da história, o campo do literário no ocidente funcionou sob o modelo de formação e critérios de valores iluministas, ou seja, na crença da capacidade de distinção entre o que é esteticamente bom e ruim e na defesa do sujeito cognitivo universal “como garantia única da persistência da possibilidade de crítica às hegemonias no plano das representações”¹⁷. Uma postura elitista, pois, como sabemos, tanto o modelo de formação como os critérios de valores eram/são estabelecidos por ideais ocidentais logocêntricos, sempre dominantes ao longo da história. Tal perspectiva teve seu ápice no chamado alto modernismo, quando a convicção neste “indivíduo cognitivo universal” começa a ser posta em xeque pela própria produção artística (o dadaísmo é um bom exemplo) e científica do período (o desenvolvimento da Antropologia com sua defesa do relativismo cultural é outra boa ilustração).

No entanto, depois da segunda metade do século XX, vários fatores contribuíram para uma guinada epistemológica no campo da crítica cultural e, mais especificamente, na crítica literária. Entre estes fatores, destacam-se o fim do colonialismo (se não de fato, pelo menos de direito); a nova perspectiva de se pensar a cultura (discurso sobre o assunto logo adiante); a difusão do consumo e do prestígio das novas mídias; e a massificação universitária (ainda em curso). Nos últimos cinquenta anos, uma tendência democratizadora tomou conta do mundo da arte e da cultura – tendência que tenta dissolver até mesmo este binômio arte/cultura. Muitos identificam este processo democrático com a - controverso termo - pós-modernidade.

Até a referida guinada, a crítica literária parecia funcionar (e para alguns ainda funciona) como uma espécie de último bastião da (alta) Cultura, com sua capacidade de atribuir valor (descriminando o bom e o ruim) e de preservar o individualismo crítico como única garantia contra os “totalitarismos do coletivo”. Com a pós-

¹⁶ MORICONI, Ítalo. *Qualquer coisa fora do tempo e do espaço*. In: ANDRADE, Ana Luiza [et al.]. *Leituras do Ciclo*, págs. 85 e 86.

¹⁷ *Ibid.*, págs. 80 e 81.

modernidade, no entanto, a literatura e/ou o campo do literário teve abalado a sua prática cultural que assegurava um espaço existencial e pedagógico de defesa contra a barbárie. Como consequência, o que ocorre, tomando o exemplo da teoria literária, é uma grande abertura para uma fértil transdisciplinaridade. Sobre isto, o professor da Universidade Cornell, Jonathan Culler, coloca que:

textos de fora do campo dos estudos literários foram adotados por pessoas dos estudos literários por que suas análises da linguagem, ou da mente, ou da história, ou da cultura, oferecem explicações novas e persuasivas acerca das questões textuais e culturais. Teoria, nesse sentido, não é um conjunto de métodos para o estudo literário mas um grupo ilimitado de textos sobre tudo o que existe sob o sol, dos problemas mais técnicos de filosofia acadêmica até os modos mutáveis nos quais se fala e se pensa sobre o corpo. O gênero “teoria” inclui obras de antropologia, história da arte, cinema, estudos de gênero, lingüística, filosofia, teoria política, psicanálise, estudos de ciência, história social e intelectual e sociologia. As obras em questão são ligadas a argumentos nessa área, mas tornam-se “teoria” porque suas visões ou argumentos foram sugestivos ou produtivos para pessoas que não estão estudando aquelas disciplinas.¹⁸

Durante este processo de mudanças na abordagem teórica, algumas correntes críticas foram de grande importância na desconstrução da “pedagogia iluminista”. Ao reconhecer a obra literária como um construto cujos mecanismos poderiam ser classificados e analisados como objetos de qualquer outra ciência, o estruturalismo questionou a pretensão da literatura de ser uma forma singular de discurso. Com isto, a concepção romântica de que um texto possuía uma essência vital foi denunciada como “uma manifestação de teologia disfarçada, um medo supersticioso da investigação racional, que transformava a literatura num fetiche e fortalecia a autoridade de uma elite ‘naturalmente’ crítica e sensível”¹⁹. Além do aspecto literário, o estruturalismo foi robustecido pela difusão da Antropologia de Claude Lévi-Strauss – por sua vez, influenciada pelo legado lingüístico de Ferdinand Saussure –, que contribuiu de forma crucial na compreensão das culturas não-européias.

No entanto, foi o pensamento pós-estruturalista que elaborou teorias que denunciaram mais duramente o logocentrismo europeu e que permitiu um olhar generoso em relação a “diferença”. Influenciado pela filosofia de Nietzsche, o pós-estruturalismo se caracterizou por sua crítica a dialética hegeliana e as “oposições binárias” (alto/baixo, claro/escuro, natureza/cultura etc.) bastante empregadas pelo

¹⁸ CULLER, Jonathan. *Teoria literária – Uma introdução*, pág. 13.

¹⁹ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*, pág. 146.

estruturalismo. Tal posição é recorrente nas obras de pensadores como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida. Este último, através do conceito de “desconstução”, procurou explorar os vários significados ocultos e implícitos que constituem um modo de operação do texto, sua “disseminação” (uma contínua difusão e derramamento de significados), revelando suas contradições internas e estabelecendo um sentido que pode ir além e mesmo contra o pretendido pelo autor. A postura desconstrutiva mostra como os textos (literários ou não) podem embaraçar seus próprios sistemas lógicos dominantes. Para o pós-estruturalismo, de uma forma geral, o texto não possui significações determinadas nem fixas, é plural e difuso, formando um emaranhado de códigos, através dos quais o crítico pode abrir seu próprio caminho – também textual. De acordo com Douglas Kellner, professor de filosofia da Universidade do Texas:

A teoria pós-estruturalista conscientizou-nos para o fato de que teorias são construtos, produtos de discursos, práticas e instituições sociais específicas, e que, portanto, não transcendem seu próprio campo social. As teorias tradicionais que afirmam ser fundamento de verdade, conhecimento universal a transcender as condições sociais, ou metateoria dona da verdade a transcender os interesses de teorias particulares, têm sido amplamente rejeitadas; o mesmo ocorre com teorias positivistas que afirmam ser a ciência um modo privilegiado de verdade a que todas as teorias devem aspirar. Contra o positivismo, admite-se em geral que não existe percepção imaculada, e que ver, interpretar, explicar, etc. são atos mediados por discursos teóricos e participantes de pressupostos teóricos.²⁰

A ênfase dada ao texto pela crítica pós-estruturalista não tardou em ser vista, de certa forma, como idealista. Isto porque - por mais acertadas que sejam as análises foucaultianas sobre o poder e a contribuição derridiana acerca da *différance*, por exemplo - pouco desenvolvia um sentido de intervenção política prática, esgotando-se nas análises discursivas. E é através desta lacuna que os Estudos Culturais entram em cena, pensando a cultura como terreno de luta entre forças que disputam sua hegemonia (no sentido gramsciano). Sobre esta diferença, Richard Johnson coloca que uma das principais características dos Estudos Culturais tem sido justamente a de descentrar o “texto” como objeto de estudo. Para ele:

(nos Estudos Culturais) o “texto” não é mais estudado por ele próprio, nem pelos efeitos sociais que se pensa que ele produz, mas, em vez disso, pelas formas subjetivas ou culturais que ele efetiva e torna disponíveis. O texto é apenas um meio no Estudo Cultural; estritamente, talvez, trata-se de um material bruto a partir do qual

²⁰ KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*, págs. 37 e 38.

certas formas (por exemplo, da narrativa, da problemática ideológica, do modo de endereçamento, da posição de sujeito etc.) podem ser abstraídas. Ele também pode fazer parte de um campo discursivo mais amplo ou ser uma combinação de formas que ocorrem em outros espaços sociais com alguma regularidade. Mas o objeto último dos Estudos Culturais não é, em minha opinião, o texto, mas a vida subjetiva das formas sociais em cada momento de sua circulação, incluindo suas corporificações textuais. Isto está muito distante da valoração literária dos textos por si mesmos, embora, naturalmente, os modos pelos quais algumas corporificações textuais de formas subjetivas são valoradas relativamente a outras, especialmente por críticos e educadores (o problema, especialmente, do “baixo” e do “alto” na cultura), sejam uma questão central, especialmente em teorias de cultura e classe.²¹

No ensaio “Estudos Culturais e seu legado teórico”, no entanto, Stuart Hall revela que em determinado momento os Estudos Culturais (no texto o autor refere-se ao Centro de Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade de Birmingham) passaram por uma “virada lingüística”, ou seja, acabou descobrindo a discursividade, a textualidade. Inclusive, segundo Hall, muitos foram os ganhos do encontro com os conceitos teóricos estruturalistas, semióticos e pós-estruturalistas em decorrência desta descoberta. Ganhos que o crítico enumera: a importância crucial da linguagem e da metáfora lingüística para qualquer estudo da cultura; a expansão da noção do texto e da textualidade, quer como fonte de significado, quer como aquilo que escapa e adia o significado; o reconhecimento da heterogeneidade e da multiplicidade dos significados, do esforço envolvido no encerramento arbitrário da semiose infinita para além do significado; o reconhecimento da textualidade e do poder cultural, da própria representação, como local de poder e de regulamentação; do simbólico como fonte de identidade.

Porém, sobre este instante da “virada lingüística” dos Estudos Culturais, os professores franceses Armand Matterlard e Érik Neveu chamam a atenção de que:

o momento “lingüístico” tende especialmente a reconduzir todo o social ao estatuto de um “texto” à espera de analistas muito sutis para decodificá-lo. Ele oculta (ou reduz a jogos de discurso) os fatos econômicos, as relações diretas de força, os fatos de morfologia social. Ele estimulou uma forma niilista-chique de relativismo: dado que tudo é discurso, as noções de ciência, de demonstração seriam apenas construtos sociolingüísticos, não podendo pretender uma ruptura com opiniões ou juízos de valor.²²

²¹ JOHNSON, Richard. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?*, págs. 75 e 76.

²² MATTELART, Armand e NEVEU, Érik. *Introdução aos Estudos Culturais*, págs. 163 e 164.

Para o próprio Stuart Hall, esta reconfiguração teórica através da textualidade jamais poderá se tornar auto-suficiente. Ela representa um ponto para além do qual os Estudos Culturais precisam se colocar. Segundo ele:

A metáfora do discursivo, da textualidade, representa um adiamento necessário, um deslocamento, que acredito estar sempre implícito no conceito de cultura. Se vocês pesquisam sobre a cultura, ou se tentarem fazer pesquisa em outras áreas verdadeiramente importantes e, não obstante, se encontraram reconduzidos à cultura, se acontecer que a cultura lhes arrebate a alma, têm de reconhecer que irão sempre trabalhar numa área de deslocamento. Há sempre algo descentrado no meio cultural [*the medium of culture*], na linguagem, na textualidade, na significação; há algo que constantemente escapa e foge à tentativa de ligação, direta e imediata, com outras estruturas. E ainda, simultaneamente, a sombra, a estampa, o vestígio daquelas outras formações, da intertextualidade dos textos em suas posições institucionais, dos textos como fonte de poder, da textualidade como local de representação e de resistência, nenhuma destas questões poderá jamais ser apagada dos estudos culturais.²³

De acordo com Hall, o que deve ser pensado como questão é o que ocorre quando uma área tenta se desenvolver apenas como uma espécie de intervenção teórica coerente. Mais ainda, pensar, invertendo a questão, o que acontece quando um projeto acadêmico e teórico se envolve com pedagogias que se apóiam no envolvimento ativo de indivíduos e grupos, ou quando tenta fazer uma diferença no mundo institucional onde se encontra. Ao fazer uma síntese da relação dos Estudos Culturais com a teoria, ele coloca que:

Pede-se que assumamos que a cultura irá sempre trabalhar através das suas textualidades – e, simultaneamente, essa textualidade nunca é suficiente. Mas nunca suficiente em relação a quê? Nunca suficiente para quê? Torna-se difícil responder a tal questão, pois, filosoficamente, nunca foi possível no campo teórico dos estudos culturais – seja este concebido em termos de textos e contextos, de intertextualidades, ou de formações históricas nas quais as práticas culturais se encontram arraigadas – dar conta teoricamente das relações da cultura e dos seus efeitos. Contudo, queria enfatizar que, enquanto os estudos culturais não aprenderem a viver com esta tensão, que todas as práticas teóricas têm de assumir – uma tensão que (Edward) Said descreve como o estudo do texto nas suas afiliações com “instituições, gabinetes, agências, classes, academias, corporações, grupos, partidos ideologicamente definidos, profissões, nações, raças e gêneros” -, terão renunciado à sua vocação “mundana”. Isto é, a menos que e até que se respeite o deslocamento necessário da cultura, sem todavia deixar de nos irritarmos com o seu fracasso em reconciliar-se com outras questões importantes, com outras questões que não podem nem nunca poderão ser inteiramente abrangidas pela textualidade crítica nas suas elaborações, os estudos culturais como projeto, como intervenção, continuarão incompletos. Se você perder o contato com essa tensão, poderá produzir ótimo trabalho intelectual, mas terá perdida a prática intelectual como política. Ofereço-lhes isso não por achar que os estudos culturais devam ser assim, nem porque o Centro (de Estudos de Cultura Contemporânea) conseguiu fazê-lo bem, mas simplesmente porque penso que, em geral, isso define os estudos culturais como projeto. Seja no contexto britânico, seja no americano, os estudos culturais têm chamado a atenção não apenas devido ao seu

²³ HALL, Stuart. *Estudos culturais e seu legado teórico*. In: *Da diáspora*, págs. 211 e 212.

desenvolvimento interno teórico por vezes estonteante, mas por manter questões políticas e teóricas numa tensão não resolvida e permanente. Os estudos culturais permitem que essas questões se irriem, se perturbem e se incomodem reciprocamente, sem insistir numa clausura teórica final.²⁴

Ao propor uma discussão da questão do regionalismo no Nordeste tomando o sítio *O Carapuceiro* como sujeito, assumo minha consciência dos limites teóricos na abordagem do objeto cultural. No entanto, é no desafio de buscar um estudo do “texto” em questão que procure suas ligações “mundanas” que me coloco. É na tensão entre prática teórica e política, buscando investigar questões referentes a cultura, hegemonia, meios de comunicação de massa e mídias digitais, que creio poder me situar nos Estudos Culturais. Através deles, tentar uma investigação de caráter iminentemente político d’*O Carapuceiro* é a minha peleja. Isto porque, como sentenciar a crítica e professora da Universidade da Escola de Teatro da UNIRIO Beatriz Resende:

o que me interessa nos Estudos Culturais é a politização – no sentido grandioso que a palavra deve ter – da investigação intelectual proposta. É na pluralidade cultural, no reconhecimento das diversas subjetividades, nas múltiplas identidades e na certeza de que, por exemplo, existem na literatura brasileira muitas literaturas brasileiras, que está a possibilidade de se reconhecer o complexo, o diferente, o outro.²⁵

2.2. O que é, afinal, Estudos Culturais?²⁶

Logo no início do artigo - intitulado “A indisciplina dos Estudos Culturais” - que acabo de citar, Beatriz Resende coloca que em toda reflexão sobre os Estudos Culturais é necessário reconhecermos o tempo e o espaço de onde falamos. Para a ela, tal tarefa é imprescindível para o intelectual - principalmente para o intelectual periférico – na manutenção da função de crítico, talvez a única que lhe tenha sobrado. Para Resende: “Reconhecemos nossa posição peculiar na era das mudanças globais, situada daquele lado do mundo onde estão fundamentalmente, os que pagam os custos, implica em mantermos nossa capacidade crítica, função que resta ao intelectual.”²⁷

Mais adiante no mesmo texto, a autora ressalta que é por acreditar na possibilidade de se desenvolver uma reflexão a partir de espaços de livre circulação de

²⁴ Ibid., págs. 212 e 213.

²⁵ RESENDE, Beatriz. *A indisciplina dos Estudos Culturais*. In: *Apontamentos de crítica cultural*, pág. 49.

²⁶ Título homônimo ao texto de Richard Johnson, ex-diretor do *Center for Contemporary Cultural Studies* da Universidade de Birmingham, Inglaterra.

²⁷ RESENDE, Beatriz. Op. cit., pág. 10.

idéias, e assim ocupar seu lugar de crítico, que o intelectual deve apostar no debate em torno dos Estudos Culturais. Mas, *O que é, afinal, Estudos Culturais?*

Definir precisamente os Estudos Culturais é tarefa um tanto complicada. A professora da Universidade Federal da Bahia, Eneida Leal Cunha coloca - seguindo a sugestão do crítico Frederic Jameson - no artigo “Literatura Comparada e Estudos Culturais: ímpetus pós-disciplinares” que, na verdade, tal missão não é nem mesmo procedente. Isto porque:

defini-los significaria detê-los para retirar deles aquilo que não são, estabelecer fronteiras movidos por uma vontade de pureza, ou, dito de outra forma, ceder ao projeto platônico de separação e classificação, em linhagens, por uma lógica de semelhanças, do autêntico ou legítimo – o que é digno de herdar o nome -, e do inautêntico, ilegítimo, secundário.²⁸

Nesse mesmo sentido, Ana Rosa Neves Ramos – também da Universidade Federal da Bahia - defende que os Estudos Culturais resistem a um tipo particular de definição. Para ela, o que se pode fazer é:

tentar esclarecer alguns elementos recorrentes do campo: definido como interdisciplinaridade, transdisciplinaridade, até contradisciplinaridade que opera na tensão entre sua tendência para abarcar um conceito antropológico ou (mais ainda) humanista de cultura, se desenvolve a partir das análises das modernas sociedades industriais, sendo portanto diferente da antropologia tradicional. É tipicamente interpretativo e analítico nas suas metodologias. Rejeita equacionar cultura com alta cultura. Defende que todas as formas de produção cultural devem ser estudadas em relação a outras práticas culturais e em relação à estruturas históricas e sociais. É diferente portanto, do humanismo tradicional.²⁹

Creio nos argumentos das duas autoras no que diz respeito a (falta de) necessidade de se estabelecer uma definição precisa dos Estudos Culturais. No entanto, durante a leitura da bibliografia desta tese me deparei com algumas tentativas de definições que apontam aspectos interessantes para minha fundamentação teórica. De uma forma geral, elas se assemelham, umas mais concisas, outras mais complexas. Exponho aqui algumas delas.

Ex-diretor do *Center for Contemporary Cultural Studies* (Centro de Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade de Birmingham), Richard Johnson coloca que “os Estudos Culturais podem ser definidos como uma tradição intelectual e política; ou em suas relações com as disciplinas acadêmicas; ou em termos de

²⁸ CUNHA, Eneida Leal. *Literatura Comparada e Estudos Culturais: ímpetus pós-disciplinares*. In: ANDRADE, Ana Luiza [et al.]. *Leituras do Ciclo*, pág. 100.

²⁹ RAMOS, Ana Rosa Neves. *Estudos culturais e expressões identitárias*. In: *Ibid.*, pág. 207.

paradigmas teóricos; ou, ainda, por seus objetos característicos de estudo”³⁰. Para Stuart Hall (também ex-diretor do CCCS entre os anos 1970-9), “os Estudos Culturais não configuram uma ‘disciplina’, mas uma área onde diferentes disciplinas interagem, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade”³¹. Em entrevista para o jornal *Folha de São Paulo*, Maria Elisa Cevasco, professora da Universidade de São Paulo, responde ao pedido de definição da seguinte forma:

Os estudos culturais são os estudos do significado dos valores de uma determinada formação cultural. É uma disciplina que surgiu em resposta a uma mudança nos modos de organização da sociedade contemporânea, a chamada sociedade dos meios de comunicação de massa. O primeiro embate dos estudos culturais foi mudar a concepção de cultura. Até então, a concepção dominante via a cultura numa esfera separada da realidade sociohistórica. Os estudos culturais superaram essa separação.³²

No entanto, foi na página eletrônica da *Biblioteca Virtual de Estudos Culturais*, organizada pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ) e desenvolvida pela Coordenação Interdisciplinar de Estudos Culturais (CIEC) do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ, que encontrei a definição mais abrangente:

Os Estudos Culturais formam um campo de pesquisa, uma prática metodológica e/ou um viés epistemológico cuja vasta área de atuação é a cultura - no sentido amplo dado pela antropologia, mas restrito ao universo das sociedades industriais contemporâneas e suas interações de poder. Na sua agenda temática estão gênero e sexualidade, identidades nacionais, pós-colonialismo, etnia, cultura popular e seus públicos, ecologia, políticas de identidade, práticas político-estéticas, discurso e textualidade, pós-modernidade, multiculturalismo e globalização, entre outros. Ou seja: aqueles pontos que singularizam a contemporaneidade e que tornam necessários novos referenciais teórico-metodológicos para a pesquisa sobre cultura. Os Estudos Culturais se caracterizam ainda por sua interdisciplinaridade e diversidade metodológica, que permite ao pesquisador lançar mão de dispositivos de análise heterogêneos a sua própria disciplina mas pertinentes ao objeto de estudo. E, finalmente, tem como terceiro traço marcante seu compromisso em interagir diretamente com as práticas políticas, sociais e culturais que são objeto de sua abordagem. Campo de pesquisa emergente, os Estudos Culturais atendem a necessidade de reavaliação dos referenciais teórico-metodológicos tradicionais da pesquisa sobre cultura, definindo novos objetos e campos de análise e interpretação capazes de dar conta da crescente complexidade das sociedades nacionais, bem como das formações supranacionais que marcam a lógica das relações culturais e econômicas do mundo contemporâneo. Cada vez mais este quadro intensivo de globalização - balizado de um lado pela economia e de outro pela mídia e pelas redes eletrônicas de informação - concretiza novos contextos para a

³⁰ JOHNSON, Richard. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?*, págs. 19 e 20.

³¹ ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Estudos Culturais: uma introdução*. In: *Ibid.*, pág. 137.

³² *Estudos culturais à brasileira*, entrevista com Maria Elisa Cevasco. Caderno *Mais!* Folha de São Paulo 25/5/2003.

problemática da transmissão e recepção da cultura e evidencia seu impacto nas culturas dos países metropolitanos e periféricos.³³

Se construir uma definição precisa em torno dos Estudos Culturais é um procedimento epistemológico impossível (e talvez até mesmo incorreto), o mesmo não podemos dizer em relação a sua origem e formação – sendo, inclusive, a investigação genealógica uma ajuda para melhor compreensão do campo de conhecimento em questão e do próprio caminho desta tese.

De acordo com Jonathan Culler, os Estudos Culturais possuem uma dupla genealogia. Eles decorrem primeiramente da tradição estruturalista francesa que se estabelece com força nos anos 60 e que abordava a cultura (incluindo a literatura) como uma série de práticas cujas regras ou convenções podiam ser destrinchadas e analisadas. Segundo Culler:

Uma das primeiras obras de estudos culturais do teórico literário francês Roland Barthes, *Mitologias* (1957), realiza breves “leituras” de uma gama de atividades culturais, de lutas livres profissionais e propagandas de carros e detergentes a objetos culturais míticos como o vinho francês e o cérebro de Einstein. Barthes está especialmente interessado em desmistificar o que, em cultura, passa a parecer natural, mostrando que ela se baseia em construções contingentes, históricas. Ao analisar as práticas culturais, ele identifica as convenções subjacentes e suas implicações sociais. (...) Investigando as práticas culturais da alta literatura à moda e comida, o exemplo de Barthes estimulou a leitura das conotações das imagens culturais e a análise do funcionamento social das estranhas construções da cultura.³⁴

Uma outra origem é decorrente da teoria literária marxista inglesa. Por esta vertente, a base teórica inicial dos Estudos Culturais como campo de investigações foi montada com as publicações de três livros: *The Uses of Literacy* (1957), de Richard Hoggart; *Culture and Society 1780-1950* (1958) de Raymond Williams; e *The Making of the English Working Class* (1963) de Edward P. Thompson. Segundo Norma Schulman, professora da George Mason University:

estes textos tinham em comum uma preocupação com a condição social e cultural da classe operária, com a redefinição de concepções elitistas e tradicionais de educação e com a definição de uma “cultura comum”, suficientemente ampla para incluir a cultura popular ou a cultura mediada pelos meios de comunicação de massa.³⁵

³³ Biblioteca Virtual de Estudos Culturais (www.prossiga.br/estudosculturais/pacc).

³⁴ CULLER, Jonathan. *Teoria literária – Uma introdução*, págs. 49 e 50.

³⁵ SCHULMAN, Norma. *O Center for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham: uma história intelectual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?*, págs. 177 e 178.

Além da publicação dos livros, um outro fator foi de extrema importância para a formação dos Estudos Culturais na Inglaterra: as próprias atividades docente-intelectuais dos seus três autores. Hoggart, Williams e Thompson foram professores da *Workers' Education Association* (WEA) - uma organização para a educação de trabalhadores - e lecionar nesse tipo instituição por volta da metade do século passado era mais uma intervenção política do que uma profissão (a WEA defendia uma educação pública e igualitária que divulgasse os valores de uma cultura em comum). De acordo com Maria Elisa Cevasco:

Esse tipo de atividade impunha a superação do antigo dilema da educação tanto como um mecanismo de imposição de valores da classe dominante como um modo de superar esses valores. Para alcançar esses objetivos os professores tinham de mudar várias coisas. Para começo de conversa, tinham de mudar o que ensinavam: os alunos, no mais das vezes, exigiam que os temas discutidos tivessem relação com suas vidas e, no processo de interação, democrático com seus instrutores, tinham o direito de formular as perguntas que lhe interessavam, perguntas que muitas vezes estavam fora do escopo das disciplinas institucionalizadas, obrigando esses instrutores a um esforço interdisciplinar que está na base dos estudos culturais. De modo similar, o interesse dos alunos se voltava para as modificações culturais em curso com no seu cotidiano, e assim, por exemplo, os novos meios de comunicação eram um assunto relevante.³⁶

Na primeira metade dos anos 60, com o recolhimento das atividades dos movimentos operários na Inglaterra, a *Workers' Education Association* foi perdendo importância política e boa parte de seus professores migrou para as universidades. Raymond Williams passou a ensinar em Cambridge, tornando-se um pensador bastante original das questões culturais. Edward P. Thompson ficou uns tempos lecionando na Universidade de Warwick. Richard Hoggart foi parar em Birmingham, onde fundou em 1964 - dentro do Departamento de Língua Inglesa - o *Center for Contemporary Cultural Studies* (Centro de Estudos de Cultura Contemporânea), o qual dirigiu até 1968. O CCCS foi o primeiro projeto universitário dos Estudos Culturais.

Para esta última corrente, portanto, os Estudos Culturais localizam a cultura no espaço de uma teoria da produção e reprodução social, especificando os modos como as formas culturais servem para aumentar a dominação social ou para possibilitar a resistência e a luta contra ela. Estimulados pela tensão entre, de um lado, a cultura popular e a cultura dos grupos marginalizados, e de outro, o estudo da cultura de

³⁶ CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*, pág. 63.

massa e da utilização dos meios de comunicação, os Estudos Culturais aqui se baseiam freqüentemente no modelo gramsciano de hegemonia e contra-hegemonia tanto para analisar as formas sociais e culturais hegemônicas, como para procurar as forças contra-hegemônicas que as façam oposição.

2.3. O conceito gramsciano de hegemonia: da luta de classes ao multiculturalismo policêntrico

O conceito de hegemonia foi investigado por alguns pensadores do mundo ocidental, principalmente por aqueles ligados a filosofia marxista - teve no político russo Vladimir Lênin um dos seus principais teóricos. Historicamente, a idéia de hegemonia sempre esteve mais ligada ao campo da Política³⁷, tornando-se um conceito inerente a esta área, não só em relação a sua prática, mas, sobretudo, no que se refere à teoria (ou a ciência política).

No entanto, como o interesse desta tese está ligado ao campo da cultura, não me deterei em analisar o percurso nem a discussão estritamente política do conceito, e sim a sua abordagem mais próxima das questões culturais. E nesta relação entre cultura/hegemonia, o nome do filósofo e político italiano Antonio Gramsci tem lugar de destaque, sendo um pensador de referência para os próprios Estudos Culturais, conforme foi colocado no final do tópico anterior.

O conceito de hegemonia em Gramsci não se encontra em um ponto preciso de sua obra, ele é costurado ao longo dos seus textos aparentemente fragmentados escritos quando estava no cárcere de uma prisão em Turi³⁸. De uma forma bastante resumida, a hegemonia para o filósofo italiano expressa o consentimento das classes subalternas à dominação burguesa, apresentando-se como a outra face do poder: a do domínio das consciências e da reprodução da ideologia. Tal definição evidencia que o

³⁷ O “P” maiúsculo como ênfase da Política no seu sentido estrito, institucional.

³⁸ Sobre esse aspecto fragmentado da obra de Gramsci, além do fato de que boa parte dela ter sido escrita sob o olhar do censor da prisão na qual esteve detido, Stuart Hall comenta ainda que: “a obra de Gramsci pode parecer ‘fragmentária’ por uma segunda razão, mais profunda. Ele constantemente utilizava a teoria para iluminar fatos históricos ou questões políticas concretas; ou pensava conceitos amplos em termos de sua aplicação a situações concretas e específicas. Conseqüentemente, a obra de Gramsci parece *por demais* concreta e historicamente específica, limitada demais as suas referências, uma análise por demais descritiva, excessivamente limitada pelo tempo e pelo contexto.”(itálicos do autor) HALL, Stuart. *A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade*. In: *Da diáspora*, pág. 297.

conceito aqui ainda se mantém essencialmente político. No entanto, o que difere tal conceito em Gramsci é a ênfase do seu uso e importância no âmbito do que ele classifica como sociedade civil, na qual a cultura (e suas respectivas instituições) é considerada como uma instância relevante de persuasão da classe no poder (a classe hegemônica).

Para uma melhor visualização da importância da cultura e do próprio conceito de hegemonia no pensamento de Gramsci é necessário detalhar melhor a sua construção teórica³⁹. De acordo com suas idéias, a constituição de uma hegemonia é um processo historicamente longo, que ocupa os diversos espaços da superestrutura⁴⁰. Ela pode (e deve) ser preparada por uma classe que lidera a formação de um bloco histórico⁴¹, numa ampla e durável aliança de classes. Segundo o filósofo italiano, a modificação da estrutura social deve preceder uma revolução cultural que, progressivamente, incorpore camadas e grupos ao movimento racional de emancipação. No ensaio “Notas sobre o imaginário social e hegemonia cultural”, ao explicar a construção do conceito no pensamento gramsciano, o professor da Universidade Federal Fluminense Dênis de Moraes coloca que:

Gramsci supera o conceito de Estado como sociedade política (ou aparelho coercitivo que visa adequar as massas às relações de produção). Ele distingue duas esferas no interior das superestruturas. Uma delas é representada pela *sociedade política*, conjunto de mecanismos através dos quais a classe dominante detém o monopólio legal da repressão e da violência, e que se identifica com os aparelhos de coerção sob controle dos grupos burocráticos ligados às forças armadas e policiais e à aplicação das leis. A outra é a *sociedade civil*, que designa o conjunto das instituições responsáveis pela elaboração e/ou difusão de valores simbólicos e de ideologias, compreendendo o sistema escolar, os partidos políticos, as corporações profissionais, os sindicatos, os meios de comunicação, as instituições de caráter científico e cultural, etc.⁴²

³⁹ Para tal empreitada, antes de qualquer coisa, é preciso apresentar Antonio Gramsci como um pensador ligado ao marxismo. Este fato alerta para o uso de uma terminologia marxista na construção do conceito em questão (como por exemplo, o emprego de expressões como superestrutura, bloco histórico, luta de classes, ideologia etc.). Dito isso, pode-se seguir adiante.

⁴⁰ Para uma rápida definição de *superestrutura*, utilizo o *Pequeno dicionário de filosofia contemporânea* de Oswaldo Giacoia Júnior: “No marxismo, a superestrutura de uma determinada formação social se diferencia da base material ou estrutura (que é constituída pela esfera da produção econômica e das relações sociais de produção), compreendendo a totalidade das instituições e organizações políticas, judiciárias, estatais, culturais, pedagógicas e religiosas.” Pág. 164.

⁴¹ Conforme coloca o próprio Gramsci: “A estrutura e as superestruturas formam um ‘bloco histórico’, isto é, o conjunto complexo – contraditório e discordante – das superestruturas é o reflexo do conjunto das relações sociais de produção.” GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*, pág. 52.

⁴² MORAES, Dênis de. *Notas sobre imaginário social e hegemonia cultural*. In: Gramsci e o Brasil (<http://www.artnet.com.br/gramsci/arquiv44.htm>). (itálico do autor)

Na teoria de Gramsci, sociedade civil e sociedade política se distinguem pelas funções que ocupam na organização da vida cotidiana e, mais especificamente, na articulação e na reprodução das relações de poder. Em conjunto, constituem o Estado no sentido amplo: “sociedade política + sociedade civil, isto é, hegemonia revestida de coerção”⁴³, conforme sintetiza o professor Carlos Nelson Coutinho. Na sociedade civil, as classes procuram ganhar aliados para seus projetos através da direção e do consenso. Já na sociedade política, as classes impõem uma dominação fundada na coerção. Ainda de acordo com Gramsci, estas duas esferas se diferenciam por materialidades próprias: enquanto a sociedade política possui seus portadores materiais nos aparelhos coercitivos de Estado, na sociedade civil atuam os aparelhos privados de hegemonia, ou seja, organismos relativamente independentes em relação ao Estado no sentido estrito, como os meios de comunicação (massivos, midiáticos, digitais etc.), os partidos políticos, os sindicatos, as associações, a escola, a Igreja etc. (ou seja, a cultura em seu sentido amplo). Tais aparelhos, gerados pelas lutas de massa, estão empenhados em obter o consenso como condição essencial à dominação. Por isso, renunciam a força, a violência explícita do Estado, que colocaria em perigo a legitimidade de suas pretensões. O sentido gramsciano de hegemonia está justamente no estabelecimento e manutenção do consenso por estes aparelhos da sociedade civil.

Para Gramsci, portanto, a hegemonia funciona cultural e ideologicamente através das instituições da sociedade civil. Ele considera a cultura (e seus organismos) como um importante componente que constitui esta esfera, estando por isso sujeita a produção e reprodução (e também transformação) da hegemonia por meio das instituições que cobrem as áreas de produção e consumo cultural.

Assim, mediante a perspectiva gramsciana, o termo hegemonia (como também o termo “aparelho”) passou a ser utilizado em um novo contexto teórico, atrelado a expressões como “hegemonia no aparelho político”, “aparelho hegemônico político e cultural das classes dominantes”, em “aparelho privado de hegemonia” (ou sociedade civil)⁴⁴. No entanto, é importante chamar a atenção nesse instante de que o “aparelho

⁴³ COUTINHO, Carlos Nelson. *A dualidade de poderes: introdução à teoria marxista do Estado e da revolução*, pág. 61.

⁴⁴ É importante deixar claro aqui que o conceito de aparelho privado de hegemonia em Gramsci não deve se confundir com o de Althusser sobre os aparelhos ideológicos de Estado. Pois, conforme Denis

de hegemonia” gramsciano não se refere apenas à classe dominante que exerce a hegemonia, mas também às camadas subalternas que almejam conquistá-la, relacionando-se à luta de classes. Sobre este ponto, Dênis de Moraes coloca que:

Em condições de hegemonia, a burguesia solidariza o Estado com as instituições que zelam pela reprodução dos valores sociais, conformando o que Gramsci chama de Estado ampliado. Essas instituições se comportariam como aparelhos ideológicos de Estado, de acordo com a visão de Althusser. A distinção importante entre os enfoques de Althusser e as instituições de hegemonia de Gramsci está no fato de o teórico italiano ter salientado que a solidariedade dos aparelhos ideológicos com o Estado não decorre de um atributo estrutural imutável. As classes subalternas podem visar, como projeto político, à separação de determinados aparatos ideológicos da sua aderência ao Estado, a fim de se tornarem agências privadas de hegemonia sob sua direção.⁴⁵

Esta possibilidade de autonomia das classes subalternas que pode acarretar numa transformação da hegemonia dominante é o que se chama de contra-hegemonia. No pensamento de Gramsci, autor marcadamente marxista, a contra-hegemonia é tomada como uma força possível de superação completa da ordem (burguesa) vigente, ou seja, como um instrumento de revolução das classes subalternas através da luta de classes na esfera da superestrutura. Como defensor da *filosofia da práxis*⁴⁶, Gramsci também empregou basicamente o conceito de hegemonia (e contra-hegemonia) aos conflitos de classe. Estas duas posições, porém, tornaram-se um tanto problemáticas no mundo contemporâneo. A última porque ela envereda num reducionismo de classes, no qual toda a cultura é explicada na sua relação com o conflito entre estas. E no panorama social atual, o conceito marxista de classe (“grupo social com uma função específica no processo de produção”⁴⁷) perdeu um tanto de força representativa mediante, principalmente, o crescimento praticamente em todo o planeta do desemprego que vem separando a realidade social entre indivíduos incluídos (cada vez menos) e

de Moraes explica: “A teoria althusseriana implica uma ligação umbilical entre Estado e aparelhos ideológicos, enquanto a de Gramsci pressupõe uma maior autonomia dos aparelhos privados em relação ao Estado em sentido estrito. Essa autonomia abre a possibilidade — que Althusser nega explicitamente — de que a ideologia (ou o sistema de ideologias) das classes oprimidas obtenha a hegemonia mesmo antes de tais classes terem conquistado o poder de Estado.” MORAES, Dênis de. *Notas sobre o imaginário social e hegemonia cultural*. In: Gramsci e o Brasil (<http://www.artnet.com.br/gramsci/arquiv44.htm>).

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Como Gramsci denominava o marxismo nos seus cadernos do cárcere.

⁴⁷ BURKE, Peter. *História e teoria social*, pag. 87. Aqui vale considerar que o próprio Burke, na sequência deste mesmo texto, chama a atenção de que Marx usou o termo “classe” em vários sentidos diferentes (pags 87 e 88).

excluídos (cada vez mais) das atividades de produção. A primeira porque nas sociedades de hoje, caracterizadas pelo multiculturalismo crescente, a idéia de um sobrepujamento uniforme da ordem hegemônica (que pode ser questionada também em sua complexidade) não consegue arregimentar de forma homogênea aqueles que estão fora dos privilégios (excluídos, subalternos) desta lógica dominante. No ambiente multicultural contemporâneo, marcado por este declínio das esperanças revolucionárias (para muitos utópica) ocorrido nas últimas décadas, um novo mapeamento das possibilidades políticas e culturais tem sido esboçado, no qual a própria linguagem da “revolução” foi majoritariamente substituída pelas vozes da “resistência”, sintoma que revela a crise das narrativas totalizantes e aponta para uma mudança das visões nas articulações emancipatórias. Sobre isto, os professores Ella Shohat e Robert Stam, no livro *Critica da imagem eurocêntrica*, fazem o seguinte comentário:

A idéia de uma dominação vanguardista do Estado e da economia, em geral associada à política de Lênin, há muito tempo deu lugar a resistência contra a hegemonia, associada a Gramsci. Substantivos como “revolução” e “libertação” se transformaram em adjetivos de oposição: “contra-hegemônico”, “subversivo”, “oposicionista”. No lugar das narrativas-mestras da revolução, agora o foco recai em uma multiplicidade descentrada de esforços localizados.⁴⁸

Desta forma, é no bojo deste avanço multicultural que o conceito de hegemonia (e contra-hegemonia/resistência) vem sendo utilizado nos dias que correm. Para explicitar tal fato, antes é necessário discutir o próprio conceito de multiculturalismo. Visto como um dos traços desencadeados pela globalização recente que vem avançando de forma mais voraz desde a segunda metade do século XX (veremos mais sobre o assunto no quinto capítulo), o conceito de multiculturalismo atualmente é polissêmico e sujeito a diversos campos de força política. Sobre ele, Stuart Hall escreve:

o “multiculturalismo” não é uma única doutrina, não caracteriza uma estratégia política e não representa um estado de coisas já alcançado. Não é uma forma disfarçada de endossar algum estado ideal ou utópico. Descreve uma série de processos e estratégias políticas sempre inacabados. Assim como há distintas sociedades multiculturais, assim também há “multiculturalismos” bastante diversos. O multiculturalismo conservador segue Hume (Goldberg, 1994) ao insistir na assimilação da diferença às tradições e costumes da maioria. O multiculturalismo liberal busca integrar os diferentes grupos culturais o mais rápido possível ao *mainstream*, ou sociedade majoritária, baseado em uma cidadania individual universal, tolerando certas

⁴⁸ ELLA SHOHAT e STAM, Robert. *Critica da imagem eurocêntrica*, pág. 438.

práticas culturais particularistas apenas no domínio privado. O multiculturalismo comercial pressupõe que, se a diversidade dos indivíduos de distintas comunidades for publicamente reconhecida, então os problemas de diferença cultural serão resolvidos (e dissolvidos) no conjunto privado, sem qualquer necessidade de redistribuição do poder e dos recursos. O multiculturalismo corporativo (público ou privado) busca “administrar” as diferenças culturais da minoria, visando os interesses do centro. O multiculturalismo crítico ou “revolucionário” enfoca o poder, o privilégio, a hierarquia das opressões e os movimentos de resistência (McLaren, 1997). Procura ser “insurgente, polivocal, heteroglossa e anti-fundacional” (Goldberg, 1994). E assim por diante.⁴⁹

De forma mais sintética, Ella Shohat e Robert Stam, no mesmo livro citado, fazem uma distinção entre um pluralismo liberal e de cooptação – “corrompido desde a origem, por suas raízes históricas, no envolvimento em desigualdades sistemáticas de escravidão, conquista e exploração”⁵⁰ – e aquilo que eles denominam (e defendem) de multiculturalismo policêntrico (semelhante ao multiculturalismo crítico ou ‘revolucionário’, conforme definido logo acima por Hall). Num sentido próximo do policentrismo econômico do pensador egípcio neo-marxista Samir Amin, os autores defendem que a noção de policentrismo globaliza o multiculturalismo ao projetar uma reestruturação de relações intercomunais no interior e para além do estado-nação, conforme os imperativos e demandas internos das sociedades e comunidades plurais. De acordo com eles, o destaque no policentrismo não aponta para localizações espaciais primárias, mas sim para campos de poder, energia e luta, tendo em vista que “nenhuma comunidade ou parte do mundo, qualquer que seja seu poder econômico ou político, detém privilégio epistemológico”⁵¹ sobre as demais. Para Ella Shohat e Robert Stam:

O multiculturalismo policêntrico difere do pluralismo liberal em diversos aspectos. Primeiramente, ao contrário do discurso liberal-pluralista dos universais éticos – liberdade, tolerância, caridade – o multiculturalismo policêntrico enxerga toda a história cultural da perspectiva do jogo social de poder. Não se trata de uma sensibilidade açucarada em relação a outros grupos, mas da descentralização do poder, da tomada de poder pelos excluídos da transformação de instituições e discursos subordinados. Logo, trata-se de uma exigência de mudanças não apenas nas imagens, mas nas relações de poder. Acima de tudo, o multiculturalismo policêntrico não prega uma falsa igualdade de pontos de vista: suas simpatias estão claramente voltadas aos marginalizados e excluídos. Enquanto o pluralismo pressupõe uma ordem hierárquica estabelecida de culturas – e o faz de maneira benevolente, mas um pouco a contragosto, “permitindo” que outras vozes se juntem ao coro principal – o policentrismo é celebratório. Ele pensa e imagina “direto das margens”, pois encara as comunidades minoritárias não como “grupos de interesse” a serem “adicionados” a um núcleo preexistente, mas como participantes ativos no centro de uma história comum

⁴⁹ HALL, Stuart. *A questão multicultural*. In: *Da diáspora*, págs. 52 e 53.

⁵⁰ ELLA SHOCHAT e STAM, Robert. *Critica da imagem eurocêntrica*, pág. 87.

⁵¹ *Ibid.*, pág. 87.

de conflitos. Além disso, o multiculturalismo policêntrico tem como premissa uma certa “vantagem epistemológica” daqueles que foram forçados pelas circunstâncias históricas a adotar o que W. B. DuBois chamou de “consciência dupla”, que foram obrigados a negociar tanto as “margens” como o “centro” que, portanto, estão melhor situados para “desconstruir” os discursos nacionais dominantes ou mais estreitos. Assim, o multiculturalismo policêntrico rejeita conceitos unificados, fixos e essencialistas de identidade (ou comunidade) como se fossem conjuntos consolidados de práticas, significados e experiências. Ao contrário, ele vê as identidades como múltiplas, instáveis, situadas historicamente, produtos de diferenciações contínuas e identificações polimórficas, ou seja, vai além das definições estreitas das políticas das identidades e abre caminho para afiliações construídas nas bases de desejos e identidades políticas comuns. O policentrismo é, portanto, recíproco e dialógico, vê todo ato de troca verbal ou cultural como algo que acontece entre indivíduos e comunidades permeáveis e mutáveis. No interior da luta contínua entre hegemonia e resistência, cada ato de interlocução cultural modifica cada um dos interlocutores.⁵²

Portanto, é neste novo contexto caracterizado pelas sociedades e comunidades multiculturais desencadeadas pela globalização recente que o conceito de hegemonia (e contra-hegemonia/resistência), servindo de apoio as análises mais críticas e de resistências próximas ao modelo gramsciano, vem sendo empregado. Um exemplo deste fato pode ser ilustrado pelo artigo “A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade”, no qual Stuart Hall descreve oito pontos nos quais destaca a contribuição teórico-conceitual de Gramsci para uma nova discussão sobre as teorias e paradigmas de análise do racismo e outros fenômenos sociais relacionados a ele. Em um destes pontos, Hall chama a atenção para a ênfase que Gramsci atribui a cultura em suas análises sociais, como também para o sentido no qual ele pensa o termo “nacional-popular”, percebendo-o como um espaço importante para a construção de uma hegemonia popular. De acordo com Hall:

pode-se observar a centralidade que a análise de Gramsci sempre confere ao fator *cultural* no desenvolvimento social. Por cultura quero dizer o terreno das práticas, representações, linguagens e costumes concretos de qualquer sociedade historicamente específica. Também inclui as formas contraditórias do “senso comum” que se enraizam e ajudam a moldar a vida popular. Eu incluiria ainda toda a gama de questões distintivas que Gramsci associa ao termo “nacional-popular”. Gramsci compreende que estes constituem o sítio crucial da construção de uma hegemonia popular. São referências-chave enquanto objetos da luta e da prática política e ideológica. Constituem uma fonte nacional de mudança, bem como uma barreira em potencial para o desenvolvimento de uma nova vontade coletiva.⁵³

Assim, vale por fim considerar sinteticamente aqui que - num mundo onde as lutas pelo(s) poder(es) se tornaram cada vez mais presentes, complexas e

⁵² ELLA SHOHAT e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*, págs. 87 e 88.

⁵³ HALL, Stuart. *A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade*. In: *Da diáspora*, pág. 332 (itálicos do autor).

fragmentadas - através desta referência ao conceito de hegemonia gramsciano, as novas abordagens críticas desencadeadas pelos Estudos Culturais têm investigado as forças (ou discursos) identitárias que atuam em condições hegemônicas ou as fazem oposições, utilizando-o não mais como um conceito-motor de uma revolução em sentido estrito, mas como perceptor e incentivador de resistências.

2.4. Cultura – cultura comum

Nas tentativas de definições dos Estudos Culturais que apresentei, o termo “cultura” apareceu como recorrente. Ele tanto foi considerado como sendo a própria área de atuação dos Estudos Culturais, como também um conceito a ser abarcado (ou alterado) pelo referido campo do conhecimento. Sua trajetória semântica está intrinsecamente ligada ao processo de democratização das artes e do conhecimento ao longo da história. Por esta razão, a análise do termo é de fundamental importância para os Estudos Culturais.

Definir “cultura” de forma precisa, no entanto, nunca foi uma tarefa fácil. Sobre esta dificuldade, o antropólogo Nestor García Canclini no seu último livro publicado no Brasil, *Diferentes, desiguais e desconectados*, faz o seguinte comentário:

Há décadas, aqueles que estudam a cultura experimentam a vertigem das imprecisões. Já em 1952, dois antropólogos, Alfred Kroeber e Clyde K. Klukhohn, recolheram num livro célebre quase trezentas maneiras de defini-la. Melvin J. Lasky, que evidentemente desconhecia essa obra, publicou em *The Republic of Letters*, em 2001, trecho de um livro em preparação para o qual diz ter recolhido em jornais alemães, ingleses e estadunidenses 57 usos distintos do termo *cultura*. A revista *Commentaire* traduziu este artigo no verão de 2003, acrescentando que há em francês uma banalização semelhante, a ponto de se ter atribuído esta palavra “a um ministério”.⁵⁴

Na bibliografia corrente sobre o termo, constata-se que em seu percurso histórico ocidental, “cultura” já possuiu vários significados. Tem origem no latim “colere” que quer dizer “habitar” (donde deriva “colono”), “adorar” (“culto”) e também “cultivar”, no sentido de cuidar referindo-se à agricultura e também à criação de animais. Esta foi a sua acepção dominante na Europa do século XVI, estendendo-se como metáfora ao cultivo das faculdades mentais e espirituais. Até o século XVIII, a palavra representava uma atividade (como “cultura” de alguma coisa). A partir desta época, começou a ser utilizada como um substantivo abstrato, expressando um

⁵⁴ CANCLINI, Nestor García. *Diferentes, desiguais e desconectados*, pág. 35 (itálicos do autor).

processo geral de progresso intelectual e espiritual tanto na esfera pessoal como na social – passa a ser identificada também no sentido de “civilização”. No livro *Cultura e sociedade 1780-1950*, o crítico inglês Raymond Williams traça um percurso das mudanças nos significados que foram atribuídos ao termo. Antes do século XVIII, cultura, segundo o autor:

(...) significara, primordialmente, “tendência de crescimento natural” e, depois, por analogia, um processo de treinamento humano. Mas este último emprego, que implicava, habitualmente, cultura de alguma coisa, alterou-se, no século dezanove, no sentido de cultura como tal, bastante por si mesma. Veio a significar, de começo, “um estado geral ou disposição de espírito”, em relação estreita com a idéia de perfeição humana. Depois, passou a corresponder a “estado geral de desenvolvimento intelectual no conjunto da sociedade”. Mais tarde, correspondeu a “corpo geral das artes”. Mais tarde ainda, ao final do século, veio a indicar “todo um sistema de vida, no seu aspecto material, intelectual e espiritual”.⁵⁵

Durante o romantismo, no entanto, “cultura” sofre uma virada semântica decorrente da intensa transformação social do período. O termo passou a ser usado em oposição à civilização (antigo sinônimo), como forma de enfatizar a cultura das nações e do folclore (domínio dos valores humano) em contraposição ao aspecto mecânico da nova “civilização” que emergia com a Revolução Industrial. Sobre esta transformação, Maria Elisa Cevasco coloca que:

“Cultura” e “civilização” são palavras a um só tempo descritivas (como em civilização asteca) e normativas: denotam o que é, mas também o que deve ser (basta pensar no adjetivo “civilizado” e seu oposto, “bárbaro”). No decorrer dos processos radicais de mudanças sociais da Revolução Industrial, foi ficando cada vez mais evidente que o tipo de “desenvolvimento humano” em curso em uma sociedade como a inglesa não era necessariamente algo a ser recomendado. O fato de, em especial ao longo do século XIX, a palavra ter adquirido uma conotação imperialista (“civilizar os bárbaros” era um mote que justificava a conquista e a exploração de outros povos) contribuiu para a virada de sentido. É nesse processo que “cultura”, a palavra que designava o treinamento de faculdades mentais, se transformou, ao longo do século XIX, no termo que enfeixa uma reação e uma crítica – em nome dos valores humanos – à sociedade em processo acelerado de transformação. A aplicação desse sentido às artes, como as obras e práticas que representam e dão sustentação ao progresso geral de desenvolvimento humano, é preponderante a partir do século XX.⁵⁶

Apesar de ser utilizada designando pelo menos quatro sentidos⁵⁷, a acepção de maior relevância de “cultura” durante boa parte do século XX, conforme escreveu

⁵⁵ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade 1780-1950*, pág. 18.

⁵⁶ CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*, pág. 10.

⁵⁷ Além do sentido que permanece de “cultivo” agrícola ou criatório, usamos a palavra “cultura” como substantivo abstrato que nomeia um processo de desenvolvimento mental, como designação de um modo de vida específico (num sentido antropológico: cultura de um povo, de uma época) e, ainda, como

Cevasco, esteve ligada as artes (entre as quais a literatura tem lugar de destaque, sendo inclusive seu sinônimo na Inglaterra) dentro desta noção de *progresso geral de desenvolvimento humano*. Estabelece-se a idéia de uma “alta cultura”, na qual as artes passaram a ser vistas como uma espécie de patrimônio da produção estética, cujo acervo é verticalmente hierarquizado e determinado sob perspectivas elitistas e eurocêntricas. A cultura representada pela arte tornava-se propriedade de poucos que devem preservar os valores humanos e difundi-los através de uma educação, como forma de reduzir os males da civilização moderna. Fortalece-se o princípio de uma minoria que decide o que é cultura para depois difundi-la entre as massas, dissolvendo suas particularidades, através de uma lógica educacional inclusiva que propaga valores “universais”. Sobre o funcionamento deste conceito de cultura, o crítico Terry Eagleton faz um depoimento irônico:

Tradicionalmente, a cultura era um modo de neutralizar nossas particularidades mesquinhas em um meio mais abrangente que incluía todas as coisas. Como uma forma de subjetividade universal, designava aqueles valores que compartilhávamos todos pelo simples fato de nossa humanidade comum... Ao ler, assistir um espetáculo ou ouvir música, colocávamos em suspenso nossos eus empíricos, com todas as suas contingências sociais, étnicas e sexuais, e assim nos transformávamos em sujeitos universais. O ponto de vista da alta cultura, assim como o do Todo-Poderoso, era o ponto de vista de toda a parte e de lugar nenhum.⁵⁸

Na segunda metade do século, no entanto, as sociedades ocidentais passaram, de uma forma geral, por transformações significativas. As novas formas de produção com ênfase no setor de serviços; a maior concentração de pessoas nos centros urbanos, organizando suas vidas, seus tempos e espaços, em torno das necessidades da produção industrial moderna; os avanços tecnológicos e a conseqüente disseminação dos meios de comunicação de massa e das mídias digitais, possibilitando o acesso a informação a praticamente todos os segmentos sociais, todos estes fatores alteraram de maneira crucial os modos de vida no mundo e também os modos de dar sentido a estas novas formas de viver. Diante de tais condições, o próprio conceito de cultura também se abala: o sentido de cultura como “propriedade” de grupos seletos começa a declinar e a dar lugar a um uso mais antropológico, ou seja, começa a perder espaço para uma

descrição de trabalhos e práticas de atividade intelectual e especialmente artística (a música, a literatura, a escultura etc.).

⁵⁸ EAGLETON, Terry. *The Idea of culture*, pág. 38. In: CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*, pág., 24.

concepção de cultura mais abrangente, como modo de vida em geral. Como um sintoma da nova situação, as expressões “era da cultura” e “era das comunicações” passam a ser empregadas sem distinção, designando o período que se estende até os nossos dias. Sobre estas mudanças, Raymond Williams coloca que:

(...) nessa altura ficou ainda mais evidente que não podemos entender o processo de transformação em que estamos envolvidos se nos limitarmos a pensar as revoluções democrática, industrial e cultural como processos separados. Todo nosso modo de vida, da forma de nossas comunidades à organização e conteúdo da educação, e da estrutura da família ao estatuto das artes e do entretenimento, está sendo profundamente afetado pelo progresso e pela interação da democracia e da indústria, e pela extensão das comunicações. A intensificação da revolução cultural é uma parte importante de nossa experiência mais significativa, e está sendo interpretada e contestada, de formas bastante complexas, no mundo das artes e das idéias. É quando tentamos correlacionar uma mudança como esta com as mudanças enfocadas em disciplinas como a política, a economia e as comunicações que descobrimos algumas das questões mais complicadas mas também as de maior valor humano.⁵⁹

Neste momento, o próprio Williams percebe que mais do que um conceito a ser usado, o termo “cultura” traz nas suas derivações e ambigüidades a história de disputas em torno da determinação de seu sentido para cumprir determinada função social. É através desta consciência que os Estudos Culturais começam a surgir na Inglaterra, onde o cenário intelectual era até então dominado pelas concepções de cultura dos críticos T. S. Eliot – para quem a vida urbana de uma sociedade industrial e a democratização da educação e do acesso às artes iriam destruir a idéia de cultura – e F.R. Leavis – defensor da cultura como sendo posse de uma minoria que deveria preservar os valores humanos e difundi-los por meio de uma educação redentora dos problemas da civilização moderna.

Diante deste cenário, os Estudos Culturais se propõem, como um de seus primeiros desafios, justamente a pensar o conceito de cultura. E, de acordo com o campo de conhecimento emergente, para se pensar uma concepção de cultura nesta nova estrutura social, deve-se concebê-la dentro da própria sociedade, ou seja, como algo produzido democraticamente, levando em consideração aspectos de sua organização econômica, social e política, e não como algo apartado dela, num (im)possível domínio exclusivo do espírito. É dentro desta perspectiva que Raymond Williams elabora sua idéia de “cultura comum”. Sobre esta o autor coloca:

⁵⁹ Citado em Perry Anderson. *A civilização e seus significados*. In: Praga – Revista de Estudos Marxistas, n. 2. In: CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*, págs. 12 e 13.

penso que [cultura comum] é uma dessas expressões que começou a circular em um estágio do debate que pertence, basicamente, aos anos 1950 e começo dos 1960, quando essas concepções de uma cultura comum ou de uma cultura em comum começaram a ser utilizadas em oposição às noções então, e apenas então, dominantes de cultura, ou seja, a equivalência estrita entre cultura e alta cultura, e essa frase, “cultura comum” – cultura em comum – era estritamente uma posição contrária àquela. Tratava-se de argumentar que a cultura era produzida de forma mais abrangente do que pela elite social que se apropriava dela, que era muito mais disseminada do que essa noção presumia, e que o ideal de uma educação em expansão era que se deveria ampliar o que tinha sido restrito em termos de distribuição e acesso... Por um lado se utiliza a noção de uma cultura participativa em comum em oposição a uma cultura de reserva ou de elite; por outro, se constata que essa cultura não existe ainda, que não pode nem mesmo ser difundida de uma determinada maneira, mas essa idéia, nesse momento, põe em xeque as divisões, as separações e os conflitos, que estão enraizados em situações históricas reais.⁶⁰

Portanto, no primeiro plano, o conceito de “cultura comum” surge como forma de se contrapor à concepção elitista da cultura. Através dele, Williams tenta questionar a visão de cultura como um privilégio de uma minoria entendida das artes, para defender uma perspectiva mais abrangente do termo. A defesa desta interpretação mais ampla da cultura não significa, porém, que o crítico inglês menosprezasse as artes. De acordo com suas idéias, a definição mais prosaica de cultura (todo modo de vida) e a mais elevada (criações artísticas) não são excludentes, pois o valor de uma obra de arte individual consiste na integração particular da experiência que sua forma modela. E essa integração é uma seleção e uma resposta ao modo de vida coletivo sem o qual a arte não pode ser assimilada (e nem mesmo chegar a existir), já que seu próprio material e significado é proveniente deste mesmo coletivo. O que ele defendia, portanto, era uma mudança na relação entre arte e sociedade, defendendo que o mundo artístico está intrinsecamente ligado à vida social, sendo dependente dos meios sociais de produção de sentido para se fazer compreender e alcançar seu significado. No texto *Culture is ordinary*, Williams explicita seu pensamento acerca desta relação arte/sociedade e marca sua posição no que diz respeito ao conceito de cultura:

Toda sociedade humana tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados. Toda sociedade humana expressa tudo isso nas instituições, nas artes e no conhecimento. A formação de uma sociedade é a descoberta de significados e direções comuns, e seu desenvolvimento se dá no debate ativo e no seu aperfeiçoamento, sob a pressão da experiência, do contato e das invenções, inscrevendo-se na própria terra. A sociedade em desenvolvimento é um dado, e, no entanto, ela se constrói e reconstrói em cada modo de pensar individual. A formação desse modo individual é, a princípio, o lento aprendizado das formas, dos propósitos e

⁶⁰ WILLIAMS, Raymond. *Media, Margins and Modernity*. In: *The Politics of Modernism*, pag. 193. In: CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*, págs., 50 e 51.

significados, de modo a possibilitar o trabalho, a observação e a comunicação. Em segundo lugar, mas de igual importância, está a comprovação destes na experiência, a construção de novas observações, comparações e de novos significados. Uma cultura tem dois aspectos: os significados e direções conhecidos, em que seus membros são treinados; e as novas observações e os novos significados, que são apresentados e testados. Esses são os procedimentos ordinários das sociedades humanas e das mentes humanas, e observamos por meio deles a natureza de uma cultura: que é sempre tanto tradicional quanto criativa; que é tanto os mais ordinários significados comuns quanto os mais refinados significados individuais. Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos: para designar todo um modo de vida – os significados comuns; e para designar as artes e o aprendizado – os processos especiais de descoberta e esforço criativo. Alguns escritores usam essa palavra para um ou para outro sentido, mas insisto nos dois e na importância de sua junção. As perguntas que faço sobre nossa cultura são referentes aos nossos propósitos gerais e comuns e, mesmo assim, são perguntas sobre sentidos pessoais profundos. A cultura é de todos, em todas as sociedades e em todos os modos de pensar.⁶¹

De maneira oposta aos que viam a cultura como preservação do passado, como um tipo de reserva estética ou conhecimento superior a serem preservados (como exemplo das grandes obras), Raymond Williams via na propagação dos meios de comunicação de massa a possibilidade de maximizar e “desespecializar” o seu acesso. Via na disseminação destes as condições técnicas necessárias para o estabelecimento de uma cultura comum. Pois, para ele, a questão primordial na constituição da “cultura comum” é criar condições para que todos sejam produtores de cultura, e não receptores de uma versão elaborada por uma minoria. Em outro texto, Williams coloca:

(...) uma cultura comum não é a extensão geral do que uma minoria quer dizer e acredita, mas a criação de uma condição em que as pessoas como um todo participem na articulação dos significados e dos valores, e nas conseqüentes decisões entre este ou aquele significado ou valor. Isso envolveria, em qualquer mundo real, a remoção de todos os obstáculos a precisamente essa forma de participação: essa é a razão para ter interesse nas instituições de comunicação, que, sendo dominadas pelo capital e pelo poder de Estado, estabeleceram a idéia de poucos comunicando para muitos, desconsiderando a contribuição dos que são vistos não como comunicadores, mas meramente como comunicáveis. Do mesmo modo, [uma cultura comum] significaria mudar o sistema educacional de seu padrão dominante de selecionar as pessoas a partir de uma idade tão tenra, entre pessoas “instruídas”, e os outros, ou em outras palavras, entre transmissores e receptores, para uma visão do processo integrado da determinação de significados e valores como algo que envolva a contribuição e a recepção de todos.⁶²

Nem na Inglaterra e nem no momento em que o crítico formulou o conceito, a “cultura comum” era o que se tinha como estabelecido – não temos nem nos dias

⁶¹ WILLIAMS, Raymond. *Culture is ordinary*, pag. 4. In: CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*, págs., 52 e 53.

⁶² WILLIAMS, Raymond. *The idea of a common culture*, pag. 35. In: *Ibid.*, págs. 54.

atuais. Ao conceituá-la, Williams denunciava uma realidade excludente e chamava atenção para a necessidade de transformação da sociedade, no sentido de torná-la mais participante e democrática. Por trás deste conceito, existia a intenção de mudança da organização social como um todo. Para ele, a cultura, como qualquer outro campo ou área, estava integrada a estrutura social que, por sua vez, era conduzida pela economia. Tinha a consciência de que ela por si só não realizaria esta revolução. No entanto, a situação da época mostrava que, numa sociedade cujo funcionamento era confirmado pela educação e conduzido pela comunicação de massa, o campo do cultural era uma arena de lutas importantes. A defesa da “cultura comum” significava, na verdade, o desejo de uma sociedade em comum, livre das divisões de classes, oposta aos modelos correntes de desigualdade.

É diante desse desafio de democratizar a cultura e de assumi-la como um espaço de conflito em prol de uma sociedade mais igualitária que os Estudos Culturais surgem na Inglaterra. Na vertente britânica, seu foco de maior interesse foi mediado pelas lutas da conjuntura política da época e seus principais trabalhos foram gerados na forma de intervenções políticas – seus estudos de ideologia, dominação e resistência, e política cultural foram orientados para a análise das reproduções, práticas e instituições culturais dentro das redes existentes de poder, mostrando como a cultura oferecia ao mesmo tempo forças de dominação e recursos para a resistência e a luta.

É com este mesmo desafio que os Estudos Culturais se perpetuam e se disseminam pelos quatro cantos do mundo. Um campo de estudos que além de propor a disponibilização (dos textos) da tradição cultural para todos, deve se expandir para abarcar todas as formas de significação, principalmente as chamadas populares e de massas. Como uma síntese deste desafio, Jonathan Culler faz o seguinte depoimento:

Os estudos culturais se detêm na tensão entre o desejo do analista de analisar a cultura como um conjunto de códigos e práticas que aliena as pessoas de seus interesses e cria os desejos que elas passam a ter e, por outro lado, o desejo do analista de encontrar na cultura popular uma expressão autêntica de valor. Uma solução é mostrar que as pessoas são capazes de usar os materiais culturais impingidos a elas pelo capitalismo e suas indústrias de mídia a fim de produzir uma cultura toda delas. A cultura popular é feita da cultura de massas. A cultura popular é feita de recursos culturais que se opõem a ela e, desse modo, é uma cultura de luta, uma cultura cuja criatividade consiste em usar os produtos da cultura de massas.⁶³

⁶³ CULLER, Jonathan. *Teoria literária – Uma introdução*, pág. 51.

Reconheço-me nas palavras de Jonathan Culler que acabo de citar. Ao lançar uma discussão sobre o regionalismo no Nordeste, tomando *O Carapuceiro* como estudo de caso, minha intenção como “analista” (crítico, ou seja lá como possa ser rotulado) nesta tese é justamente a de mostrar através de uma expressão da cultura popular o seu valor, sua inserção na discussão já histórica de uma identidade e, também, sua resistência (caracterizada, entre outros aspectos, pela própria utilização dos materiais culturais lançados pelo capitalismo hegemônico). Para tal tarefa, creio que é necessário tomar a partir de agora dois rumos: examinar a definição de cultura popular (abordando-a como um espaço de conflito) e também mostrar o percurso de (uma possível) democratização cultural desencadeado pela cultura de massa, chegando até as mídias digitais.

2.5. Cultura popular e a dialética da luta cultural

Além do termo cultura, cultura popular foi outra expressão que apareceu constantemente nesta argumentação teórica. Descrita como “pequena tradição” em contraste a uma minoria culta (“grande tradição”)⁶⁴, definida ora como cultura *folk* nas sociedades pré-industriais, ora como cultura de massas nas sociedades industriais e pós-industriais, a bibliografia e as análises críticas acerca da cultura popular nos dias que correm já constituem um universo gigantesco. No entanto, o interesse deste tópico não é traçar uma genealogia ou uma história do estudo da cultura popular, mas sim enfatizar uma abordagem que seja condizente com o interesse desse trabalho. Assim, entre o material bibliográfico levantado para a sua realização, creio que o ensaio “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”, do já citado Stuart Hall, é o enfoque que melhor responde aos anseios teóricos e ideológicos do percurso aqui estabelecido.

Logo no início do seu texto, Hall coloca que atualmente - e a perspectiva vale para praticamente todo século XX - não se pode escrever a história da cultura das classes populares somente a partir do interior dessas classes, sem entender como elas continuamente são mantidas em relação às instituições da produção cultural

⁶⁴ Sobre o assunto, vale aqui destacar toda dedicação do trabalho do historiador de Peter Burke. Na sua obra *A cultura popular na Idade Moderna*, o autor faz uma crítica a visão homogênea que a expressão conota (segundo ele, seria melhor usá-la no plural, “culturas populares”) e desmonta a perspectiva dicotômica entre as tradições do povo e da elite, mostrando que uma interação entre os níveis sociais já existia mesmo nas sociedades européias estratificadas dos primórdios da Modernidade.

hegemônica. Estabelecido este princípio, o autor discorre sobre três definições correntes acerca do termo “popular”.

A primeira, segundo Hall, tem um sentido mais próximo do senso comum, ou seja, é aquela que define algo como “popular” porque as massas o escutam, lêem, consomem e parecem valorizá-lo intensamente. Esta seria a definição de “mercado” do termo, uma categorização que é, em certa medida, corretamente associada à manipulação e ao rebaixamento da cultura do povo. O autor, porém, identifica alguns problemas em torno dela.

Para Hall, se as formas e relações que engendram a participação popular neste tipo de cultura comercialmente fornecida são exclusivamente manipuláveis e opressoras, os indivíduos que consomem e cultuam esses produtos culturais só podem viver em estado de submissão ou de “falsa consciência” (“Devem ser uns ‘tolos culturais’ que não sabem que estão sendo nutridos por um tipo atualizado de ópio do povo”⁶⁵). Ao invés disso, ele coloca que as pessoas comuns são perfeitamente capazes de reconhecer como as realidades da vida das classes subalternas são reorganizadas, reconstruídas e remodeladas nas representações apresentadas pelos produtos culturais.

Como contraponto a esta perspectiva “manipuladora”, Hall chama a atenção para a postura “heróica” em relação à cultura popular, aquela que defende que as classes populares não são enganadas pelos produtos comerciais da indústria cultural. Esta postura comumente considera a cultura popular como sendo autêntica e autônoma, “situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação cultural”⁶⁶. E é justamente por ignorar as relações essenciais do poder cultural (relações de dominação e subordinação), aspecto inerente das relações culturais, que, segundo o autor, ela é pouco confiável.

Portanto, de acordo com Hall, a discussão em torno da primeira definição do termo “popular”, fica constantemente se alternando entre os pólos da “autonomia” pura e do total encapsulamento. Sobre este debate, ele ainda coloca:

As indústrias culturais têm de fato o poder de retrabalhar e remodelar constantemente aquilo que representam; e, pela repetição e seleção, impor e implantar tais definições

⁶⁵ HALL, Stuart. *Notas sobre a desconstrução do “popular”*. In: *Da diáspora*, pág. 254.

⁶⁶ Esta seria uma postura mais próxima daqueles folcloristas e movimentos culturais que defendem uma suposta pureza do “popular”, a tradição intocada deste, buscando proteger suas raízes “autênticas”. *Ibid.*, pág. 253.

de nós mesmos de forma a ajustá-las mais facilmente às descrições da cultura dominante ou preferencial. É isso que a concentração do poder cultural - os meios de fazer cultura nas mãos de poucos - realmente significa. Essas definições não têm o poder de encampar nossas mentes; elas não atuam sobre nós como se fôssemos uma tela em branco. Contudo, elas invadem e retrabalham as contradições internas dos sentimentos e percepções das classes dominadas; elas, sim, encontram ou abrem um espaço de reconhecimento naqueles que a elas respondem. A dominação cultural tem efeitos concretos - mesmo que estes não sejam todo-poderosos ou todo-abrangentes. Afirmar que essas formas impostas não nos influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural.⁶⁷

Sem acreditar em um possível isolamento da cultura popular, Stuart Hall argumenta que o que ocorre em relação a esta é, antes de tudo, uma luta - “contínua e necessariamente irregular e desigual” - por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizá-la e reorganizá-la frequentemente, minando-a e demarcando suas definições e formas num conjunto mais abrangente de formas dominantes. Porém, o autor enfatiza que existem pontos de resistência e também momentos de superação destas últimas formas, aspectos que fazem parte do que ele chama de dialética da luta cultural (expressão que concede título a este tópico). Sobre isto, Hall comenta:

Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas.⁶⁸

A segunda definição do “popular” para o autor possui um caráter mais descritivo: nesta perspectiva, a cultura popular seria todas as coisas que “o povo” fez ou faz. Uma definição próxima de uma concepção mais “antropológica” do termo, considerando muito amplamente a cultura, os valores, os costumes e mentalidades do “povo”. Segundo Hall, esta definição carrega duas dificuldades para sua aceitação. A primeira por ela ser demasiadamente descritiva, podendo decorrer num inventário infinito de coisas “populares”, já que “quase tudo que ‘o povo’ já fez pode ser incluído na lista”⁶⁹. A segunda dificuldade deriva da primeira, pois, de acordo com Hall, não se pode reunir em uma única categoria todas as coisas que “o povo” faz, sem perceber que a verdadeira diferença analítica não aparece da lista (classificação estática de

⁶⁷ HALL, Stuart. *Notas sobre a desconstrução do “popular”*. In: *Da diáspora*, págs. 254 e 255.

⁶⁸ *Ibid.*, pág. 255.

⁶⁹ O autor faz uma pequena ilustração com exemplos de um (im)possível rol infinito de coisas que podem ser populares: “Criar pombos ou colecionar selos, patos voadores e anões no jardim”. *Ibid.*, pág. 256.

coisas ou atividades), e sim do antagonismo básico pertence/não pertence ao povo.

Para esclarecer melhor esta oposição, ele coloca:

o princípio estruturador do “popular” neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da “periferia”. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do “popular” e do “não-popular”. Mas essas oposições não podem ser construídas de forma puramente descritiva, pois, de tempos em tempos, os conteúdos de cada categoria mudam. O valor cultural das formas populares é promovido, sobe na escala cultural – e elas passam para o lado oposto. Outras coisas deixam de ter um alto valor cultural e são apropriadas pelo popular, sendo transformadas nesse processo. O princípio estruturador não consiste dos conteúdos de cada categoria – os quais, insisto, se alterarão de uma época a outra. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença; em linhas gerais, entre aquilo que, em qualquer época, conta como uma atividade ou forma cultural da elite e o que não conta. Essas categorias permanecem, embora os inventários variem. Além do mais, é necessário todo um conjunto de instituições e processos institucionais para sustentá-las – e para apontar continuamente a diferença entre elas... ..O que importa então não é o mero inventário descritivo – que pode ter o efeito negativo de congelar a cultura popular em um molde descritivo atemporal, mas as relações de poder que constantemente pontuam e dividem o domínio da cultura em suas categorias preferenciais e residuais.⁷⁰

A terceira e última definição é descrita e tomada como a preferida pelo autor.

Esta seria uma categorização que além de considerar, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se localizam nas condições sociais e materiais de classes específicas (incorporadas nas tradições e práticas populares), defende que o essencial para uma definição de cultura popular são as relações que a colocam em uma tensão permanente com a cultura dominante. Uma concepção que converge justamente para a dialética da luta cultural, pois considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável, observando as relações que estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Hall coloca que esta definição sempre considera as relações de domínio e subordinação como um processo através do qual se percebe como algumas coisas (culturais) são ativamente preferidas para que outras possam ser desprezadas. Seu interesse tem como eixo a questão da luta cultural, preocupando-se primordialmente com a relação entre a cultura e as questões de hegemonia. Buscando defini-la melhor, ele expõe:

Nossa preocupação, nessa definição, não é com a questão da “autenticidade” ou da integridade orgânica da cultura popular. Na verdade, a definição reconhece que quase todas as formas culturais serão contraditórias neste sentido, compostas de elementos antagônicos e instáveis. O significado de uma forma cultural e seu lugar ou posição no campo cultural não está inscrito no interior de sua forma. Nem se pode garantir para sempre sua posição. O símbolo radical ou slogan deste ano será neutralizado pela

⁷⁰ HALL, Stuart. *Notas sobre a desconstrução do “popular”*. In: *Da diáspora*, págs. 256 e 257.

moda do ano que vem; no ano seguinte, ele será objeto de uma profunda nostalgia cultural. O rebelde cantor de música *folk* amanhã estará na capa da revista do jornal dominical, *The Observer*. O significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo pelo qual está incorporado, pelas práticas às quais se articula e é chamado a ressoar. O que importa não são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela.⁷¹

Para Stuart Hall, portanto, muito mais do que formas “autênticas” ou “tradicionais”⁷², o que interessa na percepção da cultura popular são as práticas desencadeadas pelos símbolos e objetos atribuídos como tal. Práticas que devem resistir à incorporação e estabelecer conflitos entre a cultura do bloco de poder e as classes populares. Ao se referir à expressão “classes populares”, o autor não perde de vista as relações complexas dos dois termos que a compõem, tendo em vista que eles estão profundamente relacionados entre si, embora não sejam permutáveis. Sobre isto ele comenta:

Não existem “culturas” inteiramente isoladas e paradigmaticamente fixadas, numa relação de determinismo histórico, a classes “inteiras” - embora existam formações culturais de classes bem distintas e variáveis. As culturas de classe tendem a se entrecruzar e a se sobrepor num mesmo campo de luta. O termo “popular” indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as “classes populares”. A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo “popular” nos remete. E o lado oposto a isto – o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence – não é, por definição, outra classe “inteira”, mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é “o povo” ou as “classes populares”: a cultura do bloco de poder.⁷³

Diante deste quadro, Hall coloca que, ao invés da oposição classe contra classe, a linha central da contradição para a qual converge o terreno da cultura é justamente a do antagonismo “o povo” contra o bloco do poder. Ainda de acordo com ele, a cultura popular, em especial, é organizada e deve ser pensada em torno dessa mesma

⁷¹ HALL, Stuart. *Notas sobre a desconstrução do “popular”*. In: *Da diáspora*, pág. 258.

⁷² No próprio artigo Stuart Hall afirma que “tradição” é um termo traiçoeiro da cultura popular. Segundo ele: “A tradição é um elemento vital da cultura, mas tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos. Esses arranjos em uma cultura nacional-popular não possuem uma posição fixa ou determinada, e certamente nenhum significado que possa ser arrastado, por assim dizer, no fluxo da tradição histórica, de forma inalterável. Os elementos da ‘tradição’ não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância. Com frequência, também, a luta cultural surge mais intensamente naquele ponto onde tradições distintas e antagonicas se encontram ou se cruzam. Elas procuram destacar uma forma cultural de sua inserção em uma tradição, conferindo-lhe uma nova ressonância ou valência cultural. As tradições não se fixam para sempre: certamente não em termos de uma posição universal em relação a uma única classe”. *Ibid.*, págs. 259 e 260.

⁷³ *Ibid.*, pág. 262.

contradição (no caso, forças populares versus o bloco do poder). É importante aqui considerar que, no entanto, ao mencionar tanto o termo “popular” como a expressão “o povo”, autor não ignora o quanto seus usos podem ser ambíguos, dependendo das forças que os empreguem⁷⁴. Tal fato sugere, segundo ele, que não existe um conteúdo fixo para a categoria da “cultura popular”, nem um sujeito determinado ao qual ela pode ser atrelada (ou seja, “o povo”). Para Hall:

“O povo” nem sempre está lá, onde sempre esteve, com sua cultura intocada, suas liberdades e instintos intactos, ainda lutando contra o jugo normando ou coisa assim; como se, caso pudéssemos “descobri-lo” e trazê-lo de volta à cena, ele pudesse estar de prontidão no lugar certo e ser computado. A capacidade de *constituir* classes e indivíduos enquanto força popular – esta é a natureza da luta política e cultural: *transformar* as classes divididas e os povos isolados – divididos e separados pela cultura e outros fatores – em uma força cultural popular-democrática.⁷⁵

Logo após esta citação, o autor conclui o artigo defendendo a idéia de que a abertura histórica pela qual se pode construir uma cultura genuinamente popular só se dá quando o povo (no texto ele usa a 1ª pessoa do plural - “nós”) se constitui como uma força contra o bloco do poder. Caso contrário, o povo (ou “nós”) se estabelece como uma força populista eficaz, condescendente com as determinações deste último. Por fim, Hall coloca que a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é travada, um território do consentimento e/ou da resistência: palco, por excelência, para a dialética da luta cultural.

2.6. Da cultura de massa a cibercultura

Vimos acima que para Raymond Williams a propagação dos meios de comunicação era (é) a possibilidade de maximizar e “desespecializar” o acesso a cultura, criando condições para que *as pessoas como um todo participem na articulação dos significados e dos valores, e nas conseqüentes decisões entre este ou aquele significado ou valor*. Historicamente, é no século XIX, com o processo de estabelecimento da imprensa escrita, que começa a surgir a chamada cultura de massa. A partir do seu advento, dá-se o primeiro passo para uma maior participação dos

⁷⁴ Hall cita como ilustração da utilização da expressão “o povo” pelo bloco de poder, uma frase da ex-primeira ministra da Inglaterra Margareth Thatcher, na qual ela separa os sindicatos (em geral compostos por trabalhadores populares) do povo: “Temos que limitar o poder dos sindicatos, porque é isso que o povo quer”. HALL, Stuart. *Notas sobre a desconstrução do “popular”*. In: *Da diáspora*, pág. 262.

⁷⁵ *Ibid.*, págs. 262 e 263 (itálicos do autor).

indivíduos que não pertencem apenas a elite na determinação dos significados e valores culturais. Sobre isto, Jesús Martin-Barbero, faz a seguinte colocação:

A cultura de massa é a primeira a possibilitar a comunicação entre os diferentes estratos da sociedade. E dado que é impossível uma sociedade que chegue a uma completa unidade cultural, então o importante é que haja circulação. E quando existiu maior circulação cultural que na sociedade de massa? Enquanto o livro manteve e até reforçou durante muito tempo a segregação cultural entre as classes, foi o jornal que começou a possibilitar o fluxo, e o cinema e o rádio que intensificaram o encontro.⁷⁶

De uma forma geral, até meados do século XIX, podemos considerar que dois tipos de cultura marcavam as sociedades ocidentais: de um lado, a cultura erudita das elites; de outro lado, a cultura popular, produzida pelas classes dominadas⁷⁷. Até então, não era complicado identificar as formas, os códigos e os gêneros da cultura. As belas artes (desenho, pintura, gravura, escultura), as artes do espetáculo (música, dança, teatro) e as belas letras (literatura) foram codificadas com certa precisão desde o Renascimento e podiam ser distinguidas com facilidade do folclore e das formas populares de cultura. A partir da revolução industrial, porém, isto ficou um tanto confuso.

Com a maior disseminação dos meios de reprodução técnico-industriais (jornal, foto, cinema) na segunda metade do referido século, a cultura de massa produziu um impacto estarrecedor na divisão erudito/popular. Ao possibilitar o acesso dos vários segmentos sociais na produção de bens simbólicos, ela caminhou para o afrouxamento destas fronteiras, gerando cruzamentos culturais híbridos típicos das culturas urbanas (que começavam a despontar) e também apontando para a dessacralização do autor - função que ganhou prestígio nas sociedades burguesas da época. Como ilustração deste fato, uma passagem do célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, do filósofo alemão Walter Benjamin, é bastante reveladora:

Durante séculos, houve uma separação rígida entre um pequeno número de escritores e um grande número de leitores. No fim do século passado, a situação começou a modificar-se. Com a ampliação gigantesca da imprensa, colocando à disposição dos leitores uma quantidade cada vez maior de órgãos políticos, religiosos, científicos, profissionais e regionais, um número crescente de leitores começou a escrever, a princípio esporadicamente. No início, essa possibilidade limitou-se à publicação de sua correspondência na seção “Cartas dos leitores”. Hoje em dia, raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma

⁷⁶ MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meio às mediações*, págs 70 e 71.

⁷⁷ Apesar da existência de uma interação entre estas culturas, conforme foi considerado na referência ao historiador Peter Burke em nota da página 26.

reportagem. Com isso a diferença essencial entre autor e público está a ponto de desaparecer. Ela se transforma numa diferença funcional e contingente. A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor.⁷⁸

Além do advento da cultura de massa, a crise dos sistemas de codificação artísticos desencadeados pela arte moderna na virada do século, ajudou neste processo de dissolução da barreira erudito/popular e minou os limites entre o que antes era considerado arte e aquilo que não era arte.

Ao longo do século XX, além da evolução da reprodução técnico-industrial e, conseqüentemente, da maior disseminação dos primeiros meios de comunicação de massa e da própria arte moderna, assistimos o aparecimento de importantes meios eletrônicos de difusão como o rádio e a televisão – que alguns críticos chamam de meios massivos. Estes últimos corroeram ainda mais as barreiras entre as culturas das elites e as das classes populares (e também entre arte e não arte), levando mais adiante o processo de democratização simbólico-cultural. Com os veículos da cultura massiva, as distinções culturais erudito/popular e arte/não arte ficaram cada vez mais difíceis de serem estabelecidas.

A partir dos anos oitenta, o surgimento de novas formas de consumo cultural propiciadas por tecnologias como as fotocopiadoras, os videocassetes, os controles remotos, os jogos eletrônicos, pela indústria de CDs e DVDs e pelas TVs a cabo, tornaram as referidas distinções ainda mais complexas. Toda esta parafernália técnica, que ficou conhecida como cultura das mídias ou cultura midiática, desencadeou demandas simbólicas heterogêneas, velozes e cada vez mais personalizadas por um número crescente de consumidores de arte/cultura (o desenvolvimento destas técnicas, inclusive, contribuiu também para o próprio questionamento na diferenciação em torno deste binômio).

Vale considerar aqui, no entanto, dois aspectos que podemos constatar mediante a disseminação das culturas de massa e midiática no século XX: a constituição dos grandes conglomerados de comunicação com posturas monopolistas e a permanência da existência das formas tradicionais das artes e culturas. Em relação ao primeiro aspecto vale dizer que, paralelo ao percurso de democratização, o processo de

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas – volume 1*, pág. 184.

transmissão cultural tornou-se também cada vez mais mediado por um conjunto de instituições interessadas na mercantilização e circulação ampliada das formas simbólicas. Ao correr do século XX, essas instituições se tornaram cada vez mais integradas em conglomerados de comunicação de grande porte⁷⁹. Conglomerados que investiram e investem para que a circulação de formas simbólicas se torne cada vez mais global com vistas à formação de um consumo homogêneo. O desenvolvimento das novas tecnologias midiáticas ocasionou este paradoxo, marcando o começo de um novo ponto de partida na história das modalidades de transmissão cultural.

Sobre o segundo aspecto, vale a pena destacar que, contrariando todos os prognósticos, os meios massivos e (os) midiáticos não levaram as formas tradicionais de cultura (a cultura “superior”, erudita, e as culturas populares) ao desaparecimento. O que fizeram foi provocar recomposições nos papéis, cenários sociais e nos modos de produção dessas formas culturais. Em várias instâncias, eles se tornaram até mesmo aliados das culturas tradicionais – e isto ocorreu e ocorre porque os primeiros também desempenharam e ainda desempenham a importante função de meios de difusão. A respeito deste aspecto, Lúcia Santaella, professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, faz o seguinte depoimento:

Os meio de produção artesanais não desapareceram para ceder lugar aos meios de produção industriais. A pintura não desapareceu com o advento da fotografia. Não morreu o teatro, nem morreu o romance com o advento do cinema. A invenção de Gutenberg provocou o aumento da produção de livros, tanto quanto a prensa mecânica e a maquinaria moderna viriam ainda mais acelerar essa produção. O livro não desapareceu com a explosão do jornal, nem deverão ambos, livro e jornal, desaparecer com o surgimento das redes teleinformáticas... ..os meios de comunicação – jornal, revista, rádio, TV -, além de serem produtores de cultura de uma maneira que lhes é própria, são também os grandes divulgadores das outras formas e gêneros de produção cultural. Assim, o jornal como meio de registro, comentário e avaliação dos fatos cotidianos é um produtor de cultura, mas, ao mesmo tempo, é também um divulgador das formas e gêneros que são produzidos fora dele, tais como teatro, dança, cinema, televisão, arte, livros, etc. Do mesmo modo, a televisão, queira-se ou não, é também produtora cultural, uma cultura que mistura entretenimento, farsa, informação e educação informal, funcionando ao mesmo tempo como o mais almejado meio de difusão da cultura, dado o alcance de público que ela pode atingir.⁸⁰

⁷⁹ Para se ter uma idéia, atualmente apenas sete empresas dominam a grande fatia do mercado mundial. São elas: Aol-Time, Warner, Disney, Sony, News Corporation, Viacom e Bertelsmann. Fonte: MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século*. In: MORAES, Dênis de (org.). *Sociedade midiaticizada*, pág. 52.

⁸⁰ SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*, págs. 57 e 58.

Não há dúvidas que os meios massivos e, posteriormente, a eclosão da cultura das mídias tornaram a circulação mais fluida e as articulações ainda mais complexas dos níveis, gêneros e formas de cultura, facilitando o cruzamento de suas identidades. Para se ter uma idéia, a cultura midiática - consequência do crescimento acelerado das novas tecnologias comunicacionais - foi a principal responsável pela ampliação dos mercados culturais e pela expansão e criação de novos hábitos no consumo cultural do século XX.

Porém, na última década deste século, um outro palco que trará mudanças significativas para o mundo da cultura começou a ser montado. Como se não bastassem as instabilidades, interstícios, deslizamentos e reorganizações constantes dos cenários criados pela cultura midiática, a partir de meados dos anos noventa, esta começou a conviver com uma revolução da informação e da comunicação cada vez mais onipresente nos dias que correm: a revolução digital. Segundo Santaella:

No cerne desta revolução está a possibilidade aberta pelo computador de converter toda informação - texto, imagem, som, vídeo - em uma mesma linguagem universal. Através da digitalização e da compressão de dados que ela permite, todas as mídias podem ser traduzidas, manipuladas, armazenadas, reproduzidas e distribuídas digitalmente produzindo o fenômeno que vem sendo chamado de convergência das mídias. Fenômeno ainda mais impressionante surge da explosão no processo de distribuição e difusão da informação impulsionada pela ligação da informática com as telecomunicações que redundou nas redes de transmissão, acesso e troca de informações que hoje conectam todo o globo na constituição de novas formas de socialização e de cultura que vem sendo chamada de cultura digital ou cibercultura.⁸¹

Assim como o surgimento da cultura de massa no século XIX acarretou um impacto revolucionário no desenvolvimento das sociedades e culturas modernas, é difícil duvidarmos que a cultura digital, com suas novas formas de produção e distribuição mediados pelo computador, trará consequências substanciais para os campos das comunicações, das artes e da cultura em geral. Estamos vivendo uma revolução da comunicação e da cultura que talvez seja sem precedentes na história do homem. Para Lúcia Santaella:

O aspecto mais espetacular da era digital está no poder dos dígitos para tratar toda informação, som, imagem, vídeo, texto, programas informáticos, com a mesma linguagem universal, uma espécie de esperanto das máquinas. Graças à digitalização e compressão dos dados, todo e qualquer tipo de signo pode ser recebido, estocado, tratado e difundido, via computador. Aliada à telecomunicação, a informática permite que esses dados cruzem oceanos, continentes, hemisférios, conectando potencialmente qualquer ser humano no globo numa mesma rede gigantesca de

⁸¹ Ibid., págs. 59 e 60.

transmissão e acesso que vem sendo chamada de ciberespaço. Catalisados pela multimídia e hipermídia, computadores e redes de comunicação passam assim por uma revolução acelerada no seio da qual a internet, rede mundial das redes interconectadas, explodiu de maneira espontânea, caótica, superabundante.⁸²

De acordo com a autora, o ciberespaço é um fenômeno extremamente complexo e que por isso não pode ser categorizado pela perspectiva das mídias anteriores. Sua comunicação interativa, através da utilização de um código digital universal, é convergente e planetária, e sua transformação tem ocorrido numa rapidez estonteante. Por estas razões, ainda não sabemos, mesmo depois de mais de dez anos de existência, se ele poderá ser um espaço passível de regulamentação e qualquer previsão a este respeito é arriscada, tendo em vista que tudo “o que foi escrito sobre as redes em 1995, por exemplo, parece hoje tão distante a ponto de provocar o riso.”⁸³

O termo “ciberespaço” foi criado pelo autor de ficção científica William Gibson e empregado pela primeira vez no seu romance *Neuromancer*, publicado no ano de 1984. Neste livro, o ciberespaço simboliza o universo das redes digitais como lugar de encontros e aventuras, terreno de conflitos mundiais e de uma nova fronteira econômica e cultural. Para o seu próprio autor: “o ciberespaço é uma alucinação consensual experienciada diariamente por bilhões de operadores legítimos... Uma representação gráfica de dados abstraídos dos bancos de cada computador no sistema humano.”⁸⁴

Depois da publicação e do sucesso de *Neuromancer* e do próprio crescimento da rede, o interesse sobre o ciberespaço em todo o mundo se intensificou, gerando uma espécie de euforia - desencadeada principalmente pelas grandes companhias que trabalham com tecnologias da informática -, na qual a Internet passou a ser apresentada como um novo e desafiante universo, aberto tanto à exploração de conhecimentos quanto à comercialização dos mais variados produtos. Mais próximo do primeiro foco de interesse, paralelo e muitas vezes coadunado com as pretensões comerciais, o conceito de ciberespaço passou a despertar a atenção acadêmica.

⁸² SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*, págs. 70 e 71.

⁸³ Ibid., págs. 72 e 73.

⁸⁴ HILLIS, Ken. *Digital sensations. Space, identity and embodiment in virtual reality*, pag. 22. In: Ibid., págs. 98 e 99.

Uma boa ilustração da importância que o ciberespaço despertou na academia é a publicação de um livro em 1997 (no Brasil, 1999) de grande repercussão intitulado *Cibercultura*, escrito pelo filósofo e professor da Universidade de Paris VIII Pierre Lévy. Esta obra rapidamente se tornou um clássico por sua abordagem – um tanto otimista, é verdade – aos assuntos referentes às novas tecnologias midiáticas e ao ciberespaço. Nela, o autor define o ciberespaço (que também chama de “rede”) como o novo meio de comunicação que surge da intercomunicação mundial dos computadores. Para ele: “O termo especifica não apenas a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo.”⁸⁵

Sobre o neologismo que dá nome ao livro, o filósofo coloca que “cibercultura” se refere ao “conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço”⁸⁶. Para além das definições terminológicas, Lévy defende a idéia de que a “cibercultura” expressa o aparecimento de um novo universal que se difere das formas culturais antecedentes, no sentido de que ela se constrói sobre a indeterminação de um sentido global qualquer, o que fornece a possibilidade de uma inédita liberdade em relação aos “centrismos” tradicionais da cultura ocidental.

Um dos fatores que possibilitam esta liberdade é a potencialidade de interatividade que a cibercultura pode engendrar. Para Lúcia Santaella, o advento dos microcomputadores pessoais e portáteis conectados em rede fizeram com que os “velhos” espectadores característicos da cultura massiva pudessem se transformar em usuários interativos. Tal fato, segundo ela:

(...) significa que começou a mudar aí a relação receptiva de sentido único com o televisor para o modo interativo e bidirecional que é exigido pelos computadores. As telas dos computadores estabelecem uma interface entre a eletricidade biológica e tecnológica, entre o utilizador e as redes. Na medida em que o usuário foi aprendendo a falar com as telas, através dos computadores, telecomandos, gravadores de vídeo e câmeras caseiras, seus hábitos exclusivos de consumismo automático passaram a conviver com hábitos mais autônomos de discriminação e escolhas próprias. Nascia aí a cultura da velocidade e das redes que veio trazendo consigo a necessidade de simultaneamente acelerar e humanizar a nossa interação com as máquinas.⁸⁷

⁸⁵ LÉVY, Pierre. *Cibercultura*, pág. 17.

⁸⁶ *Ibid.*, pág. 17.

⁸⁷ SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*, págs. 81 e 82.

Na verdade, os novos hábitos (“mais autônomos” e de “escolhas próprias”) já vinham sendo gradativamente introduzidos pela cultura das mídias. Recursos e aparelhos midiáticos, como a TV a cabo e o videocassete, minaram e continuam minando os aspectos de centralização, sincronização e padronização típicos da cultura de massa ao promoverem uma maior diversidade de escolhas. O ciberespaço (e a cibercultura) veio fortalecer este processo descentralizador através das possibilidades interativas do computador em rede. Como parte deste processo, o ciberespaço proporciona o acesso a tecnologias que facilitam e potencializam as atividades criativas dos indivíduos, além de ainda poder disponibilizar e difundir suas criações. Sobre isto, Santaella coloca:

Mudanças profundas foram provocadas pela extensão e desenvolvimento das hiper-redes multimídia de comunicação interpessoal. Cada um pode tornar-se produtor, criador, compositor, montador, apresentador, difusor de seus próprios produtos. Com isso, uma sociedade de distribuição piramidal começou a sofrer a concorrência de uma sociedade reticular de integração em tempo real. Isso significa que estamos entrando numa terceira era midiática, a cibercultura.⁸⁸

Se, como vimos o início deste tópico, o advento da cultura de massa através da ampliação da imprensa chamou a atenção de Walter Benjamin pela possibilidade de qualquer europeu comum publicar um texto e, conseqüentemente, pela dissolução da diferença essencial entre autor e público, a cibercultura vem ampliando tais acontecimentos com uma intensidade única na história. Se, como afirmou Jésus Martin-Barbero também no começo deste tópico, “a cultura de massa é a primeira a possibilitar a comunicação entre os diferentes estratos da sociedade”, a cibercultura é a última. E talvez a que possa ser mais voraz neste sentido. Comentarei mais sobre o tema no quinto capítulo e na conclusão, procurando relacioná-lo com a discussão principal (identidade nordestina) e o objeto (*O Carapuceiro*) deste trabalho.

⁸⁸ SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*, pág. 82.