

Se achamos que os livros mais necessários são os não complacentes, este é um dos indispensáveis nos anos noventa... A obra de Martín-Barbero percorre várias disciplinas. Uma vez que desloca a análise dos meios de massa até as mediações sociais, não é só um texto de comunicação. Bem informado sobre a renovação atual dos estudos sociológicos, antropológicos e políticos, parece um livro escrito para confundir os bibliotecários. Não está situado exclusivamente em nenhuma dessas disciplinas, porém serve a todas. Por exemplo, seu original exame das noções de povo e classe, de como se complexificam estas categorias na sociedade de massa e as alterações que isto gera nos estados modernos. Sua explicação de como o rádio e o cinema contribuíram para unificar as sociedades latino-americanas e conformaram a idéia moderna de nação mostra quanto necessitamos dos estudos culturais para entender a política e ainda a economia.

Néstor García Canclini

ISBN 85-7108-20



9 788571 0820

301.243
M379dP

Dos Meios às Mediações

Comunicação, cultura e hegemonia

Jesús Martín-Barbero

DOS MEIOS ÀS MEDIAÇÕES

Jesús Martín-Barbero



EDITORA UFRJ

ORA UFRJ

301.243
M379dP

1524511

Copyright by © Editorial Gustavo Gili, S. A., Rosellón 87-89, Barcelona, 1987.

Título original

De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura e hegemonia

Ficha Catalográfica elaborada pela Divisão
de Processamento Técnico - SIBI/UFRJ

M 379m Martín-Barbero, Jesús
Dos meios às mediações: comunicação, cultura e
hegemonia / Jesús Martín-Barbero; Prefácio de Néstor
García Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sérgio
Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

360 p.; 15 X 20,5 cm

1. Comunicação de massa 2. Sociedade de massa

I. Título

CDD 302.23

ISBN 85-7108-208-1

Capa

Tita Nigrí

Revisão

Cecília Moreira

Josette Babo

Maria Guimarães

Projeto Gráfico e

Editoração Eletrônica

Editora UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Forum de Ciência e Cultura

Editora UFRJ

Av. Pasteur, 250 / sala 106

Rio de Janeiro - RJ

CEP 22295-900

Tel.: (021) 295 1595 r. 124 a 127

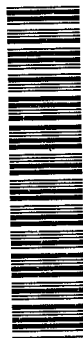
Fax: (021) 542 3899

Apoio:



Fundação Universitária
José Bonifácio

DEDALUS - Acervo - FFLCH



20900006315

Para meus pais
e minha filha Olga

SUMÁRIO

Prefácio	11
Introdução	15

PRIMEIRA PARTE POVO E MASSA NA CULTURA: OS MARCOS DO DEBATE

Capítulo 1

Afirmação e negação do povo como sujeito	23
O povo-mito: românticos <i>versus</i> ilustrados	23
Povo e classe: do anarquismo ao marxismo	31
<i>Emergência do popular nos movimentos anarquistas</i>	32
<i>Dissolução do popular no marxismo</i>	36

Capítulo 2

Nem povo nem classes: a sociedade de massas	43
A descoberta política da multidão	44
A psicologia das multidões	47
<i>Metafísica do homem-massa</i>	52
<i>Antiteoria: a mediação-massa como cultura</i>	57

Capítulo 3

Indústria Cultural: capitalismo e legitimação	63
Benjamin <i>versus</i> Adorno ou o debate de fundo	64
<i>Do logos mercantil à arte como estranhamento</i>	65

<i>A experiência e a técnica como mediações das massas com a cultura</i>	71
Da crítica à crise	80

Capítulo 4

Redescobrimo o povo: a cultura como espaço de hegemonia	90
O povo na outra história	91
Cultura, hegemonia e cotidianidade	104

SEGUNDA PARTE MATRIZES HISTÓRICAS DA MEDIÇÃO DE MASSA

Capítulo 1

O longo processo de enculturação	127
Estado-Nação e os dispositivos de hegemonia	127
<i>Centralização política e unificação cultural</i>	128
<i>Rupturas no sentido de tempo</i>	130
<i>Transformações nos modos do saber</i>	132
Cultura política da resistência popular	135
<i>A dimensão política da economia</i>	136
<i>A dimensão simbólica das lutas</i>	138

Capítulo 2

Do folclore ao popular	142
Uma literatura entre o oral e o escrito	142
<i>O que dispõe o mercado</i>	143
<i>O que dispõe o povo</i>	148

Uma iconografia para usos plebeus	152
Melodrama: o grande espetáculo popular	157
<i>Entre o circo e o palco</i>	159
<i>Estrutura dramática e operação simbólica</i>	162

Capítulo 3

Das massas à massa	167
Inversão de sentido e sentidos da inversão	167
Memória narrativa e indústria cultural	169
<i>O aparecimento do meio</i>	171
<i>Dispositivos de enunciação</i>	173
<i>Dimensões do enunciado</i>	185
<i>Formato e símbolo</i>	189
Continuidade e rupturas na era dos meios	191

TERCEIRA PARTE MODERNIDADE E MEDIÇÃO DE MASSA NA AMÉRICA LATINA

Capítulo 1

Os processos: dos nacionalismos às transnacionais	213
Uma diferença que não se restringe ao atraso	213
O descompasso entre Estado e Nação	215
Massificação, movimentos sociais e populismo	220
Os meios massivos na formação das culturas nacionais	228
<i>Um cinema à imagem de um povo</i>	231
<i>Do circo criollo ao radioteatro</i>	234

<i>A legitimação urbana da música negra</i>	238
<i>O nascimento de uma imprensa popular de massas</i>	242
Desenvolvimentismo e transnacionalização	247
<i>O novo sentido da massificação</i>	248
<i>A não-contemporaneidade entre tecnologias e usos</i>	252
Capítulo 2	
Os métodos: dos meios às mediações	258
Crítica da razão dualista, ou as mestiçagens que nos constituem	258
<i>A impossível pureza do indígena</i>	260
<i>A mistura de povo e massa no urbano</i>	265
A comunicação a partir da cultura	277
<i>O que nem o ideologismo nem o informacionismo permitem pensar</i>	278
<i>Cultura e política: as mediações constitutivas</i>	282
Mapa noturno para explorar o novo campo	287
<i>Sobre a cotidianidade, o consumo e a leitura</i>	288
<i>A televisão a partir das mediações</i>	291
<i>Alguns sinais de identidade reconectáveis no melodrama</i>	303
O popular que nos interpela a partir do massivo	308
Bibliografia	335

PREFÁCIO

Se achamos que os livros mais necessários são os não complacentes, este é um dos indispensáveis nos anos noventa. Ao se propor a entender essas indústrias das respostas e da consolação que são os meios de massa, não só as assedia com perguntas e perguntas; dedica-se a trocar as interrogações que haviam organizado os estudos sobre a comunicação nos anos precedentes.

Os primeiros investigadores dos meios buscavam saber como eles fazem para manipular suas audiências. A súbita expansão do rádio, do cinema e da televisão levou a crer que substituíam as tradições, as crenças e solidariedades históricas, por novas formas de controle social. Este livro se afasta de tais supostos. Com uma visão menos ingênua de como se alteram as sociedades e do que fazem com seu passado quando irrompem tecnologias inovadoras, indaga como se foi desenvolvendo a massificação antes que surgissem os meios eletrônicos: através da escola e da igreja, da literatura de cordel e do melodrama, da organização massiva da produção industrial e do espaço urbano.

Ao estabelecer que as sociedades modernas foram tendo os traços atribuídos aos meios muito antes que estes atuassem, desmoro-naram vários lugares-comuns do aristocratismo e do populismo. A cultura contemporânea não pode desenvolver-se sem os públicos massivos, nem a noção de povo – que nasce como parte da massificação social – pode ser imaginada como um lugar autônomo. Nem a cultura de elite, nem a popular, há tempos incorporadas ao mercado e à comunicação industrializada, são redutos incontaminados a partir dos quais se pudesse construir outra modernidade alheia ao caráter mercantil e aos conflitos atuais pela hegemonia. Ao estudar a reformulação

da aura artística na grande cidade e o processo de formação do popular nas novelas de folhetim, na imprensa e na televisão – com explicações inaugurais sobre as transformações européias e latino-americanas – oferece uma das refutações teóricas mais consistentes às ilusões românticas, ao reducionismo de tantos marxistas e ao aristocratismo frankfurtiano.

Para cumprir estes objetivos, a obra de Martín-Barbero percorre várias disciplinas. Dado que desloca a análise dos meios de massa até as mediações sociais, não é só um texto de comunicação. Bem informado sobre a renovação atual dos estudos sociológicos, antropológicos e políticos, parece um livro escrito para confundir os bibliotecários. Não está situado exclusivamente em nenhuma dessas disciplinas, porém serve a todas, por exemplo, seu original exame das noções de povo e classe, de como se complexificam estas categorias na sociedade de massa e as alterações que isto gera nos estados modernos. Sua explicação de como o rádio e o cinema contribuíram para unificar as sociedades latino-americanas e conformaram a idéia moderna de nação mostra quanto necessitamos dos estudos culturais para entender a política e ainda a economia.

Já Tocqueville, lembra Martín-Barbero, se perguntava se é possível separar o movimento pela igualdade social e política do processo de homogeneização e uniformização cultural. A democratização das sociedades contemporâneas só é possível a partir da maior circulação de bens e mensagens. Esta facilidade de acesso não garante que as massas compreendam o que se passa, nem que vivam e pensem melhor. A modernidade, e o contraditório lugar que nela ocupam os povos, são mais complicados que o que supõem as concepções pedagógicas e voluntaristas do humanismo político.

Não são freqüentes hoje livros tão eruditos e desconstrutores que ao mesmo tempo continuem acreditando na possível emancipação dos homens. Onde encontrar atualmente os argumentos para esse otimismo? Martín-Barbero se afasta do nativismo e do populismo, e

considera que as esperanças novas se enraízam bem mais nos setores populares urbanos. Nas “solidariedades duradouras e personalizadas” da cultura de bairro e dos grupos artísticos, nos grafites e na música jovem, nos movimentos de mulheres e de populações pobres, vê as fontes de uma “institucionalidade nova, fortalecendo a sociedade civil”. É possível fazer a esses grupos críticas semelhantes àquelas destinadas aos movimentos populares tradicionais, porque também reproduzem estereótipos e hierarquias injustas da cultura hegemônica. Todavia, o conhecimento de seus hábitos de consumo e apropriação das indústrias culturais, assim como das formas próprias de organização da cultura cotidiana, são alguns dos caminhos para passar das respostas que fracassaram às perguntas que renovem as ciências sociais e as políticas libertadoras.

Néstor García Canclini

INTRODUÇÃO

O que se encontra aqui traz as pegadas de um longo percurso. Vinha eu da filosofia e, pelos caminhos da linguagem, me deparei com a aventura da comunicação. E da heideggeriana morada do ser fui parar com meus ossos na choça-favela dos homens, feita de pau-a-pique mas com transmissores de rádio e antenas de televisão. Desde então trabalho aqui, no campo da mediação de massa, de seus dispositivos de produção e seus rituais de consumo, seus aparatos tecnológicos e suas encenações espetaculares, seus códigos de montagem, de percepção e reconhecimento.

Durante um certo tempo o trabalho consistiu em indagar como nos manipula esse discurso que através dos meios massivos nos faz suportar a impostura, como a ideologia penetra as mensagens impondo-se a partir daí a lógica da dominação à comunicação. Percorri sociolingüísticas e semióticas, levei a cabo leituras ideológicas de textos e de práticas, e dei conta de tudo isso num livro que intitulei, sem ocultar as dúvidas, *Comunicação massiva: discurso e poder*. Mas já então – estou falando de dez anos atrás – alguns pesquisadores começaram a suspeitar daquela *imagem* do processo na qual não cabiam mais figuras além das estratégias do dominador, na qual tudo transcorria entre emissores-dominantes e receptores-dominados sem o menor indício de sedução nem resistência, e na qual, pela estrutura da mensagem, não atravessavam os conflitos nem as contradições e muito menos as lutas. Logo por esses anos algo nos estremeceu a realidade – por estas latitudes os terremotos não são infreqüentes – tão fortemente que trouxe à tona e tornou visível o profundo desencontro entre método e situação: tudo aquilo que, do modo como as pessoas produ-

zem o sentido de sua vida e como se comunicam e usam os meios, não cabia no *esquema*. Dito em outras palavras: os processos políticos e sociais desses anos —, regimes autoritários em quase toda América do Sul, diversas lutas de libertação na América Central, amplas migrações de homens da política, da arte e da investigação social — destruindo velhas certezas e abrindo novas brechas, nos confrontaram com a *verdade cultural* destes países: a mestiçagem, que não é só aquele fato racial do qual viemos, mas a trama hoje de modernidade e descontinuidades culturais, deformações sociais e estruturas do sentimento, de memórias e imaginários que misturam o indígena com o rural, o rural com o urbano, o folclore com o popular e o popular com o de massivo.

Assim a comunicação se tornou para nós questão de *mediações* mais que de meios, questão de *cultura* e, portanto, não só de conhecimentos mas de re-conhecimento. Um reconhecimento que foi, de início, operação de deslocamento metodológico para re-ver o processo inteiro da comunicação a partir de seu *outro* lado, o da recepção, o das resistências que aí têm seu lugar, o da apropriação a partir de seus usos. Porém, num segundo momento, tal reconhecimento está se transformando, justamente para que aquele deslocamento não fique em mera reação ou passageira mudança teórica, em reconhecimento da história: reapropriação histórica do tempo da modernidade latino-americana e seu descompasso encontrando uma brecha no embuste lógico com que a homogeneização capitalista parece esgotar a realidade do atual. Pois na América Latina a diferença cultural não significa, como talvez na Europa e nos Estados Unidos, a dissidência contracultural ou o museu, mas a vigência, a densidade e a pluralidade das culturas populares, o espaço de um conflito profundo e uma dinâmica cultural incontornável. E estamos descobrindo nestes últimos anos que o popular não fala unicamente a partir das culturas indígenas ou camponesas, mas também a partir da trama espessa das mestiçagens e das deformações do urbano, do massivo. Que, ao menos na América Latina, e contrariamente às profecias da implosão do social, as massas

ainda *contêm*, no duplo sentido de controlar mas também de trazer dentro, o povo. Não podemos então pensar hoje o popular atuante à margem do processo histórico de constituição do massivo: o acesso das massas à sua visibilidade e presença social, e da massificação em que historicamente esse processo se materializa. Não podemos continuar construindo uma *crítica* que separa a massificação da cultura do fato político que gera a emergência histórica das massas e do contraditório movimento que ali produz a não-externalidade do massivo ao popular, seu constituir-se em um de seus modos de existência. Atenção, porque o perigo está tanto em confundir o rosto com a máscara — a memória popular com o imaginário de massa — como em crer que possa existir uma memória sem um imaginário, a partir do qual se possa ancorar no presente e alimentar o futuro. Precisamos de tanta lucidez para não confundi-los como para pensar as relações que hoje, aqui, fazem sua mestiçagem.

Esta é a aposta e o objetivo deste livro: mudar o lugar das perguntas, para tornar investigáveis os processos de constituição do massivo para além da chantagem culturalista que os converte inevitavelmente em processos de degradação cultural. É para isso, investigá-los a partir das mediações e dos sujeitos, isto é, a partir das articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais. Daí suas três partes — a situação, os processos, o debate — e sua colocação invertida: pois, sendo o lugar de partida, *a situação latino-americana* terminará na exposição convertendo-se em lugar de chegada. Embora espere que os marcos deixados ao longo do percurso ativem a cumplicidade do leitor e permitam durante a travessia reconhecê-la.

Falei no começo das pegadas que deixou o longo percurso que se faz livro aqui, e preciso assinalar algumas. Tais como as dificuldades, na primeira parte, para articular um discurso que, sendo reflexão filosófica e histórica, não se distancie demasiado nem soe exterior à problemática e à experiência que se trata de iluminar. E em certos momentos, a sensação duplamente insatisfatória de ter ficado a meio

caminho entre aquela e esta. Além do inegável sabor de ajuste de contas que conservam certas páginas. A aparente semelhança da segunda parte com o traçado de uma arqueologia, que busca no passado, em seus estratos, a feição autêntica de algumas formas e algumas práticas de comunicação hoje desaparecidas e degradadas. Quando na verdade o que buscamos é algo radicalmente diferente: não o que sobrevive de outro tempo, mas o que *no hoje* faz com que certas matrizes culturais continuem tendo vigência, o que faz com que uma narrativa *anacrônica* se conecte com a vida das pessoas. E na terceira parte, enganosa impressão de que, ao investigar as formas de presença do povo na massa, estivéssemos abandonando a crítica àquilo que no massivo é mascaramento e desativação da desigualdade social e portanto dispositivo de integração ideológica. Mas é talvez o preço que devemos pagar por nos atrevermos a romper com uma razão dualista e afirmar o entrecruzamento no massivo de lógicas distintas, a presença aí não só dos requisitos do mercado, mas de uma matriz cultural e de um *sensorium* que enoja as elites enquanto constitui um “lugar” de interpelação e reconhecimento das classes populares.

São muitas as pessoas e instituições que prestaram seu apoio à pesquisa em que se baseia este livro. Dentre elas devo um especial reconhecimento à Universidad del Valle, em Cali, que me concedeu uma bolsa de estudos para montar o projeto e recolher a documentação necessária, e me facultou tempo durante vários anos para levar adiante a investigação. Aos professores e pesquisadores em comunicação da Universidad de Lima e da Autónoma Metropolitana de Xochimilco, no México, que reconheceram o valor da proposta desde quando era só um esboço e me convidaram várias vezes a discutir e confrontar seu desenvolvimento. Ao IPAL, que tornou possível um percurso por vários centros de investigação para a discussão e reunião atualizada da informação. Meu agradecimento sincero para aquelas pessoas que não só me ajudaram com seu debate intelectual, mas que me apoiaram com seu afeto: Patricia Anzola, Luis Ramiro Beltrán, Héctor Schmucler,

Ana María Fadul, Rosa María Alfaro, Néstor García Canclini, Luis Peirano. E para Elvira Maldonado que agüentou e acompanhou dia a dia o trabalho.

PRIMEIRA PARTE

POVO E MASSA NA CULTURA: OS MARCOS DO DEBATE

Os conceitos básicos, dos quais partimos, deixam repentinamente de ser conceitos para converterem-se em problemas; não problemas analíticos, mas movimentos históricos, que contudo não foram resolvidos.

Raymond Williams

Fazer história dos processos implica fazer história das categorias com que os analisamos e das palavras com que os nomeamos. Lenta mas irreversivelmente viemos aprendendo que o discurso não é um mero instrumento passivo na construção do sentido que tomam os processos sociais, as estruturas econômicas ou os conflitos políticos. E que há conceitos tão carregados de opacidade e ambigüidade que só a sua *historicização* pode permitir-nos saber de que estamos falando mais além do que supomos estar dizendo. O que buscaremos nesta primeira parte será pois des-cobrir, no sentido mais genérico deste verbo, o *movimento de gestação* de alguns "conceitos básicos": isto é, o duplo tecido de *significados* e *referências* de que são feitos. Historicizar os termos em que se formulam os debates é já uma forma de acesso aos combates, aos conflitos e lutas que atravessam os discursos e as coisas. Daí que nossa leitura será transversal: mais que perseguir a coerência de cada *concepção*, questionará o movimento que a constitui em *posição*.

**CAPÍTULO 1
AFIRMAÇÃO E NEGAÇÃO
DO POVO COMO SUJEITO**

Em sua “origem” o debate se acha configurado por dois grandes movimentos: o que contraditoriamente põe em marcha o mito do povo na política (os ilustrados) e na cultura (românticos); e o que fundindo política e cultura afirma a vivência moderna do popular (anarquistas) ou a nega por sua “superação” no proletariado (marxistas).

**O POVO-MITO:
ROMÂNTICOS *VERSUS* ILUSTRADOS**

Historicamente o Romantismo é reação, mas não necessariamente reacionária. Reação de desconcerto e fuga frente às contradições brutais da nascente sociedade capitalista: é também reação de lucidez e crítica frente ao racionalismo ilustrado e sua legitimação dos “novos horrores”. Em todo caso não se pode compreender o sentido *do popular na cultura* que se gera no movimento romântico, senão por relação ao sentido que adquire *o povo na política* tal e como é elaborado pela Ilustração.

Desde o início da Reforma, e de maneira explícita nos *Discorsi* de Maquiavel, vemos organizar-se em torno da figura do povo a busca de um novo sistema de legitimação do poder político que, nos tratados de Erasmo, Victoria e Las Casa se ligará inclusive à defesa pioneira de certos direitos e valores populares que passando o tempo se chamariam anticolonialistas. Mas uma ambivalência fundamental atravessa esse discurso. Maquiavel chega já a pensar que “boas leis surgem dos tumultos” e que “embora ignorante o povo sabe distinguir a verdade”;¹

mas, ao mesmo tempo, vê no povo a ameaça mais insidiosa e permanente contra as instituições políticas. E é precisamente essa ameaça constante de desordem civil que vem da multidão, e a tentação totalitária que essa desordem provoca, o que Hobbes converte no centro de sua reflexão sobre o Estado moderno. Reflexão que é sem dúvida o pensamento-matriz a partir do qual constroem os ilustrados sua filosofia política.

À noção política do povo como instância legitimante do Governo civil, como gerador da nova soberania, corresponde no âmbito da cultura uma idéia radicalmente negativa do popular, que sintetiza para os ilustrados tudo o que estes quiseram ver superado, tudo o que vem varrer a razão: superstição, ignorância e desordem. Contradição que tem a sua fonte na ambigüidade que a figura mesma do povo tem em sua acepção política. Mais que sujeito de um movimento histórico, mais que ator social, “o povo” designa no discurso ilustrado aquela generalidade que é a condição de possibilidade de uma verdadeira sociedade. Pois é pelo pacto “que o povo é um povo (...) verdadeiro fundamento de uma sociedade”.² De modo que o povo é fundador da democracia não enquanto população, senão só enquanto “categoria que permite dar parte, enquanto garantia, do nascimento do Estado moderno”.³ Uma sociedade moderna não é pensável, segundo Rousseau, se não é constituída a partir da “vontade geral”, e por sua vez essa vontade é a que constitui o povo como tal. A racionalidade que inaugura o pensamento ilustrado se condensa inteira nesse circuito e na contradição que encobre: está contra a tirania em nome da vontade popular mas está contra o povo em nome da razão. Fórmula que resume o funcionamento da hegemonia. Dado que, fora da “generalidade”, o povo é a necessidade imediata — o contrário da razão que pensa a mediação —, não se responderá com leis à descoberta do povo como produtor de riqueza, mas com filantropia: como fazer para sermos justos com suas “necessidades humanas” sem estimular no povo as paixões obscuras que o dominam, e sobretudo “essa inveja rancorosa que se disfarça de igualitarismo”. Assim, na passagem do político ao

econômico se fará evidente o dispositivo central: de inclusão abstrata e exclusão concreta, quer dizer, a legitimação das diferenças sociais.

A invocação do povo legitima o poder da burguesia na medida exata em que essa invocação *articula* sua exclusão da cultura. E é nesse movimento que se geram as categorias “do culto” e “do popular”. Isto é, do popular como in-culto, do popular designando, no momento de sua constituição em conceito, um modo específico de relação com a totalidade do social: a da negação, a de uma identidade reflexa, a daquele que se constitui não pelo que é mas pelo que lhe falta. Definição do povo por exclusão, tanto da riqueza como do “ofício” político e da educação. Quanto à primeira não faltam argumentos. Quanto à segunda, Habermas se pergunta: “por que não chama simplesmente Rousseau *opinião* à opinião popular soberana; por que a identifica com a *opinião pública*”? Porque a recondução rousseauiana da soberania real à soberania popular não foi capaz de superar o dilema: a transformação da *voluntas* em *ratio* acaba traduzindo o interesse geral em argumentos privados, esses que delimitam e constituem o “verdadeiro” espaço do político que é o espaço público burguês.⁴ Sobre a relação do povo com a educação — que é o modo ilustrado de pensar a cultura —, trata-se da relação mais “exterior” das três, pois só a partir de fora pode a razão penetrar a imediatez instintiva da mentalidade popular. À qual nada ajuda, nesse aspecto, a bondade ou essas virtualidades *naturais* que sobrevivem à corrupção dos costumes. A relação não poderá ser senão vertical: desde os que possuem *ativamente* o conhecimento até os que, ignorantes, isto é, vazios, só podem deixar-se satisfazer *passivamente*. E de um conhecimento ao qual em última instância sempre permaneceram estranhos... exceto em seus aspectos *práticos*. Voltaire o dirá sem evasivas: são outros os prazeres — diferentes daqueles do saber — e “mais adequados a seu caráter” os que o governo deve buscar para o povo.

Acusa-se o Romantismo de haver-nos deformado a Idade Média, mas poucos períodos por sua vez foram tão preconceituosamente vistos a partir da modernidade quanto este Romantismo,

reduzido a “escola” literária ou musical, e em definitivo a um adjetivo que se confunde com o melodramático e sentimental. Hoje surge outra leitura histórica que permite valorizar a ruptura que o movimento romântico introduz no espaço da política e da cultura. Mas além das modas — e sabemos que a indústria cultural pode hoje vender-nos até isso, pondo em moda uma época histórica — o interesse atual pelo movimento romântico está ligado à crise de uma concepção da política como espaço separado, separado da vida e da cultura, convertida em atividade desapaixonada, um espaço sem sujeitos.

O românticos chegam por três vias, nem sempre convergentes, à “descoberta” do povo. A da exaltação revolucionária, ou ao menos de seus ecos, dotando a chusma, o populacho, de uma imagem em positivo que integra duas idéias: a de uma *coletividade* que unida ganha força, um tipo peculiar de força, e a do *herói* que se levanta e faz frente ao mal. Uma segunda via: o surgimento, e exaltação também, do nacionalismo reclamando um substrato cultural e uma “alma” que dê vida à nova unidade política, substrato e alma que estariam no povo enquanto matriz e origem telúrica. E por último, uma terceira via: a reação contra a Ilustração a partir de duas frentes: a política e a estética. Reação *política* contra a fé racionalista e o utilitarismo burguês que em nome do progresso têm convertido o presente em um caos, em uma sociedade desorganizada. Logo: idealização do passado e revalorização do primitivo e irracional. Mas não se deve esquecer que nessa volta ao presente o movimento romântico tem não poucos laços com o socialismo utópico e seu protesto contra a ausência de uma verdadeira sociedade. “Os românticos quiseram viver a imagem do possível que projetava sobre o futuro o socialismo utópico. Opuseram sua sociedade ideal à sociedade real e prática. Justapuseram, à sociedade burguesa real, a do desprezo e da separação, a da comunidade e da comunhão”.⁵ E reação, ou melhor, *rebelião estética*, contra a arte real e o classicista princípio de autoridade, revalorizando o sentimento e a experiência do espontâneo como espaço de emergência da subjetividade.

Com esses três ingredientes o Romantismo constrói um novo imaginário no qual pela primeira vez adquire *status* de cultura o que vem do povo. Mas isto foi por sua vez possível na medida em que a noção mesma de cultura mudou de sentido. Da relação entre a mudança na idéia de cultura e o acesso do popular ao espaço que a nova noção recobre, é bom exemplo o fato de que Herder, que em 1778 publica os *Volkslieder*, nos quais apresenta como autêntica poesia a que emerge do povo, “comunidade orgânica”, só uns anos depois, em 1784, escreve *Idéias para uma filosofia da história da humanidade*, onde estabelece a impossibilidade de compreender a complexidade da evolução da humanidade a partir de um só princípio, e tão abstrato como a “razão”, e a necessidade então de aceitar a existência de uma pluralidade de culturas, isto é, de diferentes modos de configuração da vida social. A mudança na idéia de cultura vai nesse movimento em duas direções. Uma que a separa da idéia de *civilização* num movimento de interiorização⁶ que desloca o acento do resultado exterior para o modo específico de configuração, seja de um “sistema de vida” ou de uma “realidade artística”. E outra, que ao re-conhecer a *pluralidade* do cultural propõe a exigência de um novo modo de conhecer: o comparativo. Foi a partir dessa nova idéia e do método que aí se origina que Herder chega a colocar em pé de igualdade, isto é, em posição de relacionáveis, a poesia literária e a poesia dos cantos populares. Daí que a importância histórica da posição romântica neste debate — seja nos trabalhos de Herder sobre as canções, dos irmãos Grimm sobre os contos e de Arnim sobre a religiosidade popular — resida na *afirmação do popular como espaço de criatividade, de atividade e produção* tanto ou mais que na atribuição a essa poesia ou a esses relatos de uma autenticidade ou uma verdade que já não se acharia em outra parte. Frente a tanta crítica fácil e recorrente da concepção romântica do popular, na qual se faz tão difícil separar o que vem de uma percepção histórica dos processos daquilo que é proposto por um obstinado preconceito racionalista, é necessário afirmar com Cirese que “a posição romântica

faz progredir definitivamente a idéia de que existe, para além da cultura oficial e hegemônica, outra cultura. A noção romântica do “povo”, cuja utilização conceitual é hoje refutada, foi então um instrumento positivo para o alargamento do horizonte histórico e da concepção humana”.⁷ Segue essa linha a releitura efetuada por Hobsbawm ao estudar as relações entre românticos e revolucionários,⁸ releitura que começa a abrir caminho também na América Latina. Assim, Morande propõe que, em sua relação com o povo, a renovação do conceito de cultura passa por um reestudo do conceito de Nação com a qual os românticos põem em jogo — frente ao racionalismo iluminista — “a valorização dos elementos simbólicos presentes na vida humana” e a partir dos quais “a pergunta pela cultura se converte na pergunta pela sociedade como sujeito”.⁹ Dimensão que adquire hoje um relevo especial na hora de pensar a crise política e o sentido dos novos processos de democratização na América Latina e a necessidade então de “uma aprendizagem na dimensão da estruturação simbólica do mundo, assegurando a intersubjetividade das diversas experiências possíveis”.¹⁰

Uma pista de acesso ao conteúdo da idéia do popular trabalhada pelos românticos acha-se na topologia tendencial que assinala o uso dos nomes e os campos semânticos que a partir daí se constituem. Três nomes — *folk*, *volk* e *povo* — que, parecendo falar do mesmo, no movimento “traíçoeiro” das traduções, impedem de ver o jogo das diferenças e as contradições entre os diversos imaginários que mobilizam.¹¹ De um lado *folk* e *volk* serão o ponto de partida do vocábulo com que se designará a nova ciência — *folklore* e *volkskunde* —, enquanto *peuple* não se ligará a um sufixo nobre para engendrar o nome de um saber, mas sim a uma modalização carregada de sentido político e pejorativo: populismo. E enquanto *folk* tenderá a recortar-se sobre um topos cronológico, *volk* o fará sobre um geológico e *peuple*, sobre um sociopolítico. *Folklore* capta antes de tudo um movimento de separação e coexistência entre dois “mundos” culturais: o rural, configurado pela oralidade, as crenças e a arte ingênua, e o urbano, configurado pela escritura, a secularização e a arte refinada: quer dizer,

nomeia a dimensão do tempo na cultura, a relação na ordem das práticas entre tradição e modernidade, sua oposição e às vezes sua mistura. *Volkskunde* capta a relação — superposição — entre dois extratos ou níveis na configuração “geológica” da sociedade: um exterior, superficial, visível, formado pela diversidade, a dispersão e a inautenticidade, tudo isto resultado das mudanças históricas, e outro interior, situado debaixo, na profundidade e formado pela estabilidade e pela unidade orgânica da etnia, da raça. Nos usos românticos, enquanto *folklore* tenderia a significar antes de tudo a presença perseguida e ambígua da tradição na modernidade, *volk* significaria basicamente a matriz telúrica da unidade nacional “perdida” e por recuperar. Entre o povo-tradição e o povo-raça não deixará de haver no transcurso histórico laços e tramas que os aproximam e confundem, mas de todo modo estes dois imaginários nos permitem diferenciar o idealismo histórico, o historicismo que situa no passado a verdade do presente, de um racismo-nacionalismo telúrico em sua negação da história. E frente a estes dois imaginários, o uso romântico de *peuple* — de Hugo a Michelet — fala antes de tudo da outra face da sociedade constituída. Campesinato e massas operárias formam o universo do povo enquanto universo de sofrimento e de miséria — “a canalha é o começo doloroso do povo”, dirá Hugo —, esse reverso da sociedade que a burguesia oculta e teme porque é a permanente ameaça que ao assinalar o intolerável do presente indica o sentido do futuro.

A travessia dos imaginários permite compreender melhor o que a concepção romântica do popular nos impede de pensar, e o que tem feito até hoje quase sempre aliada e componente ideológico das políticas conservadoras. Em primeiro lugar a mistificação na relação povo-Nação. Pensado como “alma” ou matriz, o povo se converte em entidade não analisável socialmente, não trespessável pelas divisões e pelos conflitos, uma entidade abaixo ou acima do movimento do social. O povo-Nação dos românticos conforma uma “comunidade orgânica”, isto é, constituída por laços biológicos, telúricos, por laços naturais, quer dizer, sem história, como seriam a raça e a geografia.

Analisando a persistência dessa concepção na cultura política dos populismos, García Canclini resume assim a operação de mistificação: “os conflitos em meio dos quais se formaram as tradições nacionais são esquecidos ou narrados lendariamente, como simples trâmites arcaicos para configurar instituições e relações sociais que garantam de uma vez por todas a essência da Nação”.¹² Em segundo lugar, a ambigüidade da sua idéia de “cultura popular”. Se os românticos resgatam a atividade do povo na cultura, no mesmo movimento em que esse fazer cultural é reconhecido, se produz seu seqüestro: a originalidade da cultura popular residiria essencialmente em sua *autonomia*, na ausência de contaminação e de comércio com a cultura oficial, hegemônica. E ao negar a circulação cultural, o realmente negado é o *processo histórico de formação do popular e o sentido social das diferenças culturais*: a exclusão, a cumplicidade, a dominação e a impugnação. E ao ficar sem sentido histórico, o que se resgata acaba sendo uma cultura que não pode olhar senão para o passado, cultura-patrimônio, folclore de arquivo ou de museu nos quais conserva a pureza original de um povo-menino, primitivo. Os românticos acabam assim encontrando-se com seus adversários, os ilustrados: culturalmente falando, o povo é o passado! Não no mesmo sentido, mas sim em boa parte. Para ambos o futuro é configurado pelas generalidades, essas abstrações nas quais a burguesia se encarna, “realizando-as”: um *Estado* que reabsorve a partir do centro todas as diferenças culturais, já que resultam em obstáculos ao exercício unificado do poder, e uma *Nação* não analisável em categorias sociais, não divisível em classes, já que se acha constituída por laços naturais, de terra e sangue.

Assim começa a “operação antropológica”¹³ que une o trabalho dos folcloristas com o projeto dos antropólogos que se inicia em Taylor e a transformação conceitual das superstições em “sobrevivências” — *survival* — culturais.¹⁴ Em um duplo plano. É mediante o contato com as sociedades *primitivas* não-européias que a idéia da diversidade das culturas adquire estatuto científico. De forma que a ruptura do exclusivismo cultural só se fará operante agora e não

unicamente por fora — civilizados/bárbaros —, mas também por dentro — entre cultura hegemônica e culturas subalternas: “Só através do conceito de ‘cultura primitiva’ é que se chegou a reconhecer que aqueles indivíduos outrora definidos de forma paternalista como ‘*camadas inferiores dos povos civilizados*’ possuíam *cultura*”.¹⁵ Mas, por sua vez, “o primitivo”, designando *o selvagem* na África ou *o popular* na Europa, continuará obstinadamente significando, a partir de uma concepção evolucionista da diferença cultural dominante até hoje, aquilo que olha para trás, um estágio talvez admirável porém *atrasado* do desenvolvimento da humanidade e, por essa razão, expropriável por aqueles que já conquistaram o estágio avançado. Assim como o interesse pelo popular no princípio do século XIX racionaliza uma censura política¹⁶ — idealiza-se o popular, suas canções, seus relatos, sua religiosidade, justo no momento em que o desenvolvimento do capitalismo na forma do Estado nacional exige sua desaparecimento —, na segunda metade do XIX a antropologia introduz-se como disciplina, racionalizando e legitimando a expoliação colonialista.

POVO E CLASSE: DO ANARQUISMO AO MARXISMO

A idéia de *povo* que gera o movimento romântico vai sofrer ao longo do século XIX uma dissolução completa: pela esquerda, no conceito de *classe social*, e pela direita, no de *massa*. Abordaremos esse duplo deslocamento analisando separadamente os modos em que se efetua a operação de dissolução.

A transformação do conceito de povo no de classe a partir da segunda metade do século XIX tem um lugar de acesso privilegiado no debate entre anarquistas e marxistas. Debate em que, enquanto o anarquismo inscreve certos traços da concepção romântica num projeto e em algumas práticas revolucionárias, o marxismo pelo contrário efetuará uma ruptura completa com o romântico, recuperando não poucos traços da racionalidade ilustrada. Mas o que tanto anarquistas como marxistas efetuarão de início será a ruptura com o *culturalismo*

dos românticos ao politizarem a idéia de povo. Politização que significa a explicitação da relação do modo de ser do povo com a divisão da sociedade em classes, e a historicização dessa relação enquanto processo de opressão das classes populares pela aristocracia e pela burguesia. Em síntese, marxistas e anarquistas compartilham de uma concepção do popular que tem como base a afirmação da origem social, estrutural da opressão como dinâmica de conformação da vida do povo. Frente aos ilustrados, isso significa que a ignorância e a superstição não são meros resíduos, senão efeitos da “miséria social” das classes populares, miséria que por sua vez constitui a contraparte vergonhosa e ocultável da “nova sociedade”. E frente aos românticos, isso implica descobrir na poesia e na arte populares não uma “alma” atemporal, mas as pegadas corporais da história, os gestos da opressão e da luta, a dinâmica histórica atravessando e fendendo o enganosamente tranqüilo gerar-se da tradição.

A partir daí a concepção do popular nas esquerdas vai se dividir profundamente: os anarquistas conservarão o conceito de povo porque algo se enuncia nele que não cabe ou não se esgota no de classe oprimida, e os marxistas rechaçam seu uso teórico por ambíguo e mistificador substituindo-o pelo de proletariado.

Emergência do popular nos movimentos anarquistas

A concepção anarquista do popular poderia situar-se topograficamente “a meio caminho” entre a afirmação romântica e a negação marxista. Porque, de um lado, para o movimento libertário o povo se define por seu enfrentamento estrutural e sua luta contra a burguesia, mas, de outro, os anarquistas se negam a identificá-lo com o proletariado no sentido restrito que o termo tem no marxismo. E isso porque a relação constitutiva do sujeito social do enfrentamento e da luta é para os libertários não *uma* determinada relação com os meios de produção, mas a relação com a opressão em todas as suas formas. Aí está o núcleo da proposta bakuniniana: entender o proletariado não

como um setor ou uma parte da sociedade vitimada pelo Estado, mas como “a massa dos deserdados”.¹⁷ E nesse sentido Pitt Rivers pôde afirmar que o conceito de povo se converteu na pedra angular da política anarquista.¹⁸ E nesse caso o sujeito da ação política se impregnará de alguns traços românticos, só que agora a partir de uma significação diferente: a verdade e a beleza *naturais* que os românticos descobriram no povo se transformam agora nas “virtudes naturais” que são seu “instinto de justiça”, sua fé na Revolução como único modo de conquistar “sua dignidade”.

A conexão do movimento libertário com os românticos se produz sobre vários registros. Há um componente romântico indubitável na realização das *virtudes* justiceiras do povo. Ele é a parte sã da sociedade, a que em meio da miséria tem sabido conservar intacta a exigência de justiça e a capacidade de luta. Mas igualmente clara será a ruptura: o que tem sabido conservar o povo não é algo voltado para o passado, mas pelo contrário sua capacidade de transformar o presente e construir o futuro. Tocamos aí um ponto nevrálgico nas diferenças entre anarquistas e marxistas: o referente à *memória do povo* e em particular à memória de suas lutas.¹⁹ Os libertários pensam seus modos de luta em *continuidade* direta com o longo processo de gestação do povo. Os marxistas em troca põem em primeiro plano as rupturas nos modos de luta que vêm exigidas pelas rupturas introduzidas pelo novo modo de produção. A continuidade é para os anarquistas não uma mera tática, mas a fonte de sua estratégia: aquela que pensa a ação política como uma atividade de articulação das diferentes frentes e modos de luta que o povo mesmo se dá. Além de implicar na luta todos os que estão sujeitos à opressão enquanto capazes de resistência e impugnação, desde as crianças e os velhos, até as mulheres e os delinquentes. É a relação da opressão e a resistência à *cotidianidade* o que os libertários estavam pioneiramente relevando ao valorizar do ponto de vista da transformação social “a luta implícita e informal”, a luta cotidiana, para a qual o marxismo, segundo Castoriadis, tem conservado uma especial cegueira.²⁰

E através da memória das lutas os anarquistas se ligam à *cultura popular*. Não resta dúvida de que a visão dessa cultura está impregnada de uma concepção instrumental — que em nenhum momento tratarão de ocultar — mas também é certa a valorização que aí se produz. Poderíamos dizer que num primeiro momento a instrumentalização foi a única forma de valorização possível, já que em sua ambigüidade o que os libertários percebiam obscura mas certamente é que, se a luta política não assumia as expressões e os modos do popular, o próprio povo é que acabaria sendo usado.

O interesse dos anarquistas pela cultura popular, embora tenha sido explícito desde o início, demorou muito tempo a atrair o interesse dos historiadores ou dos sociólogos da cultura. Só nos últimos anos tem-se começado a estudar o modo como os anarquistas assumiram as coplas e os romances de folhetim, os evangelhos, a caricatura ou a leitura coletiva dos periódicos, quer dizer, a nova idéia que começam a forjar da relação entre povo e cultura.²¹ E um primeiro traço-chave dessa imagem é a lúcida percepção da cultura como espaço não só de manipulação, mas de conflito, e a possibilidade então de transformar em meios de liberação as diferentes expressões ou práticas culturais. Isso se materializa em uma política cultural que não só promove instituições de educação operária que canalizem a “fome de saber”,²² mas em uma sensibilidade especial para a transformação dos modelos pedagógicos.²³ E em uma percepção da continuidade entre leitura coletiva do folhetim e a tradição das *vigílias* enquanto espaço de expressão e participação popular. Ou na diferença que estabelecem entre a luta contra a religião oficial — um anticlericalismo radical — e o respeito pelas formas e figuras populares do religioso, tanto no nível das crenças quanto no da moral, em que percebem profundas relações entre certas virtudes populares e algumas exigências cristãs, que ligam a libertação de que fala o Evangelho com a libertação social.

Uma segunda linha de trabalho a resgatar é a preocupação por elaborar uma estética anarquista, e na qual o traço primordial será, por sua vez, e por paradoxal que possa soar, popular e nietzschiano:

a continuidade da arte com a vida, encarnada no projeto de lutar contra tudo o que separe a arte da vida.²⁴ Já que mais do que nas obras, a arte reside *é na experiência*. E não na de alguns homens especiais, os artistas-gênios, mas até na do homem mais humilde que sabe narrar ou cantar ou entalhar a madeira. Os anarquistas estão contra a obra-prima e os museus, mas não que sejam “terroristas”, nem por um “insano amor de destruição” como pensam seus críticos, mas por militarem em favor de *uma arte em situação*, concepção decorrente da transposição para o espaço estético do seu conceito político de “ação direta”. De Proudhon e Kropotkin, mas também de Tolstói, a estética anarquista retira seu projeto de reconciliar a arte com a sociedade, com o melhor da sociedade que é a sede de justiça que lateja no povo. Romântica, essa estética proclama uma arte antiautoritária, baseada na espontaneidade e na imaginação. Mas anti-romântica, essa mesma estética não crê numa arte que se limite a expressar a subjetividade individual: o que faz autêntica uma arte é sua capacidade de expressar a voz coletiva. E nesse sentido é “realista”, ao colocar a cotidianidade em relação com o conflito, que a leva a escolher a face visível da experiência, a realidade *física* da miséria. O que do ponto de vista plástico e gráfico se traduz em um “impressionismo ácrata”,²⁵ próximo ao de Seurat e Pissarro, e no campo literário a um expressionismo à Sué ou Gorki.

E a partir da estética, mas apontando para muito mais “longe”, está a percepção anarquista da nova problemática cultural estabelecida pelas relações entre arte e tecnologia, que constituirá anos depois um aspecto fundamental da reflexão de Benjamin. Em um primeiro momento trata-se da tecnologia como *tema*, da afirmação do tecnológico no espaço das artes mediante a introdução recorrente das novas ferramentas e aparatos técnicos: as fábricas, as estações de trem, a iluminação elétrica, os postes com os fios do telégrafo. Mas em um segundo momento “já não se trata só da inclusão de elementos mecânicos figurativos na esfera da arte, mas que esses temas testemunham a mudança de estrutura social e sugerem novos caminhos ao mesmo

tempo sociais e plásticos. O mundo da indústria incluía a participação artística do homem não só como espectador, mas também como ator, pois o conceito de beleza na obra de arte é substituído pelo desejo de significar.²⁶ E desse desejo participam, sim, as classes populares em luta contra aquele conceito de arte que acaba excluindo o popular da cultura. Em um comentário ao cinema de Chaplin, intitulado *O pobre e o proletariado*, Barthes analisa o sentido dessa transformação da beleza em desejo de significar e da peculiaridade que isso introduz na estética anarquista. “Chaplin viu sempre o proletário sob os traços do pobre, daí surge a força humana de suas representações mas também sua ambigüidade política”. Em um filme, cuja máxima expressão será *Tempos modernos*, é apresentado um proletário “pré-político”, homem com fome, torpe, golpeado continuamente pela política, e contudo dotado de uma *capacidade de significar*, de uma força representativa imensa, tanta que “sua anarquia, discutível politicamente, talvez represente em arte a forma mais eficaz de Revolução”.²⁷

Dissolução do popular no marxismo

Dessa original e ambígua adoção que os anarquistas fazem da idéia de povo, o marxismo “ortodoxo”²⁸ negará a validade tanto teórica como política. Há na reflexão marxista que dá conta da experiência do movimento operário de finais do século XIX e começos do século XX um ponto que a distancia especialmente do pensamento libertário: a consciência da novidade radical que o capitalismo produz, convertida em expressão do salto qualitativo no modo de luta do movimento operário. O proletariado se define como classe exclusivamente pela contradição antagônica que a constitui no plano das relações de produção: o trabalho frente ao capital. Daí que não se poderá falar de classe trabalhadora senão no capitalismo, nem de movimento operário antes da aparição da grande indústria. A explicação da opressão e a estratégia da luta se situam assim em um só e único plano: o econômico, o da produção. Todos os demais planos ou níveis

ou dimensões do social se organizam e adquirem seu sentido a partir das relações de produção. E toda concepção de luta social que não se centre aí, que não parta desse centro nem a ele se dirija, é mistificadora e enganosa, desvia e obstaculiza. A certeza teórica e a clareza política se reforçarão mutuamente, já que o que o marxismo aspira a transbordar os limites do pensamento e se apresenta como o movimento mesmo da história, feito consciência na classe capaz de realizar seu sentido.²⁹ Frente à multiplicidade de níveis e planos de luta, frente à “ambigüidade” política em que se moviam os anarquistas, o marxismo possuía unidade de critério e um acréscimo de clareza que vinha em última análise a sujeitar a experiência do movimento — que era o primordial entre os anarquistas — à análise-confrontação da situação com a doutrina. O componente racionalista rompia definitivamente com os resíduos de romanticismo que arrastavam os libertários, e que lhes impossibilitavam pensar a *especificidade do político* como um terreno demarcável e separado, aquele justamente em que era pensável e efetúvel a resposta à dominação econômica. Nesse contexto teórico a idéia de *povo* não poderia resultar senão retórica e perigosa, e em termos hegelianos *superada*.

Que implicou todavia, quais foram os custos dessa superação? No plano mais visível e exterior o fato de que durante muitos anos o apelo ao conceito de povo ficará reservado à direita política e adjacências. Já desde alguns anos a questão, contudo, voltou a ser proposta a partir da esquerda. Na Europa, através da reescrita da história do movimento operário que, como no caso de E. P. Thompson,³⁰ propõe explicitamente a impossibilidade histórica de separar taxativamente a luta operária das “lutas plebéias”, de modo que fazer a história da classe operária implica necessariamente fazer a história da cultura popular. Ou em *A experiência do movimento operário*, de Castoriadis, em que sem apelar explicitamente para o conceito de popular se efetua contudo uma reelaboração do conceito de proletariado que faz entrar na reflexão não pouco do que aquele significava

no pensamento anarquista de finais de século. Na América Latina a questão do povo é retomada com força nos últimos anos ligada tanto a uma releitura dos movimentos populistas quanto à revalorização da cultura no interior dos projetos de transformação democrática.³¹

Em linhas gerais o que começa a ser proposto como impensável, a partir da negação efetuada pelo marxismo ortodoxo dos conceitos de povo, é em primeiro lugar essa outra “determinação objetiva”, esse outro pólo da contradição dominante que, segundo E. Laclau, se situa não no plano das relações de produção, mas no das *formações sociais*, e que se constitui “no antagonismo que opõe o povo ao bloco no poder”.³² Esse antagonismo dá lugar a um tipo específico de luta, a luta “popular-democrática”. Comentando o texto de Laclau, E. de Ipola particulariza o terreno e as características dessa luta. Seu lugar de exercício se situa predominantemente no ideológico e no político: na interpretação-constituição dos sujeitos políticos. Seus conteúdos históricos são ao mesmo tempo *mais concretos* — já que variam segundo as épocas e as situações — e *mais gerais* que os conteúdos da luta de classes, pois possuem uma continuidade histórica que se expressa “na persistência das tradições populares frente à descontinuidade que caracteriza as estruturas de classe”.³³ Ainda que “superada”, a questão do popular não tem deixado sem dúvida de ter uma representação no marxismo. Uma análise particularmente lúcida dessa representação tem sido realizada por O. Sunkel. Duas seriam suas linhas de força: uma idéia *do politizável* na qual não cabem mais atores populares que à classe trabalhadora, nem mais conflitos que os que provêm do choque entre capital e trabalho, nem mais espaços que os da fábrica e do sindicato; e uma visão *heróica* da política, mas não no sentido dos românticos, e sim deixando de fora o mundo da cotidianidade e da subjetividade.

A partir daí se produz uma dupla operação de negação, ou melhor, esta se configura em dois modos de operação: a não-representação e a repressão. *O popular não-representado* “se constitui como o

conjunto de atores, espaços e conflitos que são aceitos socialmente mas que não são interpelados pelos partidos políticos de esquerda”.³⁴ Surgem assim *atores* como a mulher, o jovem, os aposentados, os inválidos enquanto portadores de reivindicações específicas; *espaços* como a casa, as relações familiares, o seguro social, o hospital, etc. E um segundo tipo de popular não representado, constituído pelas tradições culturais: práticas simbólicas da religiosidade popular, formas de conhecimento oriundas de sua experiência, como a medicina, a cosmovisão mágica ou a sabedoria poética, todo o campo das práticas festivas, as romarias, as lendas e, por último, o mundo das culturas indígenas.

O popular reprimido “se constitui como o conjunto de atores, espaços e conflitos que têm sido *condenados* a subsistir às margens do social, sujeitos a uma condenação ética e política”.³⁵ Atores como as prostitutas, os homossexuais, os alcólatras, os drogados, os delinquentes etc.; espaços como os reformatórios, os prostíbulos, os cárceres, os lugares de espetáculos noturnos etc.

Mas a negação do popular não é só temática, não se limita a desconhecer ou condenar um determinado tipo de temas ou problemas, mas revela a dificuldade profunda do marxismo para pensar a questão da pluralidade de matrizes culturais, a alteridade cultural. Reduzida já em Marx ao problema dos modos pré-capitalistas de produção, cujo paradigma estaria no “modo de produção asiático” — redução que R. Bahro não duvida em colocar como um problema de etnocentrismo³⁶ —, a questão perde seu sentido e a perspectiva teórica, quando se introduz, ficará ancorada no evolucionismo primário de Morgan. Certo que há em Lenin uma referência explícita à questão a propósito da análise da formação social soviética, na qual distingue uma cultura dominante burguesa, algumas culturas dominadas — as do campesinato tradicional —, e “elementos de uma cultura democrática socialista” no proletariado.³⁷ Mas o afã de referir e explicar a diferença cultural pela diferença de classe impedirá de se pensar a especificidade dos conflitos que articula a cultura e dos modos de luta

que a partir daí se produzem; “o papel das identidades socioculturais como forças materiais no desenvolvimento da história”.³⁸ E portanto sua capacidade de converterem-se em matrizes constitutivas de sujeitos sociais e políticos, tanto no intercâmbio ou no enfrentamento entre formações sociais diferentes como no interior de uma formação social. Em última instância, trata-se da impossibilidade de remeter todos os conflitos a uma só contradição e de analisá-los a partir de uma só lógica: a lógica interna à luta de classes. O que não significa que a luta de classes não atravesse, e em determinados casos articule, as outras. O problema é pensá-la como expressão de uma pretendida “unidade da história”. Para Marx isso não oferece dúvida, e o livro I d’ *O Capital* afirma, precisamente para justificar a destruição da sociedade *atrasada*: “O capitalismo industrial funda a história mundial ao fazer cada nação e cada indivíduo e dependentes, para a satisfação de suas necessidades, do mundo inteiro”. Mas a unificação imposta pelo capital não pode todavia escapar à ruptura da unidade de sentido. O capitalismo pode destruir culturas mas não pode esgotar a *verdade histórica* que existe nelas. E o marxismo não escapa a essa lógica quando pretende pensar as sociedades “primitivas” do passado ou as *outras* culturas do presente a partir de uma particular configuração da vida social erigida em modelo. Para um etnólogo como P. Clastres, essa “pretensão” a ditar a verdade de todas as formações sociais que balizam a história levou o marxismo a “reduzir-se a si mesmo reduzindo a espessura do social a um só parâmetro”, pois com essa *medida* o que se produz é “a supressão pura e simples da sociedade primitiva como sociedade específica”.³⁹ Estudando o tratamento que a estética marxista dá às artes plásticas das culturas dominadas, Mirko Lauer explicita as duas operações em que se traduz o desconhecimento da alteridade cultural: “indiferença generalizada” frente à especificidade das culturas marginais, e “incapacidade para apreender essas culturas em seu duplo caráter de dominadas e de possuidoras de uma existência positiva a ser desenvolvida”.⁴⁰

Uma questão mais geral, mas que está profundamente ligada à “negação” do popular no marxismo: a equiparação entre o conceito de cultura e o de ideologia. Refiro-me mais uma vez ao marxismo ortodoxo, a esse que tem desconhecido ou deformado o conceito gramsciano de hegemonia “recuperando-o” no interior de uma concepção que continua sendo dominante. Foi no debate dos anos 30⁴¹ que começaram a se fazer patentes o significado e os efeitos dessa equiparação. A impossibilidade de assumir e dar conta da complexidade e da riqueza cultural desse momento se materializará na tendência a idealizar a “cultura proletária”⁴² e a encarar como *decadente* a produção cultural das vanguardas. A crítica dessa equiparação tem hoje já bem delimitados os impasses, tanto o que se situa na predominância do sentido negativo — falsificação da realidade — sobre os outros sentidos e efeitos da ideologia — concepção de mundo, interpelação dos sujeitos⁴³ — como o que resulta de pensar as relações de produção como um espaço exterior aos processos de constituição do sentido.⁴⁴ Por isso me parece fundamental retomar a questão a partir das relações entre cultura e modernidade. Como demonstrou Rezsler, a tese da decadência da arte moderna não fala só da estreiteza de um marxismo vulgar, mas de um impasse de fundo na teoria marxista ortodoxa. Claro que a argumentação de Idanov não é a de Lukács, mas o significado da tese e os efeitos políticos foram os mesmos. Em ambos o que se condena como a-social por ser individualista, ou anti-social por ser burguês, é o *experimentalismo*: a capacidade de experimentar e a partir daí questionar as “pretensões de realidade” que encobria o realismo. Realismo que é assumido como o gosto profundo e o modo de expressão das classes populares. O paradoxo toca fundo: a invocação do povo é só para opor o conservadorismo de seu gosto, “seu bom sentido”, à revolução que está transformando a arte. E a *continuidade* que se reclama com o passado é “a continuidade com os valores culturais da época burguesa solapados pelos movimentos modernistas”.⁴⁵ Apela-se ao povo no sentido mais populista e mais negativa-

mente romântico: para exaltar como critérios básicos da “verdadeira” obra de arte a simplicidade e compreensibilidade por parte das massas. Em outro nível certamente, mas em uma direção bem próxima, acha-se a condenação que faz Lukács da modernidade por dissolver a forma e misturar, confundir os gêneros. Os que estão próximos da apocalíptica e conservadora teoria da decadência cultural na sociedade de massas, que vamos estudar adiante, configuram uma estranha coincidência.

**CAPÍTULO 2
NEM POVO NEM CLASSES:
A SOCIEDADE DE MASSAS**

A idéia de uma “sociedade de massas” é bem mais velha do que costumam contar os manuais para estudiosos da comunicação. Obstinos em fazer da tecnologia a causa necessária e suficiente da nova sociedade — e decerto da nova cultura —, a maioria desses manuais coloca o surgimento da teoria da sociedade de massas entre os anos 30/40, desconhecendo as matrizes históricas, sociais e políticas de um conceito que em 1930 tinha já quase um século de vida, e pretendendo compreender a relação massas/cultura sem a mais mínima perspectiva histórica sobre o surgimento social das massas. Para começar a contar essa história, que é a única maneira de fazer frente à fascinação produzida pelo discurso dos tecnólogos da mediação de massa, talvez seja boa uma imagem: o acionamento durante o século XIX da teoria da sociedade-massa é o de um movimento que vai do medo à decepção e daí ao pessimismo, mas conservando o asco. Em seu ponto de partida — a desencantada reflexão de liberais franceses e ingleses no convulsivo período pós-napoleônico que vai da restauração à Revolução de 1848 — fica bem difícil separar o que há de decepção pelo caos social que tem trazido o “progresso” do medo das perigosas massas que conformam as classes trabalhadoras.⁴⁶

Até 1835 começa a gerar-se uma concepção nova do papel e do lugar das multidões na sociedade, concepção que guarda sem dúvida, em suas dobras, rastros evidentes do “medo das turbas” e do desprezo que as minorias aristocráticas sentem pelo “sórdido povo”. Os efeitos da industrialização capitalista sobre o quadro de vida das classes populares são visíveis. E vão mais longe do que as burguesias talvez esperassem. É toda a trama social que se vê afetada, transbordada

em seu leito por movimentos de massas que põem em perigo “os pilares da civilização”. As mudanças se produziam de forma que, “à medida que as técnicas eram mais racionais e as riquezas materiais mais abundantes, as relações sociais eram mais irracionais e a cultura do povo, mais pobre (...). Em meados do século XIX a utopia progressista já se havia convertido em uma ideologia. Era uma interpretação do mundo em evidente contradição com o estado real da sociedade”.⁴⁷ E então, junto aos novos modos de controle dos movimentos populares se porá em marcha um movimento intelectual que a partir da direita política trata de compreender, de dotar de sentido o que está acontecendo. A teoria sobre as novas relações das massas com a sociedade constituirá um dos pivôs fundamentais da racionalização com que se recompõe a hegemonia e se readequa o papel de uma burguesia que, de revolucionária, passa nesse momento a controlar e frear qualquer revolução. O que não implica de nenhum modo a invocação do velho fantasma da teoria conspirativa, pois “a teoria da sociedade-massa tem fontes diferentes e uma paternidade mista composta de liberais descontentes e conservadores nostálgicos, além de alguns socialistas desiludidos e uns tantos reacionários abertos”.⁴⁸

A DESCOBERTA POLÍTICA DA MULTIDÃO

A nova visão sobre a relação sociedade/massas encontra no pensamento de Tocqueville⁴⁹ seu primeiro esboço de conjunto. Se antes situavam-se *fora*, como turbas que ameaçam com sua barbárie a “sociedade”, as massas se encontram agora *dentro*: dissolvendo o tecido das relações de poder, erodindo a cultura, desintegrando a velha ordem. Estão se transformando de horda gregária e informe em multidão urbana, transformação que, embora seja percebida em ligação com os processos de industrialização, é atribuída antes de tudo ao igualitarismo social, no qual se vê o germe do despotismo das maiorias.

Trocando em miúdos: Tocqueville olha a emergência das massas sem nostalgia, inclusive consegue perceber com nitidez que nela

reside uma chave do início da democracia moderna. Mas a democracia de massas porta em si mesma o princípio de sua própria destruição. Se democrática é uma sociedade na qual desaparecem as antigas distinções de castas, categorias e classes, e na qual qualquer ofício ou dignidade é acessível a todos, uma sociedade assim não pode não relegar a liberdade dos cidadãos e a independência individual a um plano secundário: o primeiro ocupará sempre a vontade das maiorias. E desse modo o que vem a ter verdadeira importância não é aquele em que há razão e virtude, mas aquele que é querido pela maioria, isto é: o que se impõe unicamente pela quantidade de pessoas. Dessa maneira o que constitui o princípio moderno do poder legítimo acabará legitimando a maior das tiranias. A quem poderá apelar, pergunta-se Tocqueville, um homem ou um grupo que sofre injustiça?, e responde: “à opinião pública? Não, pois esta configura a vontade da maioria. Ao corpo legislativo? Não, este representa a maioria e a obedece cegamente. Ao poder executivo? Não, o executivo é nomeado pela maioria e a serve como instrumento passivo”.⁵⁰

O que faz mais opressivo esse poder adquirido pela maioria, é que sobre ela Tocqueville projeta a imagem de uma massa ignorante, sem moderação, que sacrifica permanentemente a liberdade em altares da igualdade e subordina qualquer coisa ao bem-estar. Estamos diante de uma sociedade composta por “uma enorme massa de pessoas semelhantes e iguais, que incansavelmente giram sobre si mesmas com o objetivo de poder dar-se os pequenos prazeres vulgares com que satisfazem suas almas”.⁵¹ É a sociedade democrática que vê gerar-se rapidamente e na forma mais clara nos Estados Unidos: essa nação na qual já não há profissão em que não se trabalhe por dinheiro, na qual “até o presidente trabalha por um salário (...) que dá a todos um ar de família”. E na qual a Administração tende a invadi-lo todo, todas as atividades da vida, uniformizando as maneiras de viver e concentrando a gestão no vértice.

A justificação do pessimismo social faz desse discurso uma mistura quase inextricável de uma certa análise das novas contradições

com a expressão do desencanto do aristocrata. Na linha aberta por La Boetie em *Da servidão voluntária*, na qual já no século XVI o pessimismo cultural em termos de fracasso moral traçava uma radiografia desoladora da cumplicidade do povo com a tirania, Tocqueville propõe que a convergência da mecanização introduzida pela indústria com a “enfermidade democrática” conduzem inevitavelmente à auto-degradação da sociedade. Um estudioso atual do tema pensa que o que esse esquecido autor do século XIX estava fazendo era propor profeticamente “a deterioração da qualidade da ação e da experiência nas sociedades igualitárias”, com o que Tocqueville acabaria sendo um “crítico utópico do que hoje se chama o problema pós-revolucionário”.⁵² Sem ir tão longe, o que de fato é necessário reconhecer na reflexão de Tocqueville é que ele propôs uma pergunta fundamental sobre o sentido da modernidade: pode-se separar o movimento pela igualdade social e política do processo de homogeneização e uniformização cultural? Mas tal e como é proposta em seu momento por Tocqueville essa contradição acaba reveladora antes de tudo do *medo* produzido pelas mudanças. Analisando em boa parte os mesmos fatos mas olhando-os sem esse medo, Engels, em *As condições da classe trabalhadora na Inglaterra*, vê na massificação das condições de vida o processo de homogeneização da exploração a partir da qual se faz possível uma consciência coletiva da injustiça e da capacidade das massas trabalhadoras para gerar uma sociedade diferente. Daí que, por mais lúcido que se queira, o conceito de *massa* que inicia sua trajetória no pensamento de Tocqueville racionaliza todavia o primeiro grande desencanto de uma burguesia que vê em perigo uma ordem social por ela e para ela organizada. O qual não implica desconhecer que com o nome de *massa* se designa aí pela primeira vez um movimento que afeta a estrutura profunda da sociedade, ao mesmo tempo em que é o nome com que se mistifica a existência conflitiva da classe que ameaça aquela ordem.

Menos beligerantemente político, e de empenho mais filosófico, o pensamento de Stuart Mill, já situado na segunda metade do

século XIX, continua e complementa o de Tocqueville, elaborando uma concepção do processo social, na qual a idéia de massa se afasta de uma imagem negativa do povo para passar a designar a tendência da sociedade a converter-se numa vasta e dispersa agregação de indivíduos isolados. De um lado a igualdade civil pareceria possibilitar uma sociedade mais orgânica, mas ao romper-se o tecido das relações hierarquizadas o que se produz é uma *desagregação* só compensada pela *uniformização*. Massa é então “a mediocridade coletiva” que domina cultural e politicamente, “pois os governos se convertem em órgão das tendências e dos instintos das massas”.⁵³

A PSICOLOGIA DAS MULTIDÕES

Depois da Comuna de Paris, o estudo acerca da relação massa/sociedade toma um rumo descaradamente conservador. Mas no último quartel do século XIX as massas “se confundem” com um proletariado cuja presença obscena deslustra e entrava o mundo burguês. E então o pensamento conservador, mais que compreender, o que buscará a seguir será *controlar*. Em 1895, o mesmo ano em que os irmãos Lumière põem em funcionamento a máquina que dará origem à primeira arte de massas, o cinema, Gustave Le Bon publica *La psychologie des foules*,⁵⁴ o primeiro intento “científico” para pensar a *irracionalidade* das massas. Podemos medir a importância desse livro na ressonância que encontrará mesmo em Freud, que em *Psicologia das massas e análise do eu* o situa como o ponto de partida inevitável para sua própria reflexão.

Le Bon parte de uma constatação: a civilização industrial não é possível sem a formação de multidões, e o modo de existência destas é a turbulência: um modo de comportamento no qual aflora à superfície fazendo-se visível a “alma coletiva” da massa.

Mas que é uma massa? É um *fenômeno psicológico* pelo qual os indivíduos, por mais diferente que seja seu modo de vida, suas ocupações ou seu caráter, “estão dotados de uma alma coletiva que lhes

faz comportar-se de maneira completamente distinta de como o faria cada indivíduo isoladamente. Alma cuja formação é possível só no descenso, na *regressão até um estado primitivo*, no qual as inibições morais desaparecem e a afetividade e o instinto passam a dominar, pondo a “massa psicológica” à mercê da sugestão e do contágio. Primitivas, infantis, impulsivas, crédulas, irritáveis... as massas se agitam, violam leis, desconhecem a autoridade e semeiam a desordem onde quer que apareçam. São uma energia mas sem controle: e não é esse precisamente o ofício da ciência? O psicólogo se propõe então o estudo do modo como se produz a sugestionabilidade da massa para assim poder operar sobre ela. A chave se encontraria na constituição das *crenças* que em sua configuração “religiosa” permitem detectar os dois dispositivos de seu funcionamento: o mito que as une e o *líder* que celebra os *mitos*.

Le Bon não é um nostálgico, já não guarda nenhuma nostalgia por outros tempos melhores. Ao contrário, o que o assusta nas massas é a espécie de retorno ao passado obscurantista que elas representam: o retorno das superstições. E essa tendência é identificada por Le Bon pura e simplesmente com o retrocesso político. A operação tem sua lógica. Reduzidos a “movimentos de massas”, os movimentos políticos das classes populares são identificados com comportamentos irracionais e caracterizados como recaídas em estágios “primitivos”. E a essa lógica se devem afirmações “científicas” do calibre desta: o movimento socialista é essencialmente inimigo da civilização, que pode se ler no seguinte livro de Le Bon, intitulado *A psicologia do socialismo*.

Dizíamos que Freud apóia seu estudo das massas sobre a obra de Le Bon, mas ele mesmo se encarrega de marcar claramente suas distâncias. O que lhe interessou profundamente no estudo de Le Bon é a importância que aí adquire o inconsciente. Mas, “para Le Bon, o inconsciente contém antes de tudo os mais profundos caracteres da alma e da raça, o qual não é propriamente objeto da psicanálise.

Reconhecemos desde já que o nódulo do eu, ao qual pertence ‘a herança arcaica’ da alma humana, é inconsciente, mas postulamos além disso a existência do ‘reprimido inconscientemente’ surgido de uma parte de tal herança. Este conceito ‘do reprimido’ falta na teoria de Le Bon”.⁵⁵ As duas diferenças assinaladas são fundamentais. Rechaço à confusão do inconsciente estudado pela psicanálise com essa memória biológica da raça que de Le Bon nos conduz diretamente à racionalização psicológica do nazismo ou ao substancialismo dos arquétipos junguianos. O inconsciente está conformado basicamente pelo reprimido, que é o que, ao faltar na teoria de Le Bon, induz ao segundo desacordo importante: o que acontece na massa talvez não seja tão radicalmente diferente do que se passa com o indivíduo. Pois o que explode na massa está no indivíduo, *porém reprimido*. O que equivale a dizer que a massa não está substancialmente feita de outra matéria pior que a dos indivíduos. Mas com essa concepção Freud estava arrebatando, nada mais nada menos, o substrato do pensamento que racionaliza o individualismo burguês. E o que a partir daí ficará nítido é que a teoria conservadora sobre a sociedade-massa não é mais que a outra face de uma só e mesma teoria, a que faz do indivíduo o sujeito e motor da história.

O terceiro desacordo está relacionado com a obsessão de Le Bon pela falta de líderes nas sociedades modernas, frente ao qual Freud propõe não só a estreiteza e superficialidade da concepção que Le Bon tem da figura e da função do líder, como também a redução do social que toda essa teoria sustenta. “Le Bon reduz todas as singularidades dos fenômenos sociais a dois fatores: a sugestão recíproca dos indivíduos e o prestígio do caudilho”.⁵⁶ Com o que se faz mais nítida a lógica da operação que descrevamos mais atrás. A teoria da sociedade de massas, tal e como emerge das proposições de Le Bon, tem na base a negação mesma *do social como espaço de dominação e de conflitos*, espaço que nos abre ao único modo de recuperação da história sem pessimismos metafísicos nem nostalgias. E que permite compreender o comporta-

mento das massas não só em sua dimensão psicológica, mas — escândalo! — em seu fazer cultural. Pois segundo Freud nas massas há não só instintos, mas produção: “Também a alma coletiva é capaz de dar vida a criações espirituais de uma ordem genial como o provam, em primeiro lugar, o idioma, e depois os cantos populares, o folclore etc. Seria necessário, além disso, precisar quanto devem o pensador e o poeta aos estímulos da massa, e se são realmente algo mais que os aperfeiçoadores de um labor anímico no qual os demais têm colaborado simultaneamente”.⁵⁷

Wilhelm Reich continuará essa desmistificação da teoria sobre as massas. Em uma obra escrita não *a posteriori*, mas em pleno 1934,⁵⁸ o autor desmonta a operação de “intoxicação psíquica das massas” que, iniciada em Le Bon e sua identificação da “alma coletiva” com o inconsciente da raça, encontrará sua plenitude “na fidelidade ao sangue e à terra” da ideologia nacional-socialista. Reich transforma as perguntas psicológicas de Freud — que é uma massa? em que consiste a modificação psíquica que impõe ao indivíduo? — nas perguntas *sociológicas* que, segundo ele afirma, fez pessoalmente a Freud em 1937: “Como é possível que um Hitler ou um Djungashvili [Stalin] possam reinar como amos sobre oitocentos milhões de indivíduos? Como é possível isso?”.⁵⁹ Perguntas que não são respondidas nem a partir de uma psicologia do líder, do caudilho e seu carisma, nem a partir das maquinações dos capitalistas alemães. Porque “não existe nenhum processo sócio-econômico de alguma importância histórica que não esteja ancorado na estrutura psíquica das massas e que não se tenha manifestado através de um comportamento dessas massas”.⁶⁰ E então o verdadeiro problema que uma psicologia das massas deve enfrentar é “o problema da submissão do homem à autoridade”, de sua degradação, já que “onde quer que grupos humanos e frações das classes oprimidas lutem ‘pelo pão e pela liberdade’, o grupo das massas se mantém à margem e reza, ou simplesmente luta pela liberdade no bando de seus opressores”.⁶¹

Com a virada do século, aparece publicado um livro que, retomando as questões de Le Bon, dará a elas uma inflexão diferente, inaugurando a “psicologia social” com que o funcionalismo norte-americano dos anos 30-40 iria temperar a primeira teoria da comunicação. Trata-se de *L’Opinion et la Foule*,⁶² no qual a questão das *crenças* é objeto de um deslocamento fundamental: em lugar de ter como espaço de compreensão de seu estatuto social o religioso, as crenças se recolocam no espaço *da comunicação*, de sua circulação na imprensa. A massa é convertida em *público* e as crenças, em *opinião*. O novo objeto de estudo será pois o público como efeito psicológico da difusão de opinião, isto é: aquela coletividade “cuja adesão é só mental”. É a única possível em uma sociedade reduzida a massa, a conglomerado de indivíduos isolados e dispersos. Mas como se produz essa adesão? A resposta de Tarde revela suas dívidas com Le Bon: por sugestão. Só que agora essa sugestão é “a distância”. No pensamento de Tarde faz-se especialmente clara a inadequação entre o novo do problema que se busca pensar e o “velho” das categorias em que é formulado. E isso apesar da renovação do léxico. Sem dúvida, o relacionamento posto entre massa e público nos interessa enormemente, já que, mais além daquilo que esse autor tematiza, aponta até para a nova situação da massa na cultura: a progressiva transformação do *ativo* — ruidoso e agitado — público popular das feiras e dos teatros no *passivo* público de uma cultura convertida em espetáculo para “uma massa silenciosa e assustada”.⁶³

Formulada em termos das *idealidades* de Max Weber, é desenvolvida por Ferdinand Tönnies uma reflexão que combina elementos da sociologia de Tocqueville com outros da psicologia proposta por Le Bon.⁶⁴ Para Tönnies a mudança que significa a presença moderna das massas deve ser pensada a partir da oposição de dois “tipos” de coletividade: a *comunidade* e a *sociedade* (associação). A comunidade se define pela unidade do pensamento e da emoção, pela predominância dos laços estreitos e concretos e das relações de solidariedade,

lealdade e identidade coletiva. A “sociedade”, pelo contrário, está caracterizada pela separação entre meios e fins, com predominância da razão manipulatória e a ausência de relações identificatórias do grupo, com a conseguinte prevalência do individualismo e a mera agregação passageira. A falta de laços que verdadeiramente a unem será compensada pela competência e pelo controle. A proposta de Tönies, embora formulada em termos que pretendem descrever sem valorar, não pôde escapar à carga de pessimismo que suas “idealizações” arrastam, e a partir do qual será lido pela maioria dos autores que se ocupam do tema.

Metafísica do homem-massa

Os acontecimentos que se “precipitam” no primeiro terço do século XX vão conduzir o pensamento sobre a sociedade ao paroxismo. Primeira Guerra Mundial, Revolução Soviética, surgimento e avanço do fascismo, tudo vem corroborar na direita liberal ou conservadora sua sensação de desastre definitivo e exacerbar o pessimismo cultural. Dois livros recolhem e sintetizam essa exacerbação, convertendo-se em “clássicos” em poucos anos de publicados: *A rebelião das massas*, de José Ortega y Gasset, e *A decadência do Ocidente*, de Oswald Spengler.⁶⁵

Proposta uma sociologia (Tocqueville) e uma psicologia (Le Bon, Tarde), já não faltava senão o salto na metafísica. É o que leva a cabo Ortega, com sua teoria do homem-massa, na qual, como ele mesmo explica em uma linguagem tão pouco metafísica como a sua, trata-se de ir “da pele” desse homem a suas “entranhas”. O que significa caminhar do fato social das *aglomerações* — “a multidão imediatamente se fez visível. Antes, se existia, passava despercebida, ocupava o fundo do cenário social; agora se adiantou às baterias, é ela o personagem principal”⁶⁶ — até a dissecação de sua alma: mediocridade e especialização. O exterior, ou seja, a história, está formado pelo crescimento demográfico e pela técnica, que têm seu lado bom “no crescimento da vida” — a vida média se move a uma altura superior, pois tem-se ampliado o repertório de possibilidades da maioria — e

seu lado mau na aglomeração — “essa invasão pelas massas de todos os lugares, inclusive dos reservados às minorias criativas” — e na especialização que desaloja de cada homem de ciência a “cultura integral”. O interior nos é descrito através de uma longa e sinuosa viagem ao coração do homem-meio, do homem-massa, no qual só há vulgaridade e conformismo. É como se os detritos do homem ocidental tivessem tomado seu coração. No final da viagem Ortega nos espera com uma fórmula que o resume inteiro: “A rebelião das massas é a mesma coisa que Rathenau chamava *a invasão vertical dos bárbaros*”.⁶⁷ Ou seja, o retorno daquela definitiva Idade Média que não é a histórica, pois não está no passado, mas no futuro-presente e seus bárbaros invadindo-nos agora *verticalmente*, quer dizer, *de baixo para cima*.

Creio que é o momento de recordar a imagem com que abria e pretendia sintetizar o sentido do movimento que subjaz ao longo de todo o desenvolvimento desta teoria: do medo ao desencanto conservando o asco. E por mais que Ortega nos repita que o homem-massa não pertence a uma classe, mas habita todas, sua *referência* sócio-histórica se acha nos de baixo, dado que eles são, na atrasada Espanha do começo do século, os que conformam a maioria, a massa obscena, a multidão que nesses anos justamente realiza dia após dia insurreições, levantamentos através dos quais se alça — verticalmente! — contra a espessa capa do feudalismo político e econômico enrijecido, e invade os sagrados e aristocráticos espaços da cultura. Frente à insurreição popular, que nos anos 30 alcança, tanto no político como no cultural,⁶⁸ o momento mais alto e fecundo da Espanha moderna, Ortega escreve um livro com prólogo para franceses, epílogo para ingleses e cheio de piscadelas de olhos para a filosofia alemã, mas do qual está profundamente ausente a própria referência histórica espanhola. Há um ponto, sem dúvida, no qual Ortega toca a história, e são as referências à cumplicidade das massas com o Estado fascista e sua necessidade de segurança. Mas ainda aí a crítica se resolve em uma análise mais moral que política: o Estado aparece sem raiz no econômico e o conflito *desliza* para o cultural. Vejamo-lo mais de perto.

A relação massa/cultura é tematizada por Ortega de um modo especial em *A desumanização da arte*, mas os dois traços, que para ele definem em profundidade a cultura, formam parte substancial da argumentação que se desdobra em *A rebelião das massas*. Um: a “cultura integral” definida por oposição à ciência e à técnica, reafirmando aquele humanismo que delimita a cultura por sua diferença com a civilização. Propõe-se uma teoria para compreender a modernidade, mas o espaço do que se pensa como cultura apresenta-se separado do trabalho científico e técnico, e aferrado a uma mistura do clássico cultivado do espiritual com elementos da ética burguesa do esforço e do autocontrole. Dois: a cultura é antes de tudo *normas*. Quanto mais precisa, quanto mais definida a norma, maior é a cultura. E com esse conceito se “enfoca” a arte que se faz nesse tempo!

Qual é então para Ortega o tipo de relação que a massa tem com a cultura? Para dizê-lo sem rodeios: não só a massa é incapaz de cultura — isso vem sendo dito do povo há séculos — senão que o que salva a arte moderna, a monstruosa arte que fazem Debussy, Cézanne ou Mallarmé, é que serve para pôr a descoberto essa incapacidade radical das massas agora, quando elas pretendem e se crêem capazes de tudo, até da cultura. O melhor dessa arte é que desmascara culturalmente as massas: frente a ela não podem fingir que gozam, tanto lhes aborrece e irrita. Cultura criativa, a nova arte é a vingança da minoria que, em meio da igualitarismo social e da massificação cultural, nos torna patente que *ainda há “classes”*. E nessa distinção que separa é onde reside para Ortega a possibilidade mesma da sobrevivência da cultura.

A arte moderna resulta sim essencialmente impopular porque se ergue contra as pretensões — os direitos — com que se crêem as massas, produzindo sua incompreensão ou repugnância, incompreensão a que o artista responde exacerbando sua hostilidade e sua distância. Com o que a relação entre arte e sociedade se rompe. E desintegrada a arte não pode não des-humanizar-se: a figura desbota, os

gêneros se confundem, a harmonia se perde. Mas também o que se ganha é muito, pensa Ortega, porque nesta prova de fogo que atravessa *a arte se purifica* de todo o magma de sentimentalismo e melodrama que ainda arrastava. Debussy desumaniza a música mas “nos possibilita escutar música sem desfalecimento nem lágrimas”. No fundo, ao separar-se da vida, o que se passa com a arte é que se encontra consigo mesma: a poesia se faz pura metáfora e a pintura pura forma e cor. Ante a ameaça que vem da barbárie vertical, ante a ameaça que atormenta por dentro, a cultura redescobre suas essências. E o paradoxo tocará fundo então. Ao defender a nova arte, Ortega chega a seu ponto de máximo enfrentamento com o fascismo. “Hitler, Goebbels e os porta-vozes da cultura ‘nazificada’ atribuem ao ‘homem-nazi’ o reflexo defensivo tão claramente diagnosticado por Ortega”.⁶⁹ Porque para os nazis a arte moderna é degeneração, à qual só se pode fazer frente resgatando as essências da verdadeira arte que permanece na tradição popular. O moderno não seria arte porque renega sua origem étnica e sua relação com o nacional. Seu cosmopolitismo é para Goebbels o mais claro sinal de sua decomposição.

Mas o paradoxo deve ser lido. Tanto o aristocratismo de Ortega, para quem a verdade última da desumanizada arte moderna reside em humilhar as pretensões das massas e demonstrar-lhes sua insuperável vulgaridade, como o nauseabundo populismo nazi com sua defesa de uma arte para o “autêntico” povo-raça, mascaram e mistificam os processos históricos de transformação da cultura e os conflitos e contradições que essa transformação articula. O mérito indubitável de Ortega está em nos ter feito compreender o grau de opacidade e ambigüidade política com que se reveste em nosso século a questão cultural, e a inversão do sentido do popular que ali se produz.

Na mesma época que o livro de Ortega, sai publicado *A decadência do Ocidente*. Nele, Spengler conduz a meditação metafísica sobre a degradação cultural das sociedades ocidentais até convertê-la em filosofia da história. A filosofia segundo a qual a vida das cultu-

ras — que são “o interior da estrutura orgânica da história” — é uma vida vegetativa: as culturas nascem, se desenvolvem e morrem. E assim, a democracia de massas marcaria o ponto de inflexão fatal do ciclo no Ocidente: o início de sua morte. Pois a cultura é alma da História (com maiúscula), essa “animidade” que a orienta por dentro e a empurra em forma de destino, enquanto as civilizações são seu “exterior artificial e sucessivo”. E quando a cultura se degrada a civilização toda se desagra e perde seu sentido, ficando reduzida a mera “exploração das formas inorgânicas e mortas”.⁷⁰

As duas manifestações mais evidentes da morte da cultura ocidental são, segundo Spengler, a democracia e a técnica. A democracia porque em sua forma moderna acaba com a verdadeira liberdade. Aí está o jornal, com a *uniformização* que impõe, acabando com a riqueza e variedade de idéias que fazia possível o livro. Como a retórica na Antigüidade, o jornal faz com que “cada qual pense só o que lhe fazem pensar”. O jornal pode assim ser ao mesmo tempo o maior expoente da civilização moderna e a expressão mais acabada da morte da cultura. A outra manifestação é a técnica, enquanto ela realiza a dissolução da ciência e sua fragmentação, atomização em ciências. Perdida a unidade do saber, o que nesse processo se liquida é sua capacidade de orientar a história, e o que resta não é mais que submissão à quantidade, ao dinheiro e à política. E dessa forma, uma concepção da história incapaz de dar conta das novas contradições mata-se gritando que é a história que chega ao fim.

É certo que o pensamento de Ortega não cai no organicismo de Spengler nem em seu pessimismo suicida, mas ao pensamento de ambos que, fazendo o jogo da pseudofatalidade, acaba por encobrir as transformações que vêm do real-possível, pode-se aplicar esta afirmação de Adorno: “Para os pensadores da direita era muito mais fácil penetrar com o olhar as ideologias, pela simples razão de que não tinham nenhum interesse na verdade nelas contida de forma falsa”.⁷¹

Antiteoria: a mediação-massa como cultura

De Tocqueville a Ortega os grandes teóricos da sociedade de massa pertencem ao velho continente. Embora não devamos esquecer que o texto inaugural foi *A democracia na América* e que foi nessa América do Norte onde se fizeram nítidos os traços da nova sociedade. Com o pós-guerra, anos 40, o eixo da economia se desloca e com ele se desloca também, até inverter seu sentido, a reflexão. Mais que um deslocamento trata-se de uma revolução copernicana, pois enquanto para os pensadores da velha Europa a sociedade de massas representa a degradação, a lenta morte, a negação de quanto para eles significa a Cultura, para os teóricos norte-americanos dos anos 40-50 a cultura de massas representa a afirmação e a aposta na sociedade da democracia completa. A “síndrome da liderança mundial” que os norte-americanos adquiriram por esses anos tem sua base, segundo Herbert Schiller, “na fusão da força econômica e do controle da informação” e ao mesmo tempo “na identificação da presença norte-americana com a liberdade: liberdade de comércio, liberdade de palavra, liberdade de empresa”.⁷² Quando teriam existido no mundo mais liberdades? A profecia de Tocqueville e de todos os apocalípticos desmoronava diante da fusão de igualdade e liberdade apresentada pelo mundo norte-americano. Foi necessária toda a força econômica do novo império e todo o otimismo do país que havia derrotado o fascismo e toda a fé na democracia desse povo, para que fosse possível o investimento — de capital e de sentido — que permitia aos teóricos norte-americanos assumir a cultura produzida pelos meios massivos, ou seja, a cultura de massa, *como a cultura desse povo*.

O primeiro a esboçar as chaves do novo pensamento foi Daniel Bell, em um livro cujo mero título contém já o sentido da inversão: *O fim da ideologia*. Porque a nova sociedade só é pensável a partir da compreensão da nova revolução, a *da sociedade de consumo*, que liquida a velha revolução operada no âmbito da produção. Daí que

nem os nostálgicos da velha ordem, para os quais a democracia de massas é o fim de seus privilégios, nem os revolucionários ainda fixados na ótica da produção e da luta de classes entendem verdadeiramente o que está se passando. Pois o que está mudando não se situa no âmbito da política, mas no da *cultura*, e não entendida aristocraticamente, mas como “os códigos de conduta de um grupo ou um povo”. É todo o processo de socialização o que está se transformando pela raiz ao trocar o lugar de onde se mudam os estilos de vida. “Hoje essa função mediadora é realizada pelos meios de comunicação de massa”.⁷³ Nem a família, nem a escola — velhos redutos da ideologia — são já o espaço chave da socialização, “os mentores da nova conduta são os filmes, a televisão, a publicidade”, que começam transformando os modos de vestir e terminam provocando uma “metamorfose dos aspectos morais mais profundos”.⁷⁴ O que implica que a verdadeira crítica social tem mudado também de “lugar”: já não é a crítica política, mas a *crítica cultural*. Aquela que é capaz de propor uma análise que vá “mais além” das classes sociais, pois os verdadeiros problemas se situam agora nos *desníveis culturais* como indicadores da organização e circulação da nova riqueza, isto é, da variedade das experiências culturais. E os críticos da sociedade de massa, tanto os de direita como os de esquerda, estão “fora do jogo” quando continuam opondo os níveis culturais a partir do velho esquema aristocrático ou populista que busca a autenticidade na cultura superior ou na cultura popular do passado. Ambas as posições têm sido superadas pela nova realidade cultural da massa que é de uma só vez “o uno e o múltiplo”.⁷⁵

Edward Shils irá mais longe. Com o advento da sociedade de massa não temos unicamente “a incorporação da maioria da população à sociedade”, o que de alguma maneira reconhecem até seus inimigos, mas também uma revitalização do indivíduo: “A sociedade de massa suscitou e intensificou a individualidade, isto é, a disponibilidade para as experiências, o florescimento de sensações e emoções, a abertura até os outros (...), liberou as capacidades morais e intelectuais do indivíduo”⁷⁶. Desse modo *massa* deve deixar de significar adiante anonimato,

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

Para os recalcitrantes, para aqueles que ainda se empenham em buscar relações entre a sociedade de massa e o totalitarismo, D. M. White tem uma pergunta demolidora: “Acaso era a Alemanha de 1932 uma ‘sociedade de massa’ quando permitiu pelo voto que o partido de Hitler subisse ao poder? (...) Não era a Alemanha o país que possuía o maior número de orquestras sinfônicas *per capita*, publicava a maior quantidade de livros e desenvolvia uma indústria cinematográfica com produções de primeira qualidade?”⁷⁷

Desbastado o terreno se tornava possível passar à elaboração de uma teoria sistemática. É o que leva a cabo David Riesman em uma obra cujo título tem o sabor de um clássico, *A multidão solitária*, e cuja estrutura é a consagração da psicologia social como a ciência das ciências, já que seria a única capaz de integrar os dados da demografia com os da teoria do conhecimento, da antropologia com a administração das empresas e da economia com a moral. Trata-se de uma *caracterização* da nova sociedade, que emerge “da segunda revolução, da passagem de uma era de produção para uma era de consumo”.⁷⁸ Passagem que é fato pensável mediante a construção dos *tipos* de sociedade, ou melhor: dos tipos de *relação entre caráter e sociedade* que permitem dar conta do movimento de transformações que culmina na sociedade de massas. Baseado na articulação primordial entre demografia e psicologia, Riesman propõe três tipos de sociedade: a “caracterizada” por ser uma sociedade dependente da *direção tradicional*, a sociedade dependente da *direção interna* e a sociedade dependente da *direção pelos outros*. A cada um desses tipos corresponde

uma modalidade de família, de escola, de grupos de pares, um modo de narrar, de trabalhar e organizar o comércio, de viver o sexo e dirigir a política. Desse modo Riesman busca pensar a constituição da cultura de massa como princípio de inteligibilidade global do social. Princípio que se desdobra em três dimensões básicas. Primeira: a classe-eixo da sociedade de direção para os outros é a classe média. Segunda: cada dia mais as relações com o mundo exterior e consigo mesmo se produzem no fluxo da comunicação massiva. Terceira: a análise do “*caráter dirigido por outros* é ao mesmo tempo uma análise do norte-americano e do homem contemporâneo”.⁷⁹ Riesman projeta assim sobre a dinâmica da modernidade uma *dupla figura*: a do *homem médio* dissolvendo as classes sociais em conflito e a dos *meios de comunicação* elevados a causalidade eficiente da história-cultura. Dupla figura que sintetiza o pensamento dos autores norte-americanos sobre a sociedade de massas como aquela, que não é o fim mas o princípio de uma nova cultura que os meios massivos tornam possível. E isso não só no sentido da circulação, mas em outro mais profundo: “A sociedade à qual faltavam instituições nacionais bem definidas e uma classe dirigente consciente de sê-lo se amalgamou através dos meios de comunicação de massas”.⁸⁰ E um “crítico” como B. Rosemberg, para quem a cultura de massa arrasta a tendência a confundir cultura com diversão e a misturar o genuíno e o bastardo até torná-los indistinguíveis, proclama contudo a mesma crença na todo-poderosa eficácia da tecnologia, e especialmente da mídia: a explicação do surgimento da nova cultura não se acha nem no capitalismo, nem no nivelamento trazido pela democracia, mas numa peculiar configuração do caráter norte-americano: “se pudéssemos arriscar uma formulação positiva, diríamos que a tecnologia moderna é a causa necessária e suficiente da cultura de massa”.⁸¹

Daí até a fórmula McLuhaniana é um passo. Mas certamente poder-se-ia afirmar que McLuhan não fez mais que expressar numa linguagem explicitamente antiteórica a intuição-obsessão que atravessa de ponta a ponta a reflexão norte-americana dos anos 40-50 sobre a

relação cultura/sociedade. Existe uma profunda homologia entre os conceitos básicos e na lógica dos dois livros que condensam essa reflexão: *A multidão solitária* e *A compreensão dos meios*. A diferença está mais no jargão — “os tipos de caráter-sociedade” de um e as “idades tecnológicas” do outro — mas a direção é a mesma: uma longa época “da explosão e da angústia” termina e se inicia outra na qual “o efeito é mais importante que o significado (...) já que o efeito abrange a situação total e não só o nível do movimento da informação”.⁸²

Nisso chegamos. Uma formidável capacidade de observação, uma fina sensibilidade para as mudanças e uma decisiva percepção do peso e da força da sociedade civil não possibilitaram, contudo, que a afirmação da positividade histórica das massas na sociedade superasse a idealista dissolução do conflito social. Exceto em W. Mills⁸³ e H. Arendt,⁸⁴ a análise cultural é separada da análise das relações de poder. Isso mediante uma concepção da cultura que, embora supere sem dúvida o idealismo aristocrático, permanece amarrada ao idealismo liberal que desvincula a cultura do trabalho como espaços separados da necessidade e do prazer, e conduzindo-a a um culturalismo que acaba reduzindo a sociedade à cultura e a cultura ao consumo. E desse modo — outra vez o paradoxo da coincidência entre adversários — a teoria elaborada por sociólogos e psicólogos norte-americanos contra o pessimismo aristocrático dos pensadores dos séculos XIX e XX coincide com este em um ponto crucial: a incorporação das massas à sociedade significaria, para o bem ou para o mal, a dissolução-superção das classes sociais. Com o que continua fazendo-se impensável o modo de “articulação” específica dos conflitos que têm *seu* lugar na cultura e na imbricação da demanda cultural na produção de hegemonia. Resultado: um culturalismo que recobre o idealismo de seus pressupostos com o materialismo tecnologicista dos efeitos e da inflação a-histórica de sua mediação.

A denominação do *popular* fica assim atribuída à cultura de massa, operando como um dispositivo de mistificação histórica, mas também propondo pela primeira vez a possibilidade de pensar *em*

positivo o que se passa culturalmente com as massas. E isto constitui um desafio lançado aos “críticos” em duas direções: a necessidade de incluir no estudo do popular não só aquilo que culturalmente produzem as massas, mas também o que consomem, aquilo de que se alimentam; e a de pensar o popular na cultura não como algo limitado ao que se relaciona com seu passado — e um passado rural —, mas também e principalmente o popular ligado à modernidade, à mestiçagem e à complexidade do urbano.

CAPÍTULO 3
INDÚSTRIA CULTURAL:
CAPITALISMO E LEGITIMAÇÃO

A experiência radical que foi o nazismo está sem dúvida na base da radicalidade com que pensa a Escola de Frankfurt. Com o nazismo o capitalismo deixa de ser unicamente economia e explicita sua textura política e cultural: sua tendência à totalização. Daí que os frankfurtianos não possam fazer economia nem sociologia sem fazer ao mesmo tempo filosofia. É o que significa a *crítica* e o lugar estratégico atribuído à cultura. Por isso podemos afirmar sem metáforas que na reflexão de Horkheimer, Adorno e Benjamin o debate que viemos rastreando toca de perto. Em parte porque os procedimentos de massificação vão ser pela primeira vez pensados não como substitutivos, mas como constitutivos da conflitividade estrutural do social. O que implica numa mudança profunda de perspectiva: em lugar de ir da análise empírica da massificação à de seu sentido na cultura, Adorno e Horkheimer partem da racionalidade desenvolvida pelo sistema — tal e como pode ser analisada no processo de industrialização-mercantilização da existência social — para chegar ao estudo da massa como efeito dos processos de legitimação e lugar de manifestação da cultura em que a lógica da mercadoria se realiza. E em parte a reflexão dos frankfurtianos retira a crítica cultural dos jornais e a situa no centro do debate filosófico de seu tempo: no debate do marxismo com o positivismo norte-americano e com o existencialismo europeu. A problemática cultural se convertia pela primeira vez para as esquerdas em espaço estratégico a partir do qual pensar as contradições sociais.

Em fins dos anos 60 um pensamento que prolonga por herança ou polêmica a reflexão dos frankfurtianos vai tomar como eixo *a crise* entendida como emergência do acontecimento, contracultura,

implosão do social, morte do espaço público ou impasse na legitimação do capitalismo. E mais além das ideologias da crise — das quais não se verá livre ninguém que o aborde — em torno desse conceito vai se desenvolver um esforço importante para pensar o sentido dos novos movimentos políticos, dos novos sujeitos-atores sociais — desde os jovens e as mulheres aos ecologistas — e dos novos espaços nos quais, do bairro ao hospital psiquiátrico, irrompe a cotidianidade, a heterogeneidade e conflitividade do cultural.

BENJAMIN *VERSUS* ADORNO OU O DEBATE DE FUNDO

Com os frankfurtianos a reflexão crítica latino-americana está diretamente envolvida. Não só no debate que propõe esta escola, mas num debate com ela. As outras teorias sobre a cultura de massas nos chegaram como mera referência teórica, associadas a ou confundidas com um funcionalismo ao qual se respondia “sumariamente” a partir de um marxismo mais afetivo que efetivo. Os trabalhos da Escola de Frankfurt induziram a abertura de um debate *político* interno: no início, porque suas idéias não se deixavam usar politicamente com a facilidade instrumentalista à qual de fato se prestaram outros tipos de pensamento de esquerda, e mais tarde porque paradoxalmente fomos descobrindo tudo o que o pensamento de Frankfurt nos impedia de pensar por nós próprios, tudo o que de nossa realidade social e cultural não cabia nem em sua sistematização nem em sua dialética. Daí que o que segue tenha um inegável sabor de ajuste de contas, sobretudo com o pensamento de Adorno, que é o que tem tido entre nós maior penetração e continuidade. O encontro posterior com os trabalhos de Walter Benjamin veio não só a enriquecer o debate, mas a ajudar-nos a compreender melhor as razões de nossa frustração; do interior da Escola, mas em plena dissidência com não poucos de seus postulados, Benjamin tinha esboçado algumas chaves para pensar o não-pensado: o popular na cultura não como sua negação, mas como experiência e produção.

Do *logos* mercantil à arte como estranhamento

O conceito de *indústria cultural* nasce em um texto de Horkheimer e Adorno publicado em 1947,⁸⁵ e o que contextualizou a escritura desse texto é tanto a América do Norte da democracia de massas como a Alemanha nazi. Ali se busca pensar a dialética histórica que, partindo da razão ilustrada, desemboca na irracionalidade que articula totalitarismo político e massificação cultural como as duas faces de uma mesma dinâmica.

O conteúdo do conceito não se dá de uma vez — daí o perigo oferecido por essas definições retiradas de alguma frase solta — mas se desdobra ao longo de uma reflexão que envolve a cada passo mais âmbitos, ao mesmo tempo que a argumentação vai-se estreitando e se unindo. Parte-se do sofisma que representa a idéia de “caos cultural” — essa perda do centro e conseguinte dispersão e diversificação dos níveis e experiências culturais descobertas e descritas pelos teóricos da sociedade de massas — e afirma-se a existência de *um sistema* que regula, dado que a produz, a aparente dispersão. A “unidade de sistema” é enunciada a partir de uma análise da lógica da indústria, na qual se distingue um duplo dispositivo: a introdução na cultura da produção em série “sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da do sistema social”, e a imbricação entre produção de coisas e produção de necessidades de modo tal que “a força da indústria cultural reside na unidade com a necessidade produzida”; o ponto de contato entre um e outro acha-se na “racionalidade da técnica que é hoje a racionalidade do domínio mesmo”.⁸⁶

A afirmação da unidade do sistema constitui uma das contribuições mais válidas da obra de Horkheimer e Adorno, mas também das mais polêmicas. Por uma parte, a afirmação dessa unidade desvela a falácia de qualquer culturalismo ao nos pôr na pista da “unidade em formação da política” e descobriremos que as diferenças podem ser também produzidas. Mas essa afirmação da “unidade” se torna teoricamente abusiva e politicamente perigosa quando dela se conclui a

totalização da qual se infere que do filme mais vulgar aos de Chaplin ou Welles “todos os filmes dizem o mesmo”, pois aquilo de que falam “não é mais que o triunfo do capitalismo invertido”.⁸⁷ A materialização da unidade se realiza no *esquematismo*, assimilando toda a obra ao esquema, e na *atrofia da atividade* do espectador. Assim, a propósito do *jazz*, afirma-se que “o arranjador de música de *jazz* elimina toda a cadência que não se adequar perfeitamente a seu estilo”, sem deixar claro se toma o *jazz* como exemplo, ou melhor, como paradigma, da identificação que deve demonstrar cada sujeito com o poder pelo qual é submetido, afirmando que esta submissão “está na base das síncopes do *jazz* que zomba dos entraves e ao mesmo tempo os converte em normas”.⁸⁸ Como prova da atrofia da atividade do espectador será mencionado o cinema: pois para seguir o argumento do filme, o espectador deve ir tão rápido que não pode pensar, e como, além disso, tudo já está dado nas imagens, “o filme não deixa à fantasia nem ao pensar dos espectadores dimensão alguma na qual possam mover-se por sua própria conta, com o que adentra suas vítimas para identificá-lo imediatamente com a realidade”.⁸⁹ Uma dimensão fundamental da análise vai terminar resultando assim bloqueada por um pessimismo cultural que levará a debitar a unidade do sistema na conta da “racionalidade técnica” com o que se acaba convertendo em qualidade dos meios o que não é senão um modo de uso histórico.

Talvez aquilo para o que aponta a afirmação da unidade na indústria cultural se faça mais claro na análise da segunda dimensão: a degradação da cultura em indústria de diversão. Nesse ponto Adorno e Horkheimer conseguem aproximar a análise da experiência cotidiana e descobrir a relação profunda que no capitalismo articula os dispositivos do ócio aos do trabalho, e a impostura que implica sua proclamada separação. A unidade falaria então do funcionamento social que se constitui em “a outra face do trabalho mecanizado”. E isso tanto no mimetismo que conecta o espetáculo organizado em séries — sucessão automática de operações reguladas — com a organização do trabalho em cadeia, como na operação ideológica de

realimentação: a diversão tornando suportável uma vida inumana, uma exploração intolerável, inoculando dia a dia e semana após semana “a capacidade de cada um se encaixar e se conformar”, banalizando até o sofrimento numa lenta “morte do trágico”, isto é: da capacidade de estremecimento e rebelião. Linha de reflexão que continuará Adorno alguns anos depois em sua valente crítica da “ideologia da autenticidade” — nos existencialistas alemães e especialmente em Heidegger — desmascarando a pretensão de uma existência a salvo da chantagem e da cumplicidade, de uma existência constituída por um *encontro* que para escapar à comunicação degradada converte “à relação eu-tu no lugar da verdade”.⁹⁰ Por paradoxal que pareça, nos dirá Adorno, a terminologia da autenticidade, da interioridade e do encontro acaba cumprindo a mesma função que a degradada cultura da diversão, é “do mesmo sangue” que a linguagem dos meios, pois inocula a evasão e a impotência para “modificar qualquer coisa das vigentes relações de propriedade e de poder”.⁹¹

A terceira dimensão, a dessublimação da arte, não é senão a outra face da degradação da cultura, já que num mesmo movimento a indústria cultural banaliza a vida cotidiana e positiviza a arte. Mas a dessublimação da arte tem sua própria história, cujo ponto de partida se situa no momento em que a arte consegue desprender-se do âmbito do sagrado em virtude da autonomia que o mercado lhe possibilita. A contradição estava já em sua raiz, a arte se liberta mas com uma liberdade que “como negação da funcionalidade social que é imposta através do mercado, acaba essencialmente ligada ao pressuposto da economia mercantil”.⁹² E só assumindo essa contradição a arte tem podido resguardar a sua independência. De modo que contra toda a estética idealista temos de aceitar que a arte obtém sua autonomia num movimento que a separa da ritualização, a torna mercadoria e a distancia da vida. Durante um certo período de tempo essa contradição pôde ser sustentada fecundamente para a sociedade e para a arte, mas a partir de um momento a economia da arte sofre uma mudança decisiva, o caráter de mercadoria da arte se dissolve “no ato de realizar-

se de forma integral” e, perdendo a atenção que resguardava a sua liberdade, a arte se incorpora ao mercado como um bem cultural, mas adequando-se inteiramente à necessidade. O que de arte estará aí não será mais do que sua casca: *o estilo*, quer dizer, a coerência puramente estética que se esgota na imitação. E essa será a “forma” da arte produzida pela indústria cultural: identificação com a fórmula, repetição da fórmula. *Reduzida a cultura*, a arte se fará “acessível ao povo como os parques”, oferecida ao desfrute de todos, introduzida na vida como um objeto a mais, dessublimado.

A reflexão de Horkheimer e Adorno vai até aí. A outra pista desponta só de passagem, a de que o “aviltamento” atual da arte está ligado não só ao efeito do mercado, mas ao preço que pagaria a arte burguesa por aquela pureza que a manteve isolada, excluída da classe inferior. Mas essa pista fica no ar, sem desenvolvimento. A que prosseguirá se desenvolvendo é a do “declínio da arte na cultura”. Adorno dedicará boa parte de sua obra ao estudo desse declínio. Vou rastrear nos dois veios mestres desse desenvolvimento, o da crítica cultural e o da filosofia da arte, os elementos que dizem respeito ao nosso debate.

Começemos por confessar de início nossa perplexidade. Lendo Adorno nunca se sabe totalmente de que lado está o crítico. Há textos em que a tarefa parece ser a desmistificação, a denúncia da cumplicidade, o desmascaramento das armadilhas que a ideologia comporta. Mas há outros em que se afirma que a cumplicidade da crítica com a cultura “não se deve meramente à ideologia do crítico: mas também é fruto da relação do crítico com a coisa de que trata”.⁹³ O que nos põe decididamente sobre outra pista, que é a que parece interessar verdadeiramente a Adorno. E daí nossa perplexidade: que sentido tem tudo o que foi afirmado sobre a lógica da mercadoria, que sentido tem criticar a indústria cultural se “o que parece decadência da cultura é seu puro chegar a si mesma”?⁹⁴ E de um texto a outro, aumenta a frustração, pois o significado da cultura é remetido indistintamente à história — à “neutralização obtida graças à emancipação dos processos vitais com a ascensão da burguesia”⁹⁵ — e à fenomenologia hegeliana da

“frustração imposta pela civilização a suas vítimas”.⁹⁶ De modo que a denúncia da sujeição da cultura ao poder e a perda de seu impulso polêmico se “resolvem” na impossível reconciliação do espírito exilado consigo mesmo. Não estará falando disso Adorno quando trata da impossível reconciliação da Arte com a Sociedade? De *A dialética do iluminismo à Teoria estética*, obra póstuma, a fidelidade aos pressupostos é completa, ainda que os temas mudem. Se no primeiro texto se opunha a arte “menor” ou ligeira à arte séria em nome da verdade, essa oposição “decorre” e se aproxima de nossa problemática central através do problema do prazer. “É preciso demolir o conceito de prazer artístico”, proclama Adorno, pois tal e como o entende a consciência comum — a cultura popular, diríamos nós — o prazer é só um extravio, uma fonte de confusão: quem tem prazer *com a experiência* é só o homem trivial. E quando começamos a suspeitar da semelhança desse pensamento com idéias encontradas antes ideologicamente do outro lado, nos deparamos com afirmações como essa que lembra o Ortega mais reacionário: “A espiritualização da obra de arte estimulou o rancor dos excluídos da cultura e iniciou o gênero de arte para consumistas”.⁹⁷ O embaraço da situação não pode ser mais completo: e se na origem da indústria cultural, mais que a lógica da mercadoria, estivesse de fato a reação frustrada das massas ante uma arte reservada às minorias?

Carregada de um pessimismo e de um despeito refinado que todavia não impedem a lucidez, a reflexão de Adorno segue seu caminho colocando frente a frente a imediatez em que se encharca o gozo — puro prazer sensível — e a distância que, sob a forma de *dissonância*, assume a arte que ainda pode chamar-se tal. A dissonância é a expressão de seu desgarrar interior, de seu negar-se ao compromisso. A dissonância — “signo de todo moderno” — é a chave secreta que, em meio à estupidez reinante de uma sociologia que nela vê a marca da alienação, continua tornando possível, hoje, a arte, a nova figura de sua essência, agora que a arte se torna inessencial. Agora que a indústria cultural monta o seu negócio sobre os traços dessa “arte inferior” que nunca obedeceu ao conceito de arte. Atenção para o argumento: essa

arte desobediente ao conceito “foi sempre um testemunho do fracasso da cultura e converteu esse fracasso em vontade própria, o mesmo que faz o humor”.⁹⁸ É um argumento precioso pelo ângulo a partir do qual se percebe o sentido da “arte inferior” e sua relação com a indústria cultural: a reação ao fracasso, mas também seu convertê-lo em vontade própria. E para que não haja a menor confusão sobre aquilo a que se refere como a “arte inferior”, aí está o exemplo: como o humor...!

Sabemos que a crítica ao prazer tem razões não só estéticas. Os populismos, fascistas ou não, têm predicado sempre as excelências do realismo e têm exigido dos artistas obras que transpareçam os significados e que se conectem diretamente com a sensibilidade popular. Mas a crítica de Adorno, falando disso, aponta contudo para outro lado. Cheira demais a um aristocratismo cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte. Estamos diante de uma teoria da cultura que não só faz da arte seu único verdadeiro paradigma, mas que o identifica com seu conceito: um “conceito unitário”⁹⁹ que relega a simples e alienante diversão qualquer tipo de prática ou uso da arte que não possa ser derivado daquele conceito, e que acaba fazendo da arte o único lugar de acesso à verdade da sociedade. Mas então não estaríamos muito perto, a partir da arte, daquela transcendência que os Heidegger, Jaspers e outros creram encontrar na autenticidade do encontro do eu-tu?

Adorno negaria qualquer convergência, dado que qualquer *encontro* pode guardar os traços de uma reconciliação, e se algo distinga sua estética é a negação a qualquer reconciliação, a qualquer positividade. É o que nos diz ao colocar o *estranhamento* no centro mesmo do movimento pelo qual a arte se constitui como tal: “só por meio de sua absoluta negatividade pode a arte expressar o inexpressável: a utopia”.¹⁰⁰ Por isso se pode então distinguir tão nitidamente hoje o que é arte do que é *pastiche*: essa mistura de sentimento e vulgaridade, esse elemento plebeu que a verdadeira arte abomina. E que a *catarsis* aristotélica vem justificando durante séculos ao justificar alguns mal

chamados “efeitos da arte”. Em lugar de desafiar a massa como faz a arte, o pastiche se dedica a excitá-la mediante a ativação das vivências. Mas jamais haverá legitimação social possível para essa arte inferior cuja forma consiste na exploração da emoção. A função da arte é justamente o contrário da emoção: a *comoção*. No outro extremo de qualquer subjetividade, a comoção é um instante em que a negação do eu abre as portas à verdadeira experiência estética. Por isso nada entendem os críticos que ainda insistem na conversa mole de que a arte deve sair de sua torre de marfim. E o que não entendem esses críticos é que o estranhamento da arte é a condição básica de sua autonomia. Que todo compromisso com o pastiche — com o *kitsch*, com a moda — não é mais que uma traição. Claro que a pressão da massa é tanta que até os melhores acabam cedendo, mas “louvar o *jazz* e o *rock and roll* em lugar de Beethoven não serve para desmontar a mentira da cultura, senão que fornece um pretexto à barbárie e aos interesses da indústria da cultura”.¹⁰¹ Ante a chantagem, a tarefa da verdadeira arte é distanciar-se. É o único caminho possível para uma arte que não queira acabar identificando o homem com sua própria humilhação. Na era da comunicação de massa “a arte permanece íntegra precisamente quando não participa da comunicação”.¹⁰² Lastimável que uma concepção radicalmente pura e elevada da arte deva, para formular-se, rebaixar todas as outras formas possíveis até o sarcasmo e fazer do sentimento um torpe e sinistro aliado da vulgaridade. A partir desse alto lugar, de onde conduz o crítico sua necessidade de escapar à degradação da cultura, não parecem pensáveis as contradições cotidianas que fazem a existência das massas nem seus modos de produção do sentido e de articulação no simbólico.

A experiência e a técnica como mediações das massas com a cultura

Costuma-se estudar Benjamin como integrante da Escola de Frankfurt. Embora haja convergência nas temáticas, que distantes estão dessa Escola algumas de suas preocupações mais profundas. O

talento radicalmente não acadêmico, a sensibilidade, o método e a forma da escritura são outros. Só agora começamos a saber¹⁰³ que as relações de Benjamin com Adorno e Horkheimer — estes em Nova York ajudando-lhe nos últimos anos com o pagamento de artigos enquanto aquele vivia seu exílio errante na Europa — não foram tão amistosas, quer dizer, igualitárias. Não só Benjamin foi recriminado com frequência por sua heterodoxia, como também seus amigos editores se permitiram alterar expressões e atrasar indefinidamente a publicação de textos. Além da anedota importa o que os fatos dizem da luta de Benjamin para abrir caminho a uma busca que nos revela não pouco do que nós também procuramos pensar.

A ruptura está no ponto de partida. Benjamin não investiga a partir de um lugar fixo, pois toma a realidade como algo descontínuo. O único travejamento está na história, nas redes de pegadas que entrelaçam umas revoluções com outras ou o mito com o conto e os provérbios que ainda dizem as avós. Essa dissolução do centro como método é o que explica seu interesse pelas margens, esses impulsos que trabalham as margens seja em política ou em arte: Fourier e Baudelaire, as artes menores, os relatos, a fotografia. Daí o paradoxo. Adorno e Habermas¹⁰⁴ o acusam de não dar conta das mediações, de saltar da economia à literatura e desta à política fragmentariamente. E acusam disto a Benjamin, que foi o pioneiro a vislumbrar a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações do *sensorium* dos modos de percepção, da experiência social. Mas para a razão ilustrada a experiência é o obscuro, o constitutivamente opaco, o impensável. Para Benjamin, pelo contrário, *pensar a experiência* é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica. Não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência. Pois, em contraste com o que ocorre na cultura culta, cuja chave está na obra, para aquela outra a chave se acha na percepção e no uso. Benjamin se atreveu a dizer isto escandalosamente: “O romance se

distingue da narração pelo fato de estar essencialmente referido ao livro (...). O narrador toma o que narra da experiência, própria ou relatada. E por sua vez o converte em experiência dos que escutam sua história. O romancista em troca se mantém à parte. O lugar de nascimento do romance é o indivíduo em sua solidão”.¹⁰⁵ Benjamin se propõe então a tarefa de pensar as mudanças que configuram a modernidade a partir do espaço da percepção, misturando para isso o que se passa nas ruas com o que se passa nas fábricas e nas escuras salas de cinema e na literatura, sobretudo na marginal, na maldita. E isso é o que era intolerável para a dialética. Uma coisa é passar lógica, dedutivamente, de um elemento a outro elucidando as conexões. E outra, descobrir parentescos, “obscuras relações” entre a refinada escritura de Baudelaire e as expressões da multidão urbana, e destas com a figura da montagem cinematográfica; ou rastrear as formas do conflito de classe no tecido de registros que marcam a cidade e até na narrativa dos folhetins. Esse é seu método, tão arriscado que dele afirmou Brecht: “Penso com terror quão pