

Culturas híbridas, poderes oblíquos

Néstor García Canclini

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas* - estratégias para entrar e sair da modernidade . Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

Comentário: Heloísa Costa Milton (UNESP/Campus de Assis)

CULTURAS HÍBRIDAS, PODERES OBLÍQUOS

Os dois capítulos anteriores parecem desequilibrados. Ao argumentar contra o excessivo peso do tradicional no estudo das culturas populares, usamos o maior número de páginas para demonstrar o que não há de tradicional, autêntico, nem autogerado nos grupos populares. Dei pouco lugar às culturas populares urbanas, às mudanças desencadeadas pelas migrações, aos processos simbólicos atípicos de jovens dissidentes, às massas de desempregados e subempregados que compõem o que se chama de mercados informais.

Vou defender a ora a hipótese de que não há muito sentido estudar esses processos "desconsiderados" sob o aspecto de culturas populares. É nesses cenários que desmoronam todas as categorias e os pares de oposição convencionais (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno) usados para falar do popular. Suas novas modalidades de organização da cultura, de hibridação das tradições de classes, etnias e nações requerem outros instrumentos conceituais.

Como analisar as manifestações que não cabem no culto ou no popular, que brotam de seus cruzamentos ou em, suas margens? Se esta parte insiste em apresentar-se como um capítulo, com citações e notas de rodapé, não será por falta de preparação profissional do autor para produzir uma série de *videoclips* em que um gaúcho e um morador de uma favela conversam sobre a modernização das tradições com os migrantes mexicanos que entram ilegalmente nos Estados Unidos, ou enquanto visitam o Museu de Antropo-logia, ou enquanto ficam na fila de um caixa eletrônico, e comentam como mudaram os carnavais do Rio ou de Veracruz?

O estilo não me preocupa apenas como modo de levar à cena a argumentação deste capítulo. Relaciona-se com a possibilidade de pesquisar materiais não enquadráveis nos programas com que as ciências sociais classificam o real. Pergunto-me se a linguagem descontínua, acelerada e paródica do *videoclip* é pertinente para examinar as culturas híbridas, se sua fecundidade para desfazer as ordens habituais e deixar que emergam (sic.) as rupturas e justaposições não deveria culminar - em um discurso interessado no saber - em outro tipo de organização dos dados.

A fim de avançar na análise da hibridação intercultural, ampliarei o debate sobre os modos de nomeá-la e os estilos com que é representada. Em primeiro lugar, discutirei uma noção que aparece nas ciências sociais como substituto do que já não pode ser entendido sob os rótulos de culto ou popular: usa-se a fórmula cultura urbana para tratar de conter as forças dispersas da modernidade. Depois, pretendo ocupar-me de três processos fundamentais para explicar a hibridação, a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros. Através dessas análises, procuraremos precisar as articulações entre modernidade e pós-modernidade, entre cultura e poder.

DO ESPAÇO PÚBLICO À TELEPARTICIPAÇÃO

Perceber que as transformações culturais geradas pelas últimas tecnologias e por mudanças na produção e circulação simbólica não eram responsabilidade exclusiva dos meios comunicacionais induziu a procurar noções mais abrangentes. Como os novos processos estavam associados ao

crescimento urbano, pensou-se que a cidade podia transformar-se na unidade que daria coerência e consistência analítica aos estudos.

Sem dúvida, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural. O que significa para as culturas latino-americanas que países que no começo do século tinham aproximadamente 10% de sua população nas cidades concentrem agora 60 ou 70% nas aglomerações urbanas? Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação.

Já em seu livro *La Cuestión Urbana*¹ Manuel Castells observava que o crescimento vertiginoso das cidades, ao tornar visível sob esse nome várias dimensões da transformação social, tornou cômodo atribuir-lhes a responsabilidade de processos mais amplos. Ocorreu algo semelhante ao que acontecia com os meios massivos. Acusaram-se as megalópoles de gerar anonimato, imaginou-se que os bairros produzem solidariedade, os subúrbios crimes e que os espaços verdes relaxam...

As ideologias urbanas atribuíram a um aspecto da transformação, produzida pelo entrecruzamento de muitas forças da modernidade, a "explicação" de seus nós e suas crises. Desde esse livro de Castells, acumularam-se evidências de que a "sociedade urbana" não se opõe taxativamente ao "mundo rural", que o predomínio das relações secundárias sobre as primárias, da heterogeneidade sobre a homogeneidade (ou, ao contrário, segundo a escola) não são atribuíveis unicamente à concentração populacional nas cidades.

A urbanização predominante nas sociedades contemporâneas se entrelaça com a serialização e o anonimato na produção, com reestruturações da comunicação imaterial (dos meios massivos à telemática) que modificam os vínculos entre o privado e o público. Como explicar que muitas mudanças de pensamento e gostos da vida urbana coincidam com os do meio rural, se não por que as interações comerciais deste com as cidades e a recepção da mídia eletrônica nas casas rurais os conecta diretamente com as inovações modernas?

Ao contrário, viver em uma grande cidade não implica dissolver-se na massa e no anonimato. A violência e a insegurança pública, a impossibilidade de abranger a cidade (quem conhece todos os bairros de uma capital?) levam a procurar na intimidade doméstica em encontros confiáveis, formas seletivas de sociabilidade. Os grupos populares saem pouco de seus espaços, periféricos ou centrais; os setores médios e altos multiplicam as grades nas janelas, fecham e privatizam ruas do bairro. Para todos o rádio e a televisão, para alguns o computador conectado para serviços básicos, transmitem-lhes a informação e o entretenimento a domicílio.

Habitar as cidades, diz Norbert Lechner em seu estudo sobre a vida cotidiana em Santiago, tornou-se "isolar um espaço próprio"². Diferentemente do observado por Habermas, nas primeiras épocas da modernidade, a esfera pública já não é o lugar de participação racional a partir da qual se determina a ordem social. Assim foi, em parte, na América Latina durante a segunda metade do século XIX e a primeira do XX. Basta lembrar o papel da "imprensa, do teatro e dos salões patricios na formação de uma elite *criolla*"; primeiro para setores restritos, logo ampliados, o liberalismo supunha que a vontade pública devia constituir-se como "resultado da discussão e da publicidade das opiniões individuais"³.

Os estudos sobre a formação de bairros populares em Buenos Aires, na primeira metade do século, registraram que as estruturas microsociais da urbanidade - o clube, o café, a associação de vizinhos, a biblioteca, o comitê político - organizavam a identidade dos migrantes e dos criollos,

¹ Manuel Castells, *La Cuestión Urbana*, 2.ed., México, Siglo XXI, 1973, p.93.

² Norbert Lechner; *Notas sobre la Vida Cotidiana: habitar; Trabajar; Consumir*/I-1, Santiago do Chile, Flacso, 1982.

³ Idem, fascículo II, pp.73-74.

interligando a vida imediata com as transformações globais que se buscavam na sociedade e no Estado. A leitura e o esporte, a militância e a sociabilidade suburbana uniam-se em uma continuidade utópica com os movimentos políticos nacionais⁴.

Isso está acabando. De um lado, devido às mudanças na encenação da política: refiro-me à mistura de burocratização e "mediatização". As massas, convocadas até os anos 60 para expressar-se nas ruas e formar sindicatos, foram sendo subordinadas em muitos casos a cúpulas burocráticas. A última década apresenta freqüentes caricaturas desse movimento: as lideranças populistas sem crescimento econômico, sem excedente para distribuir, acabam superadas por uma mistura perversa de reestruturação e recessão, assinando pactos trágicos com os especuladores da economia, sua subordinação a circuitos não-materiais e diferidos de comunicação, que mediatizam as interações pessoais e grupais, é uma das causas pelas quais caiu a credibilidade dos movimentos sociais onicompreensivos, como os partidos que concentravam o conjunto das demandas de trabalho e de representação cívica. A emergência de múltiplas exigências, ampliada em parte pelo crescimento de reivindicações culturais e relativas à qualidade de vida, suscita um espectro diversificado de órgãos porta vozes: movimentos urbanos, étnicos, juvenis, feministas, de consumidores, ecológicos etc. A mobilização social, do mesmo modo que a estrutura da cidade, fragmenta-se em processos cada vez mais difíceis de totalizar.

A eficácia desses movimentos depende, por sua vez, da reorganização do espaço público. Suas ações são de baixa ressonância quando se limitam a usar formas tradicionais de comunicação (orais, de produção artesanal ou em textos escritos que circulam de mão em mão). Seu poder cresce se atuam nas redes massivas: não apenas a presença urbana de uma manifestação de cem ou duzentas mil pessoas, porém - mais ainda - sua capacidade de interferir no funcionamento habitual de uma cidade e encontrar eco, por isso mesmo, nos meios eletrônicos de informação.

Então, às vezes, o sentido do urbano se restitui, e o massivo deixa de ser um sistema vertical de difusão para transformar-se em expressão amplificada de poderes locais, complementação dos fragmentos.

Em uma época em que a cidade, a esfera pública, é ocupada por agentes que calculam tecnicamente suas decisões e organizam tecnoburocraticamente o atendimento às demandas, segundo critérios de rentabilidade e eficiência, a subjetividade polêmica, ou simplesmente a subjetividade, recolhe-se ao âmbito privado. O mercado reorganiza o mundo público como palco do consumo e dramatização dos signos de *status*. As ruas tornam-se saturadas de carros, de pessoas apressadas para cumprir obrigações profissionais ou para desfrutar uma diversão programada, quase sempre conforme a renda econômica.

Uma organização diferente do "tempo livre", que o transforma em prolongamento do trabalho e do lucro, contribui para essa reformulação do público. Dos cafés da manhã de trabalho ao trabalho, aos almoços de negócios, ao trabalho, para ver o que nos oferece a televisão em casa, e alguns dias aos jantares de sociabilidade rentável. O tempo livre dos setores populares, coagidos pelo subemprego e pela deterioração (sic.) salarial, é ainda menos livre por ter que preocupar-se com o segundo, o terceiro trabalho, ou em procurá-los. As identidades coletivas encontram cada vez menos na cidade e em sua história, distante ou recente, seu palco constitutivo. As informações sobre as peripécias sociais são recebidas em casa, comentadas em família ou com amigos próximos. Quase toda a sociabilidade e a reflexão sobre ela concentra-se em intercâmbios íntimos. Como a informação sobre os aumentos de preços, o que fez o governante e até sobre os acidentes do dia anterior em nossa própria cidade nos chegam pela mídia, esta se torna a constituinte dominante do sentido "público" da cidade, a que simula integrar um imaginário urbano desagregado.

Ainda que essa seja a tendência, seria injusto não indicar que às vezes os meios massivos também contribuem para superar a fragmentação. Na medida em que informam sobre as

⁴ Leandro H. Gutiérrez e Luis Alberto Romero, "La cultura de los Sectores populares porteños", *Espacios*, n.2., Universidad de Buenos Aires, 1985.

experiências comuns da vida urbana os conflitos sociais, a poluição, que ruas estão engarrafadas em determinadas horas - , eles estabelecem redes de comunicação e tornam possível apreender o sentido social, coletivo, do que acontece na cidade. Em uma escala mais ampla, é possível afirmar que o rádio e a televisão, ao relacionar patrimônios históricos, étnicos e regionais diversos, e difundirlos maciçamente, coordena as múltiplas temporalidades de espectadores diferentes.

As investigações desses processos deveriam articular os efeitos integradores e dissolventes da televisão com outros processos de unificação e atomização gerados pelas transformações recentes do desenvolvimento urbano e da crise econômica. Os grupos que se reúnem de quando em quando para analisar questões coletivas - os pais na escola, os trabalhadores em seu, centro de trabalho, as associações suburbanas - costumam atuar e pensar como grupos auto-referidos, freqüentemente sectarizados por que a pressão econômica sobre o imediato os faz perder de vista o horizonte do social. Isso foi estudado principalmente por sociólogos do Cone Sul, onde as ditaduras militares suspenderam os partidos, os sindicatos e outros mecanismos de agrupamento, mobilização e cooperação coletiva. A repressão tentou remodelar o espaço público reduzindo a participação social à inserção de cada indivíduo nos benefícios do consumo e à especulação financeira⁵. A mídia se transformou, até certo ponto, na grande mediadora e mediatizadora e, portanto, em substituta de outras interações coletivas.

As ditaduras tornaram essa transformação mais radical. Mas, na última década, outros governos latino-americanos compartilharam essa política neoconservadora na economia e na cultura e seus efeitos se generalizaram. "Aparecer em público" é hoje ser visto por muita gente dispersa frente ao televisor familiar ou lendo um jornal em sua casa. Os líderes políticos ou intelectuais acentuam sua condição de atores teatrais, suas mensagens são divulgadas se são "notícia", a "opinião pública" é algo mensurável por pesquisas de opinião. O cidadão se torna cliente, "público consumidor".

A "cultura urbana" é reestruturada ao ceder o protagonismo do espaço público às tecnologias eletrônicas. Como quase tudo na cidade "acontece" porque a mídia o diz e como parece que ocorre como a mídia quer, acentua-se a mediatização social, o peso das encenações, as ações políticas se constituem enquanto imagens da política. Daí que Eliseo Verón afirme, de forma radical, que participar é hoje relacionar-se com uma "democracia audiovisual", na qual o real é produzido pelas imagens geradas na mídia⁶.

Colocaria isso em termos um pouco diferentes. Mais que uma substituição absoluta da vida urbana pelos meios audiovisuais, percebo um jogo de ecos. A publicidade comercial e os lemas políticos que vemos na televisão são os que reencontramos nas ruas, e vice-versa: umas ressoam na outras. A essa circularidade do comunicacional e do urbano subordinam-se os testemunhos da história, o sentido público construído em experiências de longa duração.

MEMÓRIA HISTÓRICA E CONFLITOS URBANOS

Da cultura massiva à tecnocultura, do estado urbano à teleparticipação. Ao marcar essa tendência, corremos o risco de reincidir na perspectiva histórica linear, sugerir que as tecnologias comunicativas *substituem* a herança do passado e interações públicas.

É preciso reintroduzir a questão dos usos modernos e pós-modernos da história. Farei isso com a referência mais desafiadora e aparentemente mais solene: os monumentos. Que sentido conservam ou renovam, em meio às transformações da cidade, em competição com fenômenos transitórios como a publicidade, os grafites e as manifestações políticas?

Houve uma época em que os monumentos eram, ao lado das escolas e dos museus, um cenário legitimador do culto tradicional. Seu tamanho gigantesco ou sua localização destacada

⁵ Ver, em relação ao Chile, o texto recém-citado de Lechner e o de José Joaquín Brunner, *El Espejo Trizado: Ensayos sobre Cultura y políticas Culturales*, especialmente a primeira parte. Sobre a Argentina, o artigo de Oscar Landi, "Cultura y Política en la Transición Democrática", em O. Osizlak et alii, *Proceso, Crisis y Transición Democrática*/1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

⁶ Eliseo Verón, "Discurso Político y Estrategia de la Imagen: Entrevista de Rodolfo Fogwill", *Espacios*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. n. 3, dezembro de 1985, pp. 59-65.

contribuíam para enaltecê-los. "Por que não há estátuas de manga curta?", perguntaram, em *La Noticia Rebelde*, um programa televisivo argentino, ao arquiteto Osvaldo Giesso, diretor do Centro Cultural da cidade de Buenos Aires. Para dar uma resposta prolixa, seria preciso considerar as estátuas ao lado da retórica dos livros didáticos, da ritualidade das cerimônias cívicas e das demais liturgias autoconsagradoras do poder. Deveria ser analisada como a estética monumentalista que rege a maioria dos espaços históricos na América Latina teve início como expressão de sistemas sociais autoritários no mundo pré-colombiano. A eles se superpôs o expansionismo colonial espanhol e português, sua necessidade de competir com a grandiloquência da arquitetura indígena mediante o gigantismo neoclássico e a exuberância barroca. Seria preciso analisar, enfim, de que modo os processos de independência e construção de nossas nações geraram enormes edifícios e murais, retratos de heróis nacionais e calendários de efemérides, destinados a instaurar uma iconografia representativa do tamanho das utopias.

Que pretendem dizer os monumentos dentro da simbologia urbana contemporânea? Em processos revolucionários com ampla participação popular, os ritos multitudinários e as construções monumentais expressam o impulso histórico de movimentos de massa. São parte da disputa por uma nova cultura visual em meio à obstinada persistência de signos da velha ordem, tal como aconteceu com o primeiro muralismo pós-revolucionário mexicano, com a arte gráfica russa dos anos 20 e cubana dos anos 60. Mas quando o novo movimento se torna sistema, os projetos de transformação seguem mais a rota do planejamento burocrático que a da mobilização participativa. Quando a organização social se estabiliza, a ritualidade se esclerosa. organização social se estabiliza. a ritualidade se esclerosa.



A evocação da cena originária da cidade mistura-se com imagens da vida urbana atual. O monumento de pedra, quase no nível da rua e construído com materiais e texturas semelhantes aos utilizados nos edifícios que o rodeiam, parece indicar uma relação de continuidade entre os habitantes pré-colombianos e os atuais. Mas, ao mesmo tempo, o cruzamento da iconografia histórica com a sinalização contemporânea sugere combinações que podem ser contraditórias ou paródicas: são os índios pedestres, estão suas mãos apontando para a propaganda política de hoje?



Contra quê luta agora Emiliano Zapata, à entrada da cidade de Cuernavaca? Contra a propaganda de hotéis, bebidas e outras mensagens urbanas? Contra o trânsito denso de veículos que sugere os conflitos que hoje desafiam sua enérgica figura?



O mesmo Zapata, mas também outro, feito pelos camponeses de um povoado próximo a Cuetzalan, no Estado de Puebla. Sem cavalo, sem a retórica monumental da luta, levemente irritado, uma cabeça do tamanho da de qualquer homem, sobre um pedestal rústico como as moradias.



O Monumento ao Mineiro, em Guanajuato, demonstra que nem sempre a identificação horizontal com o ambiente consegue que o propósito exaltador se realize. O naturalismo da representação e a localização simples da obra não permitem que o monumento, confundido com o contexto, consagre o que mostra. Não seria indispensável que um monumento se separasse do real, que marcasse a irre realidade da imagem para que seu significado se tornasse verossímil?



A severidade orgulhosa da mãe com seu filho, acentuada pelo hierático tratamento da pedra, contrasta com a manifestação a favor do aborto, que oferece outras duas variantes do tema: os cartazes com o rosto sofredor, os sorrisos e a fluidez gestual das manifestantes.



O Hemiciclo a Juárez, na Alameda da Ciudad de México, é base de usos múltiplos, que correspondem às diversas interpretações da figura do herói nacional. Primeiro, uma manifestação de pais que protestam por seus filhos desaparecidos. Em seguida, as feministas que lutam a favor do aborto escolhem o pai do laicismo para respaldar sua defesa da maternidade voluntária. A faixa central oculta parcialmente as imagens colocadas antes, e entre todas propõem vários níveis de ressignificação do monumento.



A enorme cabeça de Juárez projetada por Siqueiros, situada na Calzada Zaragoza, na saída do México em direção a Puebla, é monumento e janela, muro que se impõe e enquadra a cena atual. Apresenta-se a nós reescrita pelos que aderem ao sindicato Solidariedade da Polônia. O reformador do século XIX mexicano associado a uma luta social européia do século XX. A evocação do líder da Reforma é projetada por um artista plástico pós-revolucionário que mescla em sua imagem a cabeça gigantesca e cortada, ao modo dos olmecas, e as linhas quebradas, de inspiração futurista.

Para mostrar o tipo de tensões que se estabelecem entre a memória histórica e a trama visual das cidades modernas, analisarei um grupo de monumentos. É uma seleção pequena da abundante documentação sobre monumentos do México realizada por Paolo Gori e Helen Escobedo⁷. Começarei com um conjunto escultórico que representa a fundação de Tenochtitlan e encontra-se localizado a alguns passos do Zócalo da Cidade do México.

Bastam esses exemplos das transformações que as lembranças mais sólidas do patrimônio sofrem. Os monumentos contêm frequentemente vários estilos e referências a diversos períodos históricos e artísticos. Outra hibridação soma-se logo depois de interagir com o crescimento urbano, a publicidade, os grafites e os movimentos sociais modernos. A iconografia das tradições nacionais (Juárez) é utilizada como recurso para lutar contra os que, em nome de outras tradições (as do catolicismo que condena o aborto), se opõem à modernidade.

Essas imagens sugerem modos diversos segundo os quais hoje são reutilizadas as tradições e os monumentos que as consagram. Certos heróis do passado sobrevivem em meio aos conflitos que se desenvolvem em qualquer cidade moderna, entre sistemas de signos políticos e comerciais, sinais de trânsito e movimentos sociais.

O desenvolvimento moderno tentou distribuir os objetos e os signos em lugares específicos: as mercadorias de uso atual nas lojas, os objetos do passado em museus de história, os que pretendem valer por seu sentido estético em museus de arte. Ao mesmo tempo, as mensagens emitidas pelas mercadorias, pelas obras históricas e artísticas, e que indicam como usá-las, circulam pelas escolas e pelos meios massivos de comunicação. Uma classificação rigorosa das *coisas*, e das *linguagens* que falam delas, sustém a organização sistemática dos *espaços* sociais em que devem ser consumidos. Essa ordem estrutura a vida dos consumidores e prescreve comportamentos e modos de percepção adequados a cada situação. Ser culto em uma cidade moderna consiste em saber distinguir entre o que se compra para usar, o que se lembra e o que se goza simbolicamente. Requer viver o sistema social de forma compartimentada.

Contudo, a vida urbana transgride a cada momento essa ordem. No movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais. As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver.

Enquanto nos museus os objetos históricos são subtraídos à história, e seu sentido intrínseco é congelado em uma eternidade em que nunca mais acontecerá nada, os monumentos abertos à

⁷ As fotos dessa série sobre monumentos foram tiradas por Paolo Gori. O livro que elaborou com Helen Escobedo se intitula *Mexican Munuments: Strange Encounters*, New York, Abbeville Press, 1989. Pode-se ver uma análise mais extensa dos problemas tratados aqui no meu artigo, "Monuments, Billboards, and Graffiti", incluído nesse volume. Agradeço ao Instituto de Investigaciones Estéticas da UNAM por ter me facilitado o acesso às fotos de Paolo Gori não incorporadas ao livro mencionado, que foram doadas pelo autor a essa instituição.

dinâmica urbana facilitam que a memória interaja com a mudança, que os heróis nacionais se revitalizem graças à propaganda ou ao trânsito: continuam lutando com os movimentos sociais que sobrevivem a eles. Nos museus do México, os heróis da independência tomam seu significado por sua relação com os da reforma e da revolução; na rua, seu sentido se renova ao dialogar com as contradições presentes. Sem vitrinas nem guardiões que os protejam, os monumentos urbanos estão felizmente expostos a que um grafite ou uma manifestação popular os insira na vida contemporânea. Mesmo que os escultores resistam a abandonar as fórmulas do realismo clássico ao representar o passado, a fazer heróis de manga curta, os monumentos se atualizam por meio das "irreverências" dos cidadãos.

Grafites, cartazes comerciais, manifestações sociais e políticas, monumentos: linguagens que representam as principais forças que atuam na cidade. Os monumentos são quase sempre as obras com que o poder político consagra as pessoas e os acontecimentos fundadores do Estado. Os cartazes comerciais procuram sincronizar a vida cotidiana com os interesses do poder econômico. Os grafites (como os cartazes e os atos políticos da oposição) expressam a crítica popular à ordem imposta. Por isso são tão significativos os anúncios publicitários que ocultam os monumentos ou os contradizem, os grafites inscritos sobre uns e outros. Às vezes, a proliferação de anúncios sufoca a identidade histórica, dissolve a memória na percepção ansiosa das novidades incessantemente renovadas pela publicidade. De outro lado, os autores de lendas espontâneas estão dizendo que os monumentos são insuficientes para expressar como a sociedade se move. Não é uma evidência da distância entre um Estado e um povo, ou entre a história e o presente, a necessidade de reescrever politicamente os monumentos?

DESCOLECIONAR

Essa dificuldade para abranger o que antes totalizávamos sob a fórmula "cultura urbana", ou com as noções de culto, popular e massivo, levanta um problema: a organização da cultura pode ser explicada por referência a coleções de bens simbólicos? Também a desarticulação do urbano põe em dúvida que os sistemas culturais encontrem sua chave nas relações da população com certo tipo de território e de história que prefigurariam em um sentido peculiar os comportamentos de cada grupo. O passo seguinte desta análise deve ser trabalhar os processos (combinados) de *descolecionamento* e *desterritorialização*.

A formação de coleções especializadas de arte culta e folclore foi na Europa moderna, e mais tarde na América Latina, um dispositivo para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados. Aos que eram cultos pertenciam certo tipo de quadros, de músicas e de livros, mesmo que não os tivessem em sua casa, mesmo que fosse mediante o acesso a museus, salas de concerto e bibliotecas. Conhecer sua organização já era uma forma de possuí-los, que distinguia daqueles que não sabiam relacionar se com ela.

A história da arte e da literatura formou-se com base nas coleções que os museus e as bibliotecas alojavam quando eram edifícios para guardar, exibir e consultar coleções. Hoje os museus de arte expõem Rembrandt e Bacon em uma sala; na seguinte, objetos populares e desenho industrial; mais adiante, ambientações, *performances*, instalações e arte corporal de artistas que já não acreditam nas obras e se recusam a produzir objetos colecionáveis. As bibliotecas públicas continuam existindo de um modo mais tradicional, mas qualquer intelectual ou estudante trabalha muito mais em sua biblioteca privada, em que os livros se misturam com revistas, recortes de jornais, informações fragmentárias que passará a todo momento de uma estante a outra, que o uso obriga a dispersar em várias mesas e no chão. A situação do trabalhador cultural é hoje a que Benjamin vislumbrou naquele texto precursor no qual descrevia as sensações daquele que se muda e desempacota sua biblioteca, entre a desordem das caixas, "o chão regado de papéis disseminados", a perda da ordem que ligava esses objetos com uma história dos saberes, fazendo-o sentir que a de colecionar já não é de nosso tempo⁸.

⁸ Walter Benjamin, "Desembalo Mi Biblioteca: Discurso sobre la Bibliomania", Punto de Vista, ano IX, n.26, abril de 1986, pp.23-27.

De outro lado, havia um repertório do folclore, dos objetos de povos ou classes que tinham outros costumes e por isso outras coleções. O folclore nasceu do colecionismo, conforme se viu no capítulo anterior. Foi se formando quando colecionadores e folcloristas se transferiam a sociedades arcaicas, investigavam e preservavam as vasilhas usadas nas refeições, os vestidos e as máscaras com que se dançava nos rituais e os reuniam em seguida nos museus. As vasilhas, as máscaras e os tecidos encontram-se iguais agora sob o nome de "artesanato" nos mercados urbanos. Se queremos comprar os mais bem feitos já não vamos para as serras ou para as selvas onde vivem os índios que os produzem, porque as peças de diversos grupos étnicos se misturam nas lojas das cidades.

Também no espaço urbano o conjunto de obras e mensagens que estruturavam a cultura visual e davam a gramática de leitura da cidade, diminuíram sua eficácia. Não há um sistema arquitetônico homogêneo e vão-se perdendo os perfis diferenciais dos bairros. A falta de regulamentação urbanística, a hibridez cultural de construtores e usuários, entremesclam em uma mesma rua estilos de várias épocas. A interação dos monumentos com mensagens publicitárias e políticas situa em redes heteróclitas a organização da memória e da ordem visual.

A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo. As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e portanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das "grandes obras", ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe). Agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo, e, ainda por cima, cada usuário pode fazer sua própria coleção. As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso na estrutura das obras: Piazzola, que mistura o tango com o jazz e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberiana.

Proliferam, além disso, os dispositivos de reprodução que não podemos definir como cultos ou populares. Neles se perdem as coleções, desestruturam-se as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam seus sentidos.

Fotocopiadoras. Os livros são desencadernados, as antologias aproximam autores incapazes de ser abordados nos simpósios, novas encadernações agrupam capítulos de diversos volumes seguindo, não a lógica da produção intelectual, mas a dos usos: preparar um exame, seguir os gostos de um professor, seguir itinerários sinuosos ausentes nas classificações rotineiras das livrarias e das bibliotecas. Essa relação fragmentária com os livros leva a perder a estrutura em que se inserem os capítulos: baixamos, escreveu alguma vez Monsiváis, ao "grau xerox da leitura". Também é verdade, que o manejo mais livre dos textos, sua redução a anotações tão dessacralizadas como a aula gravada - que às vezes nem passa pela folha escrita, porque é transcrita na tela do computador - induza vínculos mais fluidos entre os textos, entre os estudantes e o Saber.

Videocassete. Cada um forma sua coleção pessoal misturando partidas de futebol e filmes de Fassbinder, séries norte-americanas, telenovelas brasileiras e uma polêmica sobre a dívida externa, o que os canais passam quando estamos assistindo, quando trabalhamos ou dormimos. A gravação pode ser imediata ou programada, com possibilidade de apagar, regravar e verificar como ficou. O videocassete assemelha a televisão à biblioteca, diz Jean Franco: "permite a justaposição de tópicos muito diferentes a partir de um sistema arbitrário, dirigido a comunidades que transcendem os limites entre raças, classes e sexos"⁹. Na verdade, o videocassete vai mais longe que a biblioteca. Reorganiza uma série de oposições tradicionais ou modernas: entre o nacional e o estrangeiro, o lazer e o trabalho, as notícias e a distração, a política e a ficção. Intervém também na sociabilidade,

⁹ Jean Franco, "Recibir a los Bárbaros: Ética y Cultura de Masa", Nexos, México, n.115, julho de 1987, p.56.

ao permitir que não percamos uma reunião social ou familiar para ver um programa, ao fomentar redes de empréstimo e intercâmbio de fitas.

Videoclips. É o gênero mais in trinsecamente pós-moderno. Intergênero: mescla de música, imagem e texto. Transtemporal: reúne melodias e imagens de várias épocas, cita despreocupadamente fatos fora de contexto; retoma o que haviam feito Magritte, e Duchamp, mas para públicos massivos. Alguns trabalhos aproveitam a versatilidade do vídeo para gerar obras breves, ainda que densas e sistemáticas: *Fotoromanza*, de Antonioni, *Thriller*, John Landis, *All Night Long*, de Bob Rafelson, por exemplo. Mas na maioria dos casos toda a ação é dada em fragmentos, não pede que nos concentremos, que busquemos uma continuidade. Não há história da qual falar, nem sequer importa a história da arte ou da mídia; saqueiam-se imagens de todas as partes, em qualquer ordem. O cantor alemão Falco resume em um *videoclip* de dois minutos a narração de *O Vampiro Negro*, de Fritz Lang; Madonna se trasveste de Marilyn copiando a coreografia de *Os Homens Preferem as Loiras* e os trejeitos de Betty Boop: "Os que se lembram adoram a homenagem, o saudosismo. Os que não têm lembranças ou não tinham nascido enchem seus olhos com a guloseima que lhes vendem por nova"¹⁰. Nenhum interesse em apontar o que é novo, o que veio de antes. Para ser um bom espectador, é necessário abandonar-se ao ritmo, gozar as visões efêmeras. Mesmo os *videoclips* que apresentam um relato subestimam-no ou ironizam-no mediante montagens paródicas e acelerações intempestivas. Esse treinamento em uma percepção fugaz do real teve tanto êxito que não se limita às discotecas ou a alguns programas televisivos de entretenimento; nos Estados Unidos e na Europa existem canais que os transmitem 24 horas por dia. Há *videoclips* empresariais, políticos, musicais, publicitários, didáticos, que substituem o manual de negócios, o panfleto, o espetáculo teatral, a teatralização mais ou menos fundamentada da política nos comícios eleitorais. São dramatizações frias, indiretas, que não requerem a presença pessoal dos interlocutores. O mundo é visto como efervescência descontínua de imagens, a arte como *fast food*. Essa cultura *pret-à-penser* permite des-pensar os acontecimentos históricos sem preocupar-se em entendê-los. Woody Allen debochava, em um filme, do que havia captado lendo *Guerra e Paz* com o método de leitura rápida: "Fala da Rússia", concluía. *Le Nouvel Observateur* fala a sério que encontra nessa estética um caminho para reinterpretar as revoltas estudantis de 1968: foram uma "revolta *clip*: montagem quente de imagens-choques, ruptura do ritmo, final cortado"¹¹.

Video games. São como a variante participativa do *videoclip*. Quando substituem os filmes, não apenas no tempo livre do público, mas no espaço dos cinemas que fecham por falta de espectadores, a operação de deslocamento cultural é evidente. Do cinema contemporâneo tomam as vertentes mais violentas: cenas bélicas, corridas de carro e moto, lutas de caratê e boxe. Familiarizam diretamente com a sensualidade e a eficácia da tecnologia; dão uma tela-espelho, em que se encena o próprio poder, a fascinação de lutar com as grandes forças do mundo aproveitando as últimas técnicas e sem o risco das confrontações diretas. Desmaterializam, descorporificam o perigo, dando-nos unicamente o prazer de ganhar dos outros ou a possibilidade, ao sermos derrotados, de que tudo fique na perda de moedas numa máquina.

Como se estabeleceu há tempos nos estudos sobre efeitos da televisão, esses novos recursos tecnológicos não são neutros, nem tampouco onipotentes. Sua simples inovação formal implica mudanças culturais, mas o significado final depende dos usos que lhes atribuem diversos agentes. Nós os citamos neste lugar porque fendem as ordens que classificavam e distinguiam as tradições culturais, enfraquecem o sentido histórico e as concepções macroestruturais em benefício de relações intensas e esporádicas com objetos isolados, com seus signos e imagens. Alguns teóricos pós-modernos sustentam que esse predomínio das relações pontuais e desistorizadas é coerente com a derrocada dos grandes relatos metafísicos.

Efetivamente, não há razões para lamentar a decomposição das coleções rígidas que, ao separar o culto, o popular e o massivo, promoviam as desigualdades. Também não acreditamos que

¹⁰ Ricardo McAllister, "Videoclips: La Estética del Parpadeo", *Crisis*, Buenos Aires, n.67, janeiro-fevereiro de 1989, pp.21-23.

¹¹ *Le Nouvel Observateur*, 9-15 de janeiro de 1987, p.43.

haja perspectivas de restaurar essa ordem clássica da modernidade. Vemos nos cruzamentos irreverentes ocasiões de relativizar os fundamentalismos religiosos, políticos, nacionais, étnicos, artísticos, que absolutizam certos patrimônios e discriminam os demais. Mas nos perguntamos se a descontinuidade extrema como hábito perceptivo, a diminuição de oportunidades para compreender a reelaboração dos significados subsistentes de algumas tradições para intervir em sua transformação, não reforça o poder inconsulto dos que realmente continuam preocupados em entender e dirigir as grandes redes de objetos e sentidos: as transnacionais e os Estados.

É necessário incluir nas estratégias descolecionadoras e desierarquizadoras das tecnologias culturais a assimetria existente, em sua produção e seu uso, entre os países centrais e os dependentes, entre consumidores de diferentes classes dentro de uma mesma sociedade. As possibilidades de aproveitar as inovações tecnológicas e adequá-las às próprias necessidades produtivas e comunicacionais são desiguais nos países centrais geradores de invenções, com altos investimentos para renovar suas indústrias, bens e serviços - e na América Latina, onde os investimentos estão congelados pelo peso da dívida e das políticas de austeridade, onde os cientistas e técnicos trabalham com orçamentos ridículos ou têm que emigrar, o controle dos meios culturais mais modernos está altamente concentrado e depende muito de programação exógena.

Não se trata, é claro, de retornar às denúncias paranóicas, às concepções conspirativas da história, que acusavam a modernização da cultura massiva e cotidiana de ser um instrumento dos poderosos para explorar mais. A questão é entender como a dinâmica própria do desenvolvimento tecnológico remodela a sociedade, coincide com movimentos sociais ou os contradiz. Há tecnologias de diferentes signos, cada uma com várias possibilidades de desenvolvimento e articulação com as outras. Há setores sociais com capitais culturais e disposições diversas de apropriar-se delas, com sentidos diferentes: a descoleção e a hibridação não são iguais para os adolescentes populares que vão às casas públicas de *video games* e para os de classe média e alta que os têm em suas casas. Os sentidos das tecnologias se constroem conforme os modos pelos quais se institucionalizam e se socializam.

A remodelação tecnológica das práticas sociais nem sempre contradiz as culturas tradicionais e as artes modernas. Expandiu, por exemplo, o uso de bens patrimoniais e o campo da criatividade. Assim como os *video games* trivializam batalhas históricas e alguns *videoclips* as tendências experimentais da arte, os computadores e outros usos do vídeo facilitam obter dados, visualizar gráficos e inová-los, simular o uso de peças e informações, reduzir a distância entre concepção e execução, conhecimento e aplicação, informação e decisão. Essa apropriação múltipla de patrimônios culturais abre possibilidades originais de experimentação e comunicação, com usos democratizadores, como se observa na utilização do vídeo feito por alguns movimentos populares.

Mas as novas tecnologias não só promovem a criatividade e a inovação. Também reproduzem estruturas conhecidas. Os três usos mais frequentes do vídeo - o consumo de filmes comerciais, os espetáculos pornô e a gravação de acontecimentos familiares - repetem práticas audiovisuais iniciadas pela fotografia e pelo super 8. Por outro lado, a videoarte, explorada ; principalmente por pintores, músicos e poetas, reafirma a diferença e o hermetismo de um modo semelhante ao das galerias artísticas e dos cineclubes.

A coexistência desses usos contraditórios revela que as interações das tecnologias com a cultura anterior as torna parte de um processo muito maior do que aquele que elas desencadearam ou manejam. Uma dessas transformações de longa data, que a intervenção tecnológica torna mais patente, é a reorganização dos vínculos entre grupos e sistemas simbólicos; os descolecionamentos e as hibridações já não permitem vincular rigidamente as classes sociais com os estratos culturais. Ainda que muitas obras permaneçam dentro dos circuitos minoritários ou populares para que foram feitas, a tendência predominante é que todos os setores misturem em seus gostos objetos de procedências antes separadas. Não quero dizer que essa circulação mais fluida e complexa tenha dissolvido as diferenças entre as classes. Apenas afirmo que a reorganização dos cenários culturais e

os cruzamentos constantes das identidades exigem investigar de outro modo as ordens que sistematizam as relações materiais e simbólicas entre os grupos.

DESTERRITORIALIZAR

As buscas mais radicais sobre o que significa estar entrando e saindo da modernidade são as dos que assumem as tensões entre desterritorialização e reterritorialização. Com isso refiro-me a dois processos: a perda da relação "natural" da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas.

Para documentar essa transformação das culturas contemporâneas, analisarei primeiro a transnacionalização dos mercados simbólicos e as migrações. Depois, proponho-me a explorar o sentido estético dessa mudança seguindo as estratégias de algumas artes impuras.

1. Houve um modo de associar o popular com o nacional que nutriu, conforme notamos em capítulos anteriores, a modernização das culturas latino-americanas. Realizada primeiro sob a forma de dominação colonial, logo depois como industrialização e urbanização sob modelos metropolitanos, a modernidade pareceu organizar-se em antagonismos econômico-políticos e culturais: colonizadores vs. colonizados, cosmopolitismo vs. nacionalismo. O último par de opostos foi o utilizado pela teoria da dependência, segundo a qual tudo se explicava pelo confronto entre o imperialismo e as culturas nacional-populares.

Os estudos sobre o imperialismo econômico e cultural serviram para conhecer alguns dispositivos usados pelos centros internacionais de produção científica, artística e comunicacional que condicionavam, e ainda condicionam, nosso desenvolvimento. Mas esse modelo é insuficiente para entender as atuais relações de poder. Não explica o funcionamento planetário de um sistema industrial, tecnológico, financeiro e cultural, cuja sede não está em uma só nação mas em uma densa rede de estruturas econômicas e ideológicas. Também não dá conta da necessidade das nações metropolitanas de flexibilizar suas fronteiras e integrar suas economias, sistemas educativos, tecnológicos e culturais, como está acontecendo na Europa e na América do Norte.

A desigualdade persistente entre o que os dependentistas chamavam o primeiro e o terceiro mundo mantém com relativa vigência alguns de seus postulados. Mas ainda que as decisões e benefícios dos intercâmbios se concentrem na burguesia das metrópoles, novos processos tornam mais complexa a assimetria: a descentralização das empresas, a simultaneidade planetária da informação e a adequação de certos saberes e imagens internacionais aos conhecimentos e hábitos de cada povo. A disseminação dos produtos simbólicos pela eletrônica e pela telemática, o uso de satélites e computadores na difusão cultural também impedem de continuar vendo os confrontos dos países periféricos como combates frontais com nações geograficamente definidas.

O maniqueísmo daquelas oposições torna-se ainda menos verossímil nos anos 80 e 90 quando vários países dependentes registram um crescimento notável de suas exportações culturais. No Brasil, o avanço da massificação e industrialização da cultura não implicou contrariamente ao que se costumava dizer, uma maior dependência da produção estrangeira. As estatísticas revelam que nos últimos anos cresceu sua cinematografia e a proporção de filmes nacionais nas telas: de 13,9% em 1971 a 35% em 1982. Os livros de autores brasileiros, que ocupavam 54% da produção editorial em 1973, subiram para 70% em 1981. Também se escutam mais discos e fitas nacionais, enquanto decaem os importados. Em 1972, 60% da programação de televisão era estrangeira; em 1983, baixou para 30%. Ao mesmo tempo em que ocorre essa tendência à nacionalização e autonomia da produção cultural, o Brasil se transforma em um agente muito ativo do mercado latino-americano de bens simbólicos exportando telenovelas. Como também consegue penetrar amplamente nos países centrais, chegou a transformar-se no sétimo produtor mundial de televisão e publicidade, e o sexto

em discos. Renato Ortiz, de quem tomo esses dados, conclui que passaram "da defesa do nacional-popular à exportação do internacional-popular"¹².

Ainda que essa tendência não ocorra do mesmo modo em todos os países latino-americanos, há aspectos semelhantes nos de desenvolvimento cultural mais moderno que rediscutem as articulações entre o nacional e o estrangeiro. Essas mudanças não eliminam a questão de como diferentes classes se beneficiam e são representadas com a cultura produzida em cada país, mas a radical alteração dos cenários de produção e consumo, assim como o caráter dos bens que se apresentam, questiona a associação "natural" do popular com o nacional e a oposição igualmente apriorística com o internacional.

2. As migrações multidirecionais são o outro fator que relativiza o paradigma binário e polar na análise das relações interculturais. A internacionalização latino-americana se acentua nas últimas décadas, em que as migrações não abrangem apenas escritores, artistas e políticos exilados, como ocorreu desde o século passado, mas populações de todos os estratos. Como incluir no esquema unidirecional da dominação imperialista os novos fluxos de circulação cultural suscitados pelos transplantes de latino-americanos para os Estados Unidos e Europa, dos países menos desenvolvidos para os mais prósperos de nosso continente, das regiões pobres aos centros urbanos? Seriam dois milhões, de acordo com as cifras mais tímidas, os sul-americanos que por perseguição ideológica e sufocamento econômico abandonaram nos anos 70 a Argentina, o Chile, o Brasil e o Uruguai? Não é por acaso que a reflexão mais inovadora sobre a desterritorialização esteja se desenvolvendo na principal área de migrações do continente, a fronteira do México com os Estados Unidos.

Dos dois lados dessa fronteira, os movimentos interculturais mostram sua face dolorosa: o subemprego e o desarraigamento de camponeses e indígenas que tiveram que sair de suas terras para sobreviver. Mas também está crescendo ali uma produção cultural muito dinâmica. Se nos Estados Unidos existem mais de 250 estações de rádio e televisão em castelhano, mais de 1500 publicações nessa língua e um grande interesse pela literatura e música latino-americanas, não é apenas porque há um mercado de 20 milhões de "hispanos"; ou seja, 8% da população norte-americana (38% no Novo México, 25% no Texas e 23% na Califórnia). Também se deve a que a chamada cultura latina produz filmes como *Zoot Suit* e *La Bamba*, as canções de Rubén Blades e Los Lobos, teatros de vanguarda estética e cultural como o de Luis Valdez, artistas plásticos cuja qualidade e aptidão para fazer interagir a cultura popular com a simbologia moderna e pós-moderna os incorpora ao *mainstream* norte-americano¹³.

Quem conhece esses movimentos artísticos sabe que muitos estão arraigados nas experiências cotidianas dos setores populares. Para que não restem dúvidas da extensão transclassista do fenômeno de desterritorialização, é útil referir-se às investigações antropológicas sobre migrantes. Roger Rouse estudou os habitantes de Aguililla, um município rural do Sudoeste de Michoacán, cujo único meio de comunicação é aparentemente um caminho de terra. Suas duas principais atividades continuam sendo a agricultura e a criação de gado para subsistência, mas a emigração iniciada nos anos 40 foi incentivada a tal ponto que quase todas as famílias têm agora membros que vivem ou viveram no exterior. A declinante economia local é sustentada pelo fluxo de dólares enviados da Califórnia, especialmente de Redwood City, esse núcleo da microeletrônica e da cultura pós-industrial norte-americana no vale de Silicon, onde os michoacaenos trabalham como operários e como prestadores de serviços. A maioria permanece períodos breves nos Estados Unidos e aqueles que ficam mais tempo conservam relações constantes com seu povoado de origem. São tantos os que estão fora de Aguililla, tão frequentes seus vínculos com os que permanecem ali, que já não se podem conceber os dois conjuntos como comunidades separadas:

¹² Renato Ortiz, in *A Moderna Tradição brasileira*, pp.182-206.

¹³ Dois historiadores de arte chicana, Shifra m. Goldman e Tomás Ybarra-Fausto, documentaram essa produção cultural e refletiram originalmente sobre ela. Ver, por exemplo, as introduções a seu livro *Arte Chicana: A Comprehensive Annotated Bibliography of Chicano Art, 1965-1981*, Berkeley, Chicano Studies Library Publications Unit, university of California, 1985; também os artigos de ambos em Ida Rodríguez Prampolini (coord.), *A través de la Frontera, México, UNAM-Ceestem*, 1983.

"Mediante a constante migração de ida e volta, e o uso crescente de telefones, aguilillenses costumam estar reproduzindo seus laços com gente que está a duas mil milhas de distância tão ativamente quanto mantêm suas relações com os vizinhos imediatos. Mais ainda, e mais geralmente, por meio da circulação contínua de pessoas, dinheiro, mercadorias e informação, os diversos assentamentos se entrelaçaram com tal força que provavelmente sejam mais bem compreendidos como se formassem uma única comunidade dispersa em uma variedade de lugares¹⁴."

Duas noções convencionais da teoria social caem ante essas "economias cruzadas, sistemas de significados que se interseccionam e personalidades fragmentadas". Uma é a da "comunidade", empregada tanto para populações rurais isoladas quanto para expressar a coesão abstrata de um Estado nacional compacto, em ambos os casos definíveis por sua relação com um território específico. Supunha-se que os vínculos entre os membros dessas comunidades seriam mais intensos dentro que fora de seu espaço e que os membros tratassem a comunidade como o meio principal ao qual ajustam suas ações. A segunda imagem é a que opõe centro e periferia, também "expressão abstrata de um sistema imperial idealizado", no qual as gradações de poder e riqueza estariam distribuídas concêntricamente: o maior no centro e uma diminuição crescente à medida que caminhamos em direção a zonas circundantes. O mundo funciona cada vez menos desse modo, diz Rouse; precisamos de "uma cartografia alternativa do espaço social", baseada mais nas noções de "circuito" e "fronteira".

Tampouco se deve supor, acrescenta, que essa reorganização apenas abranja os marginais. Nota-se uma desarticulação semelhante na economia norte-americana, dominada antes por capitais autônomos. Na área central de Los Angeles, 75% dos edifícios pertencem agora a capitais estrangeiros; no conjunto de centros urbanos, 40% da população é composta por minorias étnicas procedentes da Ásia e da América Latina e "calcula-se que a cifra se aproximará dos 60% no ano 2010"¹⁵. Há uma "implosão do terceiro mundo no primeiro"¹⁶, segundo Renato Rosaldo; "a noção de uma cultura autêntica como um universo autônomo internamente coerente não é mais sustentável" em nenhum dos dois mundos, "exceto talvez como uma "ficção útil" ou uma distorção reveladora"¹⁷.

Quando nos últimos anos de sua vida Michel de Certeau lecionava em San Diego dizia que na Califórnia a mescla de imigrantes mexicanos, colombianos, noruegueses, russos, italianos e do Leste dos Estados Unidos fazia pensar que "a vida consiste em passar constantemente fronteiras". Os empregos são pegos e trocados com a mesma versatilidade que os carros e as casas.

"Essa mobilidade se apóia no postulado de que uma pessoa não é identificada m pelo nascimento, nem pela família, nem pelo estatuto profissional, nem pelas relações de amizade ou amorosas, nem pela propriedade. É como se toda identidade definida pelo estatuto e pelo lugar (de origem, de trabalho, de domicílio etc.) fosse reduzida, se não dissipada, pela velocidade de todos os movimentos. Sabe-se que não há carteira de identidade nos EUA; é substituído pela carteira de motorista e pelo cartão de crédito, ou seja, pela capacidade de atravessar o espaço e pela participação em um jogo de contratos fiduciários entre cidadãos norte-americanos¹⁸."

Durante os dois períodos em que estudei os conflitos interculturais do lado mexicano da fronteira, em Tijuana, em 1985 e 1988, várias vezes pensei que essa cidade é, ao lado de Nova Iorque, um dos maiores laboratórios da pós-modernidade¹⁹. Não tinha em 1950 mais de 60.000

¹⁴ Roger Rouse, "Mexicano, Chicano, Pochos: La Migración Mexicana y el Espacio Social del Posmodernismo", Página Uno, suplemento de Unomásuno, 31 de dezembro de 1988, pp.1-2.

¹⁵ Idem, p.2.

¹⁶ Renato Rosaldo, *Ideology, Place and People without Culture*, Stanford University, Dept. of Anthropology, p.9.

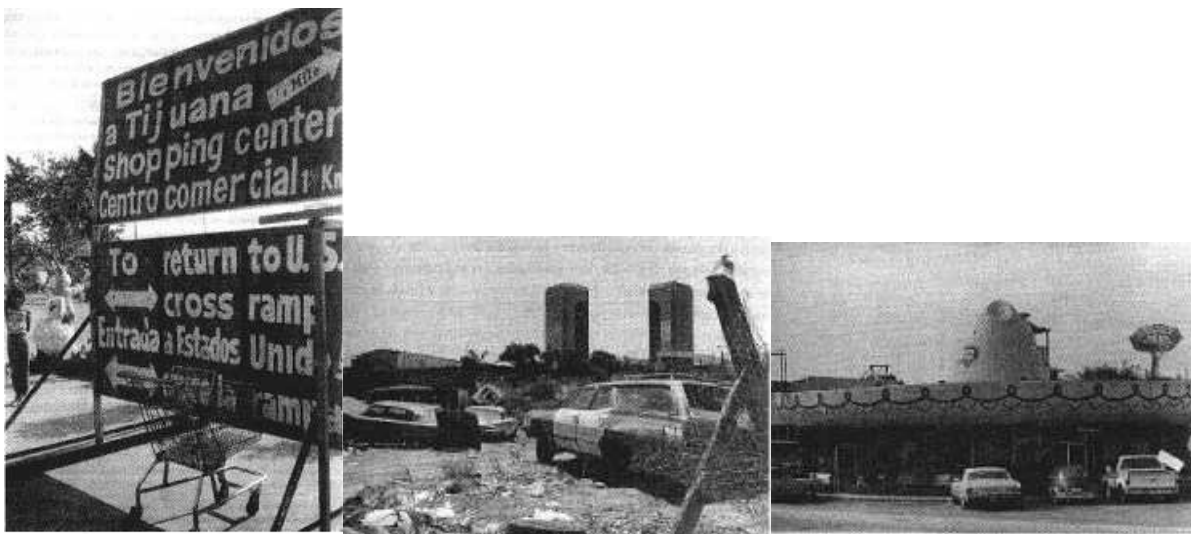
¹⁷ R. Rosaldo, *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*. Boston, Beacon Press, p.217.

¹⁸ Michel de Certeau, "Californie, un Théâtre de Passants", *Autrement*, n.31, abril de 1981, pp.10-18. Cabe esclarecer que a concepção da vida como cruzamento constante de fronteiras, ainda que não deixe de ser adequada, não é tão fácil como a enuncia Michel de Certeau quando se trata de cidadãos norte-americanos "de Segunda", por exemplo, os negros, os porto-riquenhos e os chicanos.

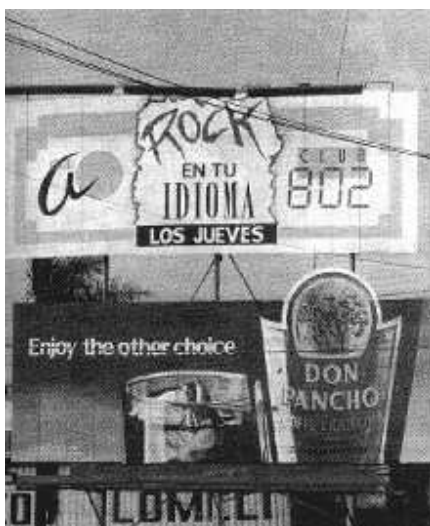
¹⁹ O relatório da pesquisa pode ser lido em N. García Canclini e Patricia Safa, Tijuana: La Casa de Toda la Gente, México, INAH-ENAH-UAM-Programa Cultural de las Fronteras, 1989. Fotos de Lourdes Grobet. Colaboraram nesse estudo Jennifer Metcalfe, Federico Rosas e Ernesto Bermejillo.

habitantes; hoje supera um milhão com os migrantes de quase todas as regiões do México (principalmente Oaxaca, Puebla, Michoacán e o Distrito Federal) que se instalaram nesses anos. Alguns passam diariamente aos Estados Unidos para trabalhar, outros cruzam a fronteira nos meses da semeadura e da colheita. Mesmo os que permanecem em Tijuana estão vinculados a intercâmbios comerciais entre os dois países, a montadoras norte-americanas localizadas na fronteira do México ou a serviços turísticos para os três ou quatro milhões de norte-americanos que chegam por ano nessa cidade.

Desde o princípio do século até quinze anos atrás, Tijuana era conhecida por um cassino (fechado no governo de Cárdenas), por cabarés, *dancing halls*, *liquor stores*, aonde os norte-americanos chegavam para ludibriar as proibições sexuais, de jogos de azar e de bebidas alcoólicas de seu país. A instalação recente de fábricas, hotéis modernos, centros culturais e o acesso a uma ampla informação internacional tornaram-na uma cidade moderna e contraditória, cosmopolita e com uma forte definição própria.



Nas entrevistas que fizemos com alunos de escolas primárias, secundárias e com universitários, artistas e promotores culturais de todos os estratos, não havia tema mais central para a autodefinição que a vida fronteiriça e os contatos interculturais. Uma das técnicas de pesquisa foi pedir lhes que citassem os lugares mais representativos da vida e da cultura de Tijuana, para em seguida fotografá-los; tomamos também imagens de outros cenários que pareciam condensar o sentido da cidade (cartazes publicitários, encontros ocasionais, grafites) e selecionamos cinquenta fotos para mostrá-las a quatorze grupos de diversos níveis econômicos e culturais. Dois terços das imagens que julgaram mais representativas da cidade, das que falaram com maior ênfase, eram de lugares que vinculam Tijuana com o que está além dela: a avenida Revolución, suas lojas e centros de diversão para turistas, o minarete que testemunha onde esteve o cassino, as antenas parabólicas, as passagens legais e ilegais na fronteira, os bairros onde se concentram os que vêm de diferentes regiões do país, a tumba de Juan Soldado, "senhor dos emigrados", a quem vão pedir que lhes ajeite "os papéis" ou a agradecer-lhe não terem sido pegos por "la migra".



O caráter multicultural da cidade se expressa no uso do espanhol, do inglês, e também nas línguas indígenas faladas nos bairros e nas montadoras ou entre aqueles que vendem artesanato no centro. Essa pluralidade se reduz quando passamos das interações privadas às linguagens públicas, as do rádio, da televisão e da publicidade urbana, em que o inglês e o espanhol predominam e coexistem "naturalmente".

Ao lado do cartaz que recomenda o clube-discoteca e a rádio em que se escuta "*rock en tu idioma*", outro anuncia um licor mexicano em inglês. A música e a bebida alcoólica, dois símbolos de Tijuana, convivem sob essa dualidade lingüística. *The other choice* é explicitamente o licor, mas a contigüidade das propagandas torna possível que seja também o *rock* em espanhol. A ambivalência da imagem, que os entrevistados consideraram analógica da vida na cidade, também permite concluir, conforme a ordem de leitura, que a outra escolha seja o inglês.

A incerteza gerada pelas oscilações bilingüísticas, biculturais e binacionais tem sua equivalência nas relações com a própria história. Algumas das fotos foram escolhidas precisamente por aludir ao caráter simulado de boa parte da cultura tijuanense. A Torre de Agua Caliente, queimada na década de 60, com a pretensão de que fosse esquecido o cassino que representava, foi reconstruída há

poucos anos e agora é exibida com orgulho em capas de revistas e propagandas; mas os entrevistados, ao notar que a torre atual está em um lugar diferente, argumentam que a mudança é um modo de substituir e redimensionar o passado.

Em várias esquinas da avenida Revolución há zebras. Na realidade, os burros pintados servem para que os turistas norte-americanos sejam fotografados com uma paisagem de fundo, na qual se aglomeram imagens de várias regiões do México: vulcões, figuras astecas, cactos, a águia com a serpente. "Frente à falta de outro tipo de coisas, como no sul, que tem pirâmides, aqui não tem nada disso... a gente tem que inventar alguma coisa para os gringos", disseram em um dos grupos. Em outro, sublinhavam que "também remete a esse mito que os norte-americanos trazem, que tem a ver com cruzar a fronteira rumo ao passado, ao selvagem, à onda de poder montar".

Um entrevistado nos disse: "A cerca que separa o México dos Estados Unidos poderia ser o principal monumento da cultura na fronteira". Ao chegar à praia, "a linha" cai e deixa uma zona de trânsito usada, às vezes pelos migrantes clandestinos. Todos os domingos as famílias fragmentadas entre os dois lados da fronteira se encontram nos piqueniques.

Onde as fronteiras se movem, podem estar rígidas ou caídas, onde edifícios são evocados em um lugar diferente do que aquele que representam, todos os dias se renova e amplia a invenção espetacular da própria cidade. O simulacro passa a ser uma categoria central da cultura. Não apenas se relativiza o "autêntico".

A ilusão evidente, ostensiva, como as zebras que todos sabem que são falsas ou os jogos de ocultamentos de migrantes ilegais "tolerados" pela polícia norte-americana, torna-se recurso para definir a identidade e comunicar-se com os outros.



A esses produtos híbridos, simulados, os artistas e escritores da fronteira acrescentam seu próprio laboratório intercultural. Em uma entrevista de rádio, foi perguntado a Guillermo Gómez-Peña, editor da revista bilíngüe *La Línea Quebrada/ The Broken Line*, com sede em Tijuana e San Diego:

"Repórter: Se ama tanto o nosso país, como o senhor diz, por que vive na Califórnia?

Gómez-Peña: Estou me desmexicanizando para mexicompreender-me...

Repórter: O que o senhor se considera então?

Gómez-Peña: Pós-mexica, pré-chicano, panlatino, transterrado, arteamericano... depende do dia da semana e do projeto em questão."

Várias revistas de Tijuana são dedicadas a reelaborar as definições de identidade e cultura a partir da experiência fronteiriça. *La Línea Quebrada*, que é a mais radical, diz expressar uma geração que cresceu "vendo filmes de charros* e de ficção científica, escutando *cumbias* e *rolas* do Moody Blues, construindo altares e filmando em super 8, lendo *El Corno*

* Relativo ao cavaleiro mexicano que veste trajes típicos e chapéu de aba larga e alta copa cônica. [N. das T.]

Emplumado e ArtForum". Já que vivem no meio, "na fenda entre dois mundos", já que são "os que não fomos porque não mudamos, os que ainda não chegamos ou não sabemos onde chegar", decidem assumir todas as identidades disponíveis:

"Quando me perguntam por minha nacionalidade ou identidade étnica, não consigo responder com uma palavra, pois minha "identidade" já possui repertórios múltiplos: sou mexicano, mas também sou chicano e latino-americano. Na fronteira me chamam de "chilango" ou de "mexiquillo"; na capital, de "pocho" ou de "norteño", e, na Europa, de "sudaca". Os anglo-saxões me chamam de "hispanic" ou de "latinou" e os alemães me confundiram em mais de uma ocasião com turco ou italiano."

Com uma frase que fica bem em um migrante tanto quanto num jovem roqueiro, Gómez-Pena explica que "nosso mais profundo sentimento de geração é o da perda que surge da partida". Mas também são o que ganharam: "Uma visão da cultura mais experimental, quer dizer, multifocal e tolerante"²⁰.

Outros artistas e escritores de Tijuana questionam a visão eufemizada das contradições e o desarraigamento que percebem no grupo de *La Línea Quebrada*. Rechaçam a celebração das migrações causadas muitas vezes pela pobreza no lugar de origem, que se repete no novo destino. Não faltam os que, apesar de não ter nascido em Tijuana, em nome de seus quinze ou vinte anos na cidade, impugnam a insolência paródica e desapegada: "gente que mal chegou e quer revelar nos e dizer nos quem somos".

Tanto nessa polêmica quanto em outras manifestações de forte afetividade ao referir-se às fotos de Tijuana, vimos um movimento complexo que chamá-íamos de *reterritorialização*. Os mesmos que elogiam a cidade por ser aberta e cosmopolita querem fixar signos de identificação rituais que os diferenciem dos que estão só de passagem, são turistas ou... antropólogos curiosos para entender os cruzamentos interculturais.

Os editores de outra revista tijuanense, *Esquina Baja*, dedicaram um longo tempo para explicar nos por que queriam, além de ter um órgão para expressar-se,

"gerar um público de leitores, uma revista local de qualidade em todos os aspectos, de *design*, de apresentação... para contrabalançar um pouco essa tendência centrista que existe no país, porque o que há na província não consegue transcender, vê-se minimizado, se não passa primeiro pela peneira do Distrito Federal. "

Algo semelhante encontramos na veemência com que todos rechaçaram os critérios "missionários" de atividades culturais propiciadas pelo governo central. Frente aos programas nacionais destinados a "afirmar a identidade mexicana" na fronteira norte, os baixos-californianos argumentam que eles são tão mexicanos quanto os demais, ainda que de um modo diferente. Sobre a "ameaça de penetração cultural norte-americana" dizem que, apesar da proximidade geográfica e comunicacional com os Estados Unidos, os intercâmbios comerciais e culturais diários os fazem viver intensamente a desigualdade e portanto ter uma imagem menos idealizada que aqueles que recebem uma influência parecida na capital mediante mensagens televisivas e bens de consumo importados.

Desterritorialização e reterritorialização. Nos intercâmbios da simbologia tradicional com os circuitos internacionais de comunicação, com as indústrias culturais e as migrações, não desaparecem as perguntas pela identidade e pelo nacional, pela defesa da soberania, pela desigual apropriação do saber e da arte. Não se apagam os conflitos, como pretende o pós-modernismo neoconservador. Colocam-se em outro registro, multifocal e mais tolerante, repensa-se a autonomia de cada cultura - às vezes com menores riscos fundamentalistas. Não obstante, as críticas chauvinistas aos "do centro" geram às vezes conflitos violentos: agressões aos migrantes recém-chegados, discriminação nas escolas e nos trabalhos.

²⁰ Guillermo Gómez-Peña, "Wacha Esse Border, Son". *La Jornada Semanal*, n.162, 25 de outubro de 1987, pp.3-5. Sobre a hibridação intercultural nos roqueiros, nos mestiços e nos punks - que editam revistas, discos e fitas com informação e músicas de vários continentes - ver o livro de José Manuel Valenzuela, *A la Brava Ése! Cholos, Punks, Chavos Banda*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 1988.

Os cruzamentos intensos e a instabilidade das tradições, bases da abertura valorativa, podem ser também - em condições de competição profissional - fonte de preconceitos e confrontos. Por isso, a análise das vantagens ou inconvenientes da desterritorialização não deve ser reduzida aos movimentos de idéias ou códigos culturais, como é freqüente na bibliografia sobre pós-modernidade. Seu sentido se constrói também em conexão com as práticas sociais e econômicas, nas disputas pelo poder local, na competição para aproveitar as alianças com poderes externos.

INTERSECÇÕES: DO MODERNO AO PÓS-MODERNO

A hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas. Recordamos antes as formas sincréticas criadas pelas matrizes espanholas e portuguesas com a figuração indígena. Nos projetos de independência e desenvolvimento nacional, vimos a luta para compatibilizar o modernismo cultural com a semimodernização econômica, e ambos com as tradições persistentes.

A descoleção e a desterritorialização têm antecedentes nas reflexões utópicas e nas práticas de artistas e intelectuais. Dois exemplos: os manifestos estéticos dos "antropófagos" brasileiros e do grupo Martín Fierro nos anos 20. O Manifesto Antropofágico, publicado em 1928-1929, diz:

"Só me interessa o que não é meu. [...] Foi porque nunca tivemos gramática, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental [...] [que] nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo."

Os escritores do grupo Martín Fierro afirmavam em 1924 crer "na importância da contribuição intelectual da América... no movimento de independência iniciado por Rubén Darío". Acrescentavam que isso "não significa, no entanto, que teremos que renunciar, nem muito menos que finjamos desconhecer, que todas as manhãs nos servimos de uma pasta de dentes sueca, de umas toalhas da França e de um sabonete inglês".

As referências incessantes à cultura da fronteira que encontramos nos entrevistados de Tijuana lembram as descrições do porto, dos cruza; mentos entre nativos e migrantes, "a exacerbação do heterogêneo" e o cosmopolitismo "obsessivo" que Beatriz Sarlo detecta em escritores liberais e socialistas entre os anos 20 e 40 em Buenos Aires: Borges assim como González Tunón, Nicolás Olivari tanto quanto Arlt e Oliverio Girondo. Cultivam "a sabedoria da partida, do desterro, da distância e do choque cultural, que pode enriquecer e complicar o saber sobre a margem social e as transgressões". Arlt escrevia em suas *Aguafuertes Porteñas* "Desleixo poético, encanto pobre, o estudo de Bach ou de Beethoven ao lado de um tango de Filiberto ou de Mattos Rodríguez". Essa "cultura de mescla" faz coexistir "a formação *criolla*" com "um processo descomunal de importação de bens discursos e práticas simbólicas"²¹.

É sabido quantas obras da arte e da literatura latino-americanas, avaliadas como interpretações paradigmáticas de nossa identidade, foram realizadas fora do continente, ou ao menos dos países natais de seus autores. Desde Sarmiento, Alfonso Reyes e Oswald de Andrade até Cortázar, Botero e Glauber Rocha. O lugar a partir do qual vários, milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos. Onetti o chama Santa María; García Márquez, Macondo; Soriano, Colonia Vela. Mas na verdade, essas cidadezinhas, ainda que se pareçam com outras tradicionais do Uruguai, da Colômbia e da Argentina, estão redesenhadas por padrões cognoscitivos e estéticos adquiríveis em Madri, México ou Paris.

Não se trata apenas de um processo de transnacionalização da arte culta. Quase o mesmo acontece com a música de Roberto Carlos tão parecida com a de José José, e ambas com as de qualquer cantor de estádios cheios e programa televisivo de domingo em qualquer país do continente. Há os que crêem explicar esse ar de família pelas coações que a indústria cultural exerce sobre os criadores criados por ela. Mas algo equivalente, ainda que mais complexo, acontece com os

²¹ Beatriz Sarlo, *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, pp.28-160 e 167.

compositores-cantores mais experimentais da música urbana. Ainda que os perfis pessoais de Caetano Veloso, Raimundo Fagner, Mercedes Sosa, Fito Páez, Eugenia León ou Los Lobos se diferenciem mais que os de Roberto-José, cada um deles abriu seu repertório nacional ao dos outros, alguns até fizeram discos e apresentações juntos.

Em que reside, então, a novidade da descoleção, da desterritorialização e da hibridez pós-modernas? As práticas artísticas carecem agora de paradigmas consistentes. Os artistas e escritores modernos inovavam, alteravam os modelos ou os substituíam por outros, mas tendo sempre referentes de legitimidade. As transgressões dos pintores modernos foram feitas falando da arte de outros. Uma linha pensou que a pintura estava nas metrópoles: por isso, as imagens de Jacobo Borges, de José Gamarra, de Gironella, refazem com ironia ou irreverência o que de Velázquez ao Rousseau, o Aduaneiro, havia sido concebido como legítimo na visualidade européia. Outras correntes abriram o olhar culto ao imaginário popular, convencidas de que a arte latino-americana se justificaria recolhendo a iconografia dos oprimidos: Viteri enche suas obras de bonecas de pano; Berni trançava arames com caixas de ovos, tampas de garrafas e sucata de carros, perucas e fragmentos de cortinas para falar parodicamente da modernidade, do *Mundo Ofrecido* a *Juanito Laguna*. Arte de citações européias ou arte de citações populares: sempre arte mestiça, impura, que existe à força de colocar-se no cruzamento dos caminhos que foram nos compondo e descompondo. Mas acreditavam que havia caminhos, paradigmas de modernidade respeitáveis o bastante para merecer que fossem discutidos.

A visualidade pós-moderna, ao invés disso, é a encenação de uma dupla perda: do roteiro e do autor. A desaparecimento do roteiro quer dizer que já não existem os grandes relatos que organizavam e hierarquizavam os períodos do patrimônio, a vegetação de obras cultas e populares nas quais a sociedade e as classes se reconheciam e consagravam suas virtudes. Por isso na pintura recente um mesmo quadro pode ser ao mesmo tempo hiper realista, impressionista e pop; um retábulo ou uma máscara combinam ícones tradicionais com o que vemos na televisão. O pós-modernismo não é um estilo mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais.

A outra tentativa moderna de reinaugurar a história foi a subjetividade do autor. Hoje achamos que a exaltação narcisista do pintor ou do cineasta que querem fazer de sua gestualidade o ato fundador do mundo é a paródia pseudolaica de Deus. Não acreditamos no artista que quer erigir-se em gramático ilustre, disposto a legislar a nova sintaxe. Com a ajuda dos historiadores da arte, quis convencer-nos de que o período rosa sucede ao azul, que haveria uma progressão do impressionismo ao futurismo, ao cubismo, ao surrealismo. Na América Latina, supúnhamos que as vanguardas do pós-guerra eram a superação do realismo socialista, da escola muralista mexicana e dos vários telurismos de outros países; em seguida, pareceu-nos que as vanguardas experimentais eram substituídas pela visualidade heróica, comprometida, dos anos 60 e 70.

A vertigem frenética das vanguardas estéticas e o jogo de substituições do mercado, em que tudo é intercambiável, tirou verossimilhança das pretensões fundadoras da gestualidade. A arte moderna, que já não podia ser representação literal de uma ordem mundana desfeita, também não pode ser hoje o que Baudrillard sustentava em um de seus primeiros textos: "literalidade do gestual da criação" (manchas, borrifos), repetição incessante do começo, como Rauschenberg, entregue à obsessão de reiniciar muitas vezes a mesma tela, traço por traço²². Nem tampouco metáfora da gestualidade política que sonhava com mudanças totais e imediatas. O mercado artístico, a reorganização da visualidade urbana gerada pelas indústrias culturais e a fadiga do voluntarismo político combinam-se para tornar inverossímil toda tentativa de fazer da arte culta ou do folclore a proclamação do poder inaugural do artista ou de agentes sociais proeminentes.

Os mercados de arte e artesanato, ainda que mantenham diferenças, coincidem em certo tratamento das obras. Tanto o artista que, ao pendurar os quadros, propõe uma ordem de leitura

²² Jean Baudrillard, *Crítica de la Economía Política del Siglo, México, Siglo XXI, 1974, pp.108-120.*

quanto o artesão, que articula suas peças seguindo uma matriz mítica, descobrem que o mercado os dispersa e ressemantiza ao vendê-los em países diferentes, a consumidores heterogêneos. Ao artista restam às vezes as cópias, ou *slides*, e algum dia um museu talvez reúna esses quadros, de acordo com a reavaliação que experimentaram, em uma mostra na qual uma ordem nova apagará a enunciação "original" do pintor. Ao artesão resta a possibilidade de repetir para tornar inverossímil toda tentativa de fazer da arte culta ou do folclore a proclamação do poder inaugural do artista ou de agentes sociais proeminentes.

Os mercados de arte e artesanato, ainda que mantenham diferenças, coincidem em certo tratamento das obras. Tanto o artista que, ao pendurar os quadros, propõe uma ordem de leitura quanto o artesão, que articula suas peças seguindo uma matriz mítica, descobrem que o mercado os dispersa e ressemantiza ao vendê-los em países diferentes, a consumidores heterogêneos. Ao artista restam às vezes as cópias, ou *slides*, e algum dia um museu talvez reúna esses quadros, de acordo com a reavaliação que experimentaram, em uma mostra na qual uma ordem nova apagará a enunciação "original" do pintor. Ao artesão resta a possibilidade de repetir peças semelhantes, ou ir vê-las - seriadas em uma ordem e em um discurso que não são os seus - num museu de arte popular ou em livros para turistas.

Algo equivalente acontece no mercado político. Os bens ideológicos que são intercambiados, as posições a partir das quais são apropriados e defendidos, são cada vez mais parecidos em todos os países. Os antigos perfis nacionalistas, ou ao menos nacionais, das forças políticas foram se diluindo em alinhamentos gerados por desafios comuns (dívida externa, recessão, reestruturação industrial) e pelas "saídas" propostas pelas grandes correntes internacionais: neoconservadorismo, social-democracia, social-comunismo.

Sem roteiro nem autor, a cultura visual e a cultura política pós-modernas são testemunhas da descontinuidade do mundo e dos sujeitos, a co-presença melancólica ou paródica, segundo o ânimo de variações que o mercado promove para renovar as vendas e que as tendências políticas ensaiam... para quê?

Não há uma única resposta. Baudrillard dizia que

"em uma civilização técnica de abstração operatória, na qual nem as máquinas nem os objetos domésticos requerem mais que um gestual de controle, [a arte moderna] tem antes de mais nada como função salvar o momento gestual, a intervenção do sujeito inteiro. E a parte de nós desfeita pelo hábito técnico o que a arte conjura no gestual puro da arte de pintar e em sua aparente liberdade²³."

Encontro muitos artistas latino-americanos, críticos da modernidade, que recusam, por motivos estéticos ou socioculturais ou políticos, esse maneirismo da inauguração inacabável. Ainda que já não vinculem seu trabalho à luta por uma nova ordem total impraticável, querem repensar nas obras fragmentos do patrimônio de seu grupo. Penso em Toledo reelaborando o bestiário erótico mazateco, com um estilo que junta seu saber indígena e sua participação na arte contemporânea. Citei antes Paternosto e Puente, que reorganizam seu austero geometrismo para experimentar com os motivos pré-colombianos outras imagens, nem repetitivas nem folclorizantes. Ou pintores consagrados a explorar a policromia exasperada de nossas culturas, como Antônio Henrique Amaral, Jacobo Borges, Luis Felipe Noé e Nicolás Amoroso, preocupados em reconstruir as relações "entre as cores, o tempo subjetivo e a memória histórica.

Todos eles se opõem à função social mais difundida dos meios massivos, que seria, segundo Lyotard, fortalecer uma certa ordem reconhecível do mundo, revitalizar o realismo e "preservar as consciências da dúvida". Convergem com o teórico do pós-modernismo ao pensar que a tarefa da

²³ Idem, p.116.

arte consiste, em meio a essas fáceis certezas, em questionar se soas condições em que construímos o real²⁴.

Não vejo nesses pintores, escultores e artistas gráficos a vontade teológica de inventar ou impor um sentido ao mundo. Mas também não há neles o niilismo abissal de Andy Warhol, Rauschenberg e tantos praticantes do *bad painting* e da transvanguarda. Sua crítica ao gênio artístico, e em alguns ao subjetivismo elitista, não os impede de perceber que estão surgindo outras formas de subjetividade a cargo de novos agentes sociais (ou não tão novos), que já não são exclusivamente brancos, ocidentais e homens.



Em vários artistas, reconhecer a hibridação cultural e trabalhar experimentalmente sobre ela serve para desconstruir as percepções do social e as linguagens que o representam. Dois manequins que poderiam ser mulheres que poderiam ser manequins refletem, em seus corpos fingidos a rua, os carros, um ônibus que exibe uma propaganda com quatro mulheres-modelos. Talvez um homem as olhe, outro vai entrar em cena. Quem está dentro e quem está fora das grades? Vemos o mundo através de duplicações e aparências. Não é estranho q, da por Paolo Gasparini em Nova Iorque, em 1981, intitule-se *Detrás*.



La Mirada (Londres, 1982). As imagens claramente visíveis são as fotografias das mulheres, da catedral e do Papa. A "real", do homem que caminha pela rua, é móvel e incerta. O Papa, que parece olhar a partir de sua foto inerte, é olhado por nós, que somos vigiados por ele enquanto observamos os nus. Quem é mais real, quem controla, em uma sociedade na qual a iconografia eclesiástica convive tão fluidamente com a erótica? Fotos que comentam outras fotos, vitrines que multiplicam a ficção: são recursos para "tomar consciência" de que vivemos em um mundo de metalinguagens, de poderes oblíquos.



León Ferrari, *Ascensão*.

²⁴ Jean-François Lyotard, *La Posmodernidad (Explicada a los Niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987.



León Ferrari, *O Sermão da Montanha de Doré, 1865 + Cruz da Ku Klux Klan* (p.94 de *Bíblia*).

Despojados de qualquer ilusão totalizadora ou messiânica, esses artistas mantêm uma tensa relação questionadora com sociedades, ou fragmentos delas, onde crêem ver movimentos socioculturais vivos e utopias praticáveis.

Sei como é limitado o uso dessas palavras entre os precipícios deixados pela derrocada de tantas tradições e modernidades. Mas certos trabalhos de artistas e de produtores populares nos permitem pensar que o tema das utopias e dos projetos históricos não está fechado. Alguns entendem que a queda dos relatos totalizadores não elimina a busca crítica do sentido - melhor, dos sentidos - na articulação das tradições e da modernidade. Com a condição de reconhecer a instabilidade do social e a pluralidade semântica, talvez seja possível continuar se perguntando como a arte culta e a popular constroem sentido em suas mesclas inevitáveis e sua interação com a simbologia massiva.

GÊNEROS IMPUROS: GRAFITES E QUADRINHOS

Falamos de artistas e escritores que abrem o território da pintura ou do texto para que sua linguagem migre e se cruze com outras. Mas há gêneros constitucionalmente híbridos, por exemplo, o grafite e os quadrinhos. São práticas que desde seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial. Lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva.

1. O grafite é para os mestiços da fronteira, para as tribos urbanas da Cidade do México, para grupos equivalentes de Buenos Aires ou Caracas, uma escritura territorial da cidade, destinada a afirmar a presença e até a posse sobre um bairro. As lutas pelo controle do espaço se estabelecem através de marcas próprias e modificações dos grafites de outros. Suas referências sexuais, políticas ou estéticas são maneiras de enunciar o modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos comerciais, políticos ou dos *mass media* para expressar se, mas que através do grafite afirma seu estilo. Seu traço manual, espontâneo, opõe-se estruturalmente às legendas políticas ou publicitárias "bem" pintadas ou impressas e desafia essas linguagens institucionalizadas quando as altera. O grafite afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos.

A relação de propriedade com os territórios relativiza-se em práticas recentes que parecem expressar a desarticulação das cidades e da cultura política. Armando Silva registra três etapas principais na evolução do grafite, que associa a três cidades²⁵. O de maio de 68 em Paris (também em Berlim, Roma, México, Berkeley) se fez com palavras de ordem antiautoritárias, utópicas e fins macropolíticos. O grafite de Nova Iorque, escrito em bairros marginais e no metrô, expressou

²⁵ Armando Silva, *Punto de Vista Ciudadano: Folclorización Visual y Puesta en Escena del Grafiti*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1987, pp.22-24.

referências de gueto com propósitos. micropolíticos; incompreensível às vezes para os que não manejavam esse código hermético, foi o que mais tipicamente quis delimitar paços em uma cidade em desintegração e recuperar territórios.

Na América Latina existiram as duas modalidades, mas nos últimos, como manifestação simultânea da desordem urbana, da perda de credibilidade nas instituições políticas e do desencanto utópico, desenvolve-se um grafite debochado e cínico. Silva dá exemplos colombianos. Quando a visita do Papa em 1986 entupiu as ruas de Bogotá de procissões e propagandas, os muros respondiam: "*Pronto viene Cristo Jesús. Vámonos*", "*Dios no cumple. Ni años*". A crítica ao governo adota o insulto aberto, a ironia poética - "*Cedo nube en el sector presidencial*" -, ou a desesperança: "*No le crea a nadie. Salga a caminar*". Alguns artistas vêm nas fusões interculturais e intertemporais do pós-modernismo apenas a oportunidade para desfazer se dos relatos solenes da modernidade. León Ferrari exacerba a desintegração das coleções religiosas e políticas em suas colagens para afirmar os impulsos liberadores do pensamento moderno. Suas montagens de ícones sacros com imagens nazistas ou bélicas, dos anjos ameaçadores de Rafael e Dürer com cenas eróticas, procuram renovar a ironia crítica sobre a história.

A releitura da iconografia religiosa leva Ferrari a encontrar, no fundamentalismo cristão, bases do terror institucionalizado pelas ditaduras modernas. O deus que separa aos que o temem dos outros, e que envia estes últimos para essa espécie de "campo de concentração" que é o inferno, não por casualidade serve de justificação a doutrinas políticas totalitárias. Esse inferno exaltado por Giotto e Michelangelo, em obras admiradas como mostras supremas da sensibilidade e do progresso, é associado por Ferrari com a tortura e com a Ku Klux Klan.

Na crise de hiperinflação e ingovernabilidade da economia argentina de 1989 encontramos uma multiplicação de legendas. Enquanto as linguagens políticas partidárias se tornavam inverossímeis (36% dos eleitores permaneciam indecisos uma semana antes das eleições presidenciais), os muros se carregavam de indignação e ceticismo: "*Haga trabajara su diputado; no lo reelija*"; "*La patria no está en venta; ya está vendida*"; "*Yankis go home, y llévenos con ustedes*". Como costuma acontecer com os grafites, promovem diálogos anônimos: "*Argentina será dentro de poco el paraíso: vamos a andar todos desnudos*". Alguém responde: "*Habrà manzanas?*". São retomadas sarcasticamente as idealizações românticas e políticas difundidas pelos meios massivos: "*Silvio Rodríguez era el único que tenía un unicornio... y el muy tonto va y lo pierde*".

O grafite é um meio sincrético e transcultural. Alguns fundem a palavra e a imagem com um estilo descontínuo: a aglomeração de signos de diversos autores em uma mesma parede é como uma versão artesanal do ritmo fragmentado e heteróclito do *videoclip*. Em outros se permutam as estratégias da linguagem popular e da universitária, observa Armando Silva. Há também "sínteses da topografia urbana" em muitos grafites recentes que eliminam a fronteira entre o que se escrevia nos banheiros ou nos muros²⁶. É um modo marginal desinstitucionalizado, efêmero, de assumir as novas reações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política.

2. As histórias em quadrinhos se tornaram a tal ponto um componente central da cultura contemporânea, com uma bibliografia tão extensa, que seria trivial insistir no que todos sabemos de sua aliança inovadora, desde o final do século XIX, entre a cultura icônica e a literária. Participam da arte e do jornalismo, são a literatura mais lida, o ramo da indústria editorial que produz maiores lucros. No México, por exemplo, são publicados todos os meses setenta milhões de exemplares e seu retorno é superior ao de livros e revistas juntos.

Poderíamos lembrar que as histórias em quadrinhos, ao gerar novas ordens e técnicas narrativas, mediante a combinação original de tempo e imagens em um relato de quadros descontínuos, contribuíram para mostrar a potencialidade visual da escrita e o dramatismo que pode ser condensado em imagens estáticas. Já se analisou como a fascinação de suas técnicas hibridizadoras levou Bourroughs, Cortázar e outros escritores cultos a empregar seus achados.

²⁶ Armando Silva, Graffiti: Una Ciudad Imaginada, bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988, p.192.

Também se estudou a correspondência entre sua síntese de vários gêneros, sua "linguagem heteróclita" e a atração que suscita em públicos de várias classes, em todos os membros da família²⁷.

Interessa-me explorar aqui um autor de histórias em quadrinhos que incorpora a seu trabalho sobre o gênero várias das preocupações que atravessam este livro. Refiro-me a Fontanarrosa. Uma de suas principais personagens, *Boogie, el aceitoso*, surge de uma reelaboração do *thriller* literário e cinematográfico, do romance de aventura e do discurso político da direita norte-americana. A outra, *Inodoro Pereyra*, retoma a linguagem folclórica de canções e lendas gauchescas, do radioteatro e dos programas televisivos sobre "a identidade nacional". Quando aparece, em 1972, parodia e exuberância *kitsch* da temática folclórica na mídia dessa época²⁸. Como consegue isso? De um lado, exagerando os regionalismos lingüísticos e os estereótipos visuais do "gaúcho". De outro, tornando mais evidente que essa exaltação telúrica era desmedida quando aparecia ao lado da difusão da cultura moderna de elites e da massiva pelos mesmos meios eletrônicos que promoviam o folclore. Nos quadrinhos de Fontanarossa, inodoro se encontra, entre outros, com Borges, El Zorro, Antônio das Mortes, ET, Super-homem, Dom Quixote e Darwin. Atravessa as artes, os gêneros e as épocas.

Foi apontado que a remissão assídua a fontes literárias faz desses relatos um espaço intertextual: "Inodoro Pereyra é um gaúcho que não nasce do pampa, mas da literatura gauchesca"²⁹. Acrescentaria que sai do cruzamento da literatura e da mídia. É significativo o episódio inicial do primeiro tomo de suas histórias: inodoro se vê em uma situação semelhante à de Martín Fierro ao encontrar-se com um grupo de soldados, da qual o salva um equivalente de Cruz que o convida para fugirem juntos "para as *tolderías*". Inodoro recusa a oferta argumentando: "A esto ya me parece que lo leí en otra parte y yo quiero ser original". A história em quadrinhos do autor introduz a preocupação da arte com a inovação na cultura va e, ao mesmo tempo, a réplica de Inodoro sugere que a história mudou e não é possível repetir Martín Fierro.

Quando essa história em quadrinhos das revistas de humor passa a ser publicada semanal ou quinzenalmente no jornal de maior tiragem da Argentina, *Clarín*, aumentam suas referências a fatos contemporâneos; "não sou obrigado a fazer algo atual, mas também não posso ficar contando histórias anacrônicas em um jornal". Ainda que Fontanarossa diga que por razões de eficácia narrativa conserva "certo clima *gauchesco*" - "não aparece um carro último modelo"- o quadrinho transcende todo o folclorismo. Trabalha sobre "as cumplicidades das pessoas" e por isso - diferentemente de *Boogie*, publicado em vários países - não prosperaram as tentativas de publicar Inodoro fora da Argentina. Mas essa cumplicidade implica para o autor aceitar que para as pessoas as tradições fazem parte de processos modernos. Nesse sentido, diria que Inodoro é, ao longo dos dezessete anos de publicação, dos treze volumes que recolhem suas tiras, um ensaio - com a sobriedade irônica que corresponde ao humor - de rediscussão da oposição entre unitários e federais.

Há um século, os argentinos discutem se a política cultural deve optar pela civilização das metrópoles, rechaçando a barbárie do autóctone, ou por uma reivindicação enérgica do nacional-popular. Ao chegar à beira do século XXI, quando as indústrias culturais como as histórias em quadrinhos e as telenovelas nos fazem habitar um espaço internacional, frente à pergunta de se preferimos Sarmiento ou Rosas, é melhor nos aproximarmos de Inodoro Pereyra.

Há uma tira em que Fontanarossa tematiza a situação incerta das fronteiras territoriais.

²⁷ Román Gubern, *La Mirada Opulenta: Exploración de la Iconosfera Contemporánea*, Barcelona, G. Gili, 1987, p.213.

²⁸ Essa e outras afirmações que cito de Fontanarossa foram obtidas em uma entrevista pessoal realizada em Rosario, Argentina, no dia 18 de março de 1988.

²⁹ Rosalba Campra, *América Latina: l'Identità e la Maschera*, Roma, Riuniti, 1982, p.40.



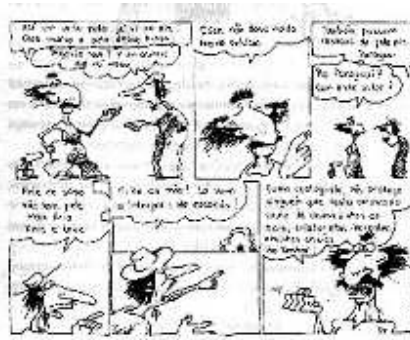
O relato parte de uma oposição entre Inodoro e outra personagem que chamaremos o Perseguido. Inodoro está sentado, tomando chimarrão; à sua situação de descanso e serenidade, opõem-se a corrida e o desespero do que foge. Também se confrontam o trágico ("Tem polícia de quinze países me perseguindo") e a resposta humorística do *gaúcho* ("E por que tanto êxito?").



Na segunda cena, o humor surge quando o perseguido explica que é procurado por fazer algo que poderíamos chamar de metacontrabando. Não contrabandeia através das fronteiras, mas contrabandeia fronteiras: "balizas, barreiras, marcos, arames farpados, linhas pontilhadas". Inodoro representa na mitologia do *gaúcho* o que não reconhece fronteiras, o habitante da "imensidão dos pampas"; o Perseguido é o que transgride as fronteiras a ponto de distribuir novas e vendê-las com defeito. Antes era um contrabandista comum - contrabandeava peles -; agora fronteiras: da prática ilegal do comércio à ação ilegal na política.



Na metade da história, caricaturizam-se os mecanismos artificiosos usados pelo mercado para expandir-se, com independência das necessidades "naturais". Passar casacos de pele de sapo para o Paraguai, para uma zona tropical, e argumentar que é a pele mais fria é uma justificativa semelhante às inventadas pela publicidade em suas táticas persuasivas. Também a disseminação mercantil dos produtos aparece burlando os limites entre o que os territórios e os climas estabelecem como razoável.



Logo depois, a perseguição interrompe o diálogo. Porém já não é a polícia, mas a Interpol, os defensores internacionais da ordem. Inodoro, frente à transgressão especuladora, declara-se defensor de uma ética baseada na preservação da natureza: "como ecologista, não protejo ninguém que tenha arrancado couro de animaizinhos de Deus".

Por fim, Inodoro se solidariza com o Perseguido, sugere que ele se disfarce no meio de uma procissão. Mendieta descobre que não é uma procissão, mas uma manifestação. E no último quadro Inodoro revela uma nova surpresa: é uma manifestação, mas de policiais em greve, que reivindicam aumento. Uma cadeia de disfarces: o Perseguido se transforma em peregrino de uma procissão que é uma manifestação, que é de grevistas, mas formada por aqueles que habitualmente os reprimem.



Mendieta dá a moral da história: "A gente nunca sabe onde vai estar metido no dia de amanhã". A mesma conclusão, em sua anfibologia, contém a incerteza. Pode-se entender que não sabemos onde vai estar situado o dia de amanhã, ou que ignoramos onde a gente vai estar, de que lado, de que fronteira no dia de amanhã.



O humor é construído e renovado nessa série de deslocamentos. Em todas as tiras de Fontanarrosa, a hilaridade nasce de que as fronteiras são móveis e de que as personagens e os temas se confundem. Nesta, a indeterminação dos limites, além de ser a técnica humorística, transforma-se em núcleo significativo. O humorista, profissional da ressemantização, especialista em deslizamentos de sentidos, aponta aqui que a incerteza ou a continuidade imprevista entre territórios não é uma invenção dos autores de gibis; eles não fazem mais que pôr em evidência uma sociedade

na qual as fronteiras podem estar em qualquer parte. Se a história em quadrinhos mistura gêneros artísticos prévios, se consegue que interajam personagens representativas da parte mais estável do mundo - o folclore - com figuras literárias e dos meios massivos, se os introduz em épocas diversas, não faz mais que reproduzir o real, ou, melhor, não faz senão reproduzir as teatralizações da publicidade que nos convencem a comprar aquilo de que não precisamos, as "manifestações" da religião, as "procissões" da política.

PODERES OBLÍQUOS

Essa travessia por algumas transformações pós-modernas do mercado simbólico e da cultura cotidiana contribui para entender por que fracassam certas maneiras de fazer Política baseadas em dois princípios da modernidade da autonomia dos processos simbólicos, e a renovação democrática do culto e do popular. Pode ajudar-nos a explicar, da mesma forma, o êxito generalizado das políticas neoconservadoras e a falta de alternativas socializantes ou mais democráticas adequadas ao grau de desenvolvimento tecnológico e à complexidade da crise social. Além das vantagens econômicas dos grupos neoconservadores, sua ação é facilitada por ter captado melhor o sentido sociocultural das novas estruturas de poder.

A partir do que viemos analisando, uma questão se torna fundamental: a reorganização cultural do poder. Trata-se de analisar *quais são as conseqüências políticas ao passar de uma concepção vertical e bipolar para outra descentralizada, multideterminada, das relações sociopolíticas.*

É compreensível que haja resistências a esse deslocamento. As representações maniqueístas e conspirativas do poder encontram parcial justificativa em alguns processos contemporâneos. Os países centrais usam as inovações tecnológicas para acentuar a assimetria e a desigualdade em relação aos dependentes. As classes hegemônicas aproveitam a transformação industrial para reduzir o trabalho dos operários, restringir o poder dos sindicatos, mercantilizar bens - entre eles, os educativos e culturais que, depois de lutas históricas, se tinha chegado ao consenso de que eram serviços públicos. Aparentemente os grandes grupos concentradores de poder são os que subordinam a arte e a cultura ao mercado, os que disciplinam o trabalho e a vida cotidiana.

Uma visão mais ampla permite ver outras transformações econômicas e políticas, apoiadas em transformações culturais de longa duração, que estão dando uma estrutura diferente aos conflitos. Os cruzamentos entre o culto e o popular tornam obsoleta a representação polar entre ambas as modalidades "de desenvolvimento simbólico e relativizam, portanto, a oposição política entre hegemônicos e subalternos, concebida como se tratasse de conjuntos totalmente diferentes e sempre confrontados. O que sabemos hoje sobre as operações interculturais dos meios massivos e as novas tecnologias, sobre a reapropriação que diversos receptores fazem deles, afasta-nos das teses sobre a manipulação onipotente dos grandes conglomerados metropolitanos. Os paradigmas clássicos segundo os quais foi explicada a dominação são incapazes de dar conta da disseminação dos centros, da multipolaridade das iniciativas sociais, da pluralidade de referências - tomadas de diversos territórios - com que os artistas, os artesãos e os meios massivos montam suas obras.

O incremento de processos de hibridação torna evidente que captamos muito pouco do poder se só registramos os confrontos e as ações verticais. O poder não funcionaria se fosse exercido unicamente por burgueses sobre proletários, por brancos sobre indígenas, por pais sobre filhos, pela mídia sobre os receptores. Porque todas essas relações se *entrelaçam* umas com as outras, cada uma consegue uma eficácia que sozinha nunca alcançaria. Mas não se trata simplesmente de que, ao se superpor umas formas de dominação sobre as outras, elas se potenciessem. O que lhes dá sua eficácia é a obliquidade que se estabelece na trama. Como discernir onde acaba o poder étnico e onde começa o familiar ou as fronteiras entre o poder político e o econômico? Às vezes é possível, mas o que mais conta é a astúcia com que os fios se mesclam, com que se passam ordens secretas e são respondidas afirmativamente.

Hegemônico, subalterno: palavras pesadas, que nos ajudaram a nomear as divisões entre os homens, mas não a incluir os movimentos do afeto, a participação em atividades solidárias ou

cúmplices, em que hegemônicos e subalternos precisam um do outro. Aqueles que trabalham na fronteira em relação constante com o turismo, com as fábricas e com a língua dos Estados Unidos vêem com estranheza aqueles que os consideram absorvidos pelo império. Para os protagonistas dessas relações, as interferências do inglês em sua fala (até certo ponto equivalente à infiltração do espanhol no Sul dos Estados Unidos) expressam as transações indispensáveis em que ocorrem os intercâmbios cotidianos.

Não há por que olhar essas transações como fenômenos exclusivos de zonas de densa interculturalidade. A dramatização ideológica das relações sociais tende a exaltar tanto as oposições que ela acaba por não ver os ritos que unem e comunicam; é uma sociologia das grades, não do que se diz através delas, ou quando não existem. Os setores populares mais rebeldes, os líderes mais combativos satisfazem suas necessidades básicas participando de um sistema de consumo que eles não escolhem. Não podem inventar o lugar onde trabalham, nem o transporte que os leva, nem a escola em que educam seus filhos, nem a comida, nem a roupa, nem a mídia que lhes proporciona informação cotidiana. Mesmo os protestos contra essa ordem são feitos usando uma língua que não escolhemos, manifestando-se em ruas ou praças que outros projetaram. Por mais usos transgressores que se façam da língua, das ruas e das praças, a resignificação é temporária, não anula o peso dos hábitos com que reproduzimos a ordem sociocultural, fora e dentro de nós.

Essas evidências tão óbvias, mas omitidas habitualmente na dramatização ideológica dos conflitos, ficam mais claras quando são observados comportamentos não-políticos. Por que os setores populares apóiam aqueles que os oprimem? Os antropólogos médicos observam que, ante os problemas de saúde, a conduta habitual dos grupos subalternos não é impugnar a exploração que lhes dificulta tratar-se de forma adequada, mas sim acomodar-se ao usufruto da doença pela medicina privada ou aproveitar como for possível os deficientes serviços estatais. Não se deve à falta de consciência sobre suas necessidades de saúde, nem sobre a opressão que as agrava, nem sobre a insuficiência ou o custo especulativo dos serviços. Mesmo quando dispõem de meios radicais de ação para enfrentar a desigualdade, esses grupos optam por soluções intermediárias. O mesmo acontece em outros cenários. Diante da crise econômica, reivindicam melhorias salariais e ao mesmo tempo autolimitam seu consumo. Frente à hegemonia política, a transação consiste, por exemplo, em aceitar as relações pessoais para obter benefícios de tipo individual. No plano ideológico, incorporar e avaliar positivamente o próprio grupo (critérios de prestígio, hierarquias, formas e funções dos objetos). A mesma combinação de práticas científicas e tradicionais - ir ao médico e ao curandeiro - é uma maneira transacional de aproveitar os recursos de ambas as medicinas e com isso os usuários revelam uma concepção mais flexível que a do sistema médico moderno sectarizado na alopatia, e que a de muitos folcloristas e antropólogos que idealizam a autonomia das práticas tradicionais. Da perspectiva dos usuários, ambas as modalidades terapêuticas são complementares, funcionam como repertórios de recursos a partir dos quais efetuam transações entre o saber hegemônico e o popular³⁰.

As hibridações descritas ao longo deste livro nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento.

Há ainda outro modo pelo qual a obliquidade dos circuitos simbólicos permite repensar os vínculos entre cultura e poder. A busca de mediações, de vias diagonais para gerir os conflitos, dá às relações culturais um lugar proeminente no desenvolvimento político. Quando não conseguimos mudar o governante, nós o satirizamos. Nas danças do Carnaval, no humor jornalístico, nos grafites. Ante a impossibilidade de construir uma ordem diferente, erigimos nos mitos, na literatura e nas

³⁰ Utilizo aqui as pesquisas realizadas por Eduardo Menéndez, *Poder, Estratificación y Salud* (México, Ediciones de la Casa Chata, 1981); e María Eugenia Módena, *Madres, Médicos y Curanderos: Diferencia Cultural e Identidad Ideológica* (México, Cies, 1990), que analisam extensamente as práticas de transação.

histórias em quadrinhos desafios mascarados. A luta entre classes ou entre etnias é, na maior parte dos dias, uma luta metafórica. Às vezes, a partir das metáforas, irrompem lenta ou inesperadamente práticas transformadoras inéditas.

Em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos. As ações exemplares, os subterfúgios culturais, os ritos são maneiras de transpor os limites por onde é possível. Penso nas astúcias dos migrantes clandestinos nos Estados Unidos; na rebeldia paródica dos grafites colombianos e argentinos. Lembro-me das Mães da Plaza de Mayo dando voltas todas as quintas-feiras em uma ritualidade cíclica, com as fotos de seus filhos desaparecidos como ícones, até conseguirem, depois de anos, que alguns dos culpados sejam condenados à prisão.

Mas as frustrações dos órgãos de direitos humanos levam a refletir também sobre o papel da cultura como expressão simbólica para sustentar uma demanda quando as vias políticas se fecham. No dia em que o Congresso argentino aprovou a Lei de Punto Final, que absolveu centenas de torturadores e assassinos, dois ex-desaparecidos se colocaram em estreitos compartimentos, algemados e com os olhos vendados, na frente do palácio legislativo, com cartazes que diziam "o ponto final significa voltar a isto". A repetição ritual do desaparecimento e da prisão, como único modo de preservar sua memória quando o fracasso político parecia eliminá-los do horizonte social.

Essa eficácia simbólica limitada conduz a essa distinção fundamental para definir as relações entre o campo cultural e o político, que analisamos no capítulo anterior: a diferença entre *ação* e *atuação*. Uma dificuldade crônica na avaliação política das práticas culturais é entender estas como ações, ou seja, como intervenções efetivas nas estruturas materiais da sociedade. Certas leituras sociologizantes também medem a utilidade de um mural ou de um filme por sua capacidade performativa de gerar modificações imediatas e verificáveis. Espera-se que os espectadores respondam às supostas ações "conscientizadoras" com "tomadas de consciência" e "mudanças reais" em suas condutas. Como isso não acontece quase nunca, chega-se a conclusões pessimistas sobre a eficácia das mensagens artísticas.

As práticas culturais são, mais que ações, atuações. Representam, simulam as ações sociais, mas só às vezes operam como uma ação. Isso acontece não apenas nas atividades culturais expressamente organizadas e reconhecidas como tais; também os comportamentos ordinários, agrupados ou não em instituições, empregam a ação simulada, a atuação simbólica. Os discursos presidenciais ante um conflito insolúvel com os recursos que se têm, a crítica à atuação governamental de organizações políticas sem poder para revertê-la e, é claro, as rebeliões verbais do cidadão comum são atuações mais compreensíveis para o olhar teatral que para o do político "puro". A antropologia nos informa que isso não se deve à distância que as crises colocam entre os ideais e os atos, mas à estrutura constitutiva da articulação entre o político e o cultural em qualquer sociedade. Talvez o maior interesse para a política de levar em conta a problemática simbólica não resida na eficácia pontual de certos bens ou mensagens, mas no fato de que os aspectos teatrais e rituais do social tornem á evidente o que há de oblíquo, simulado e distinto em qualquer interação.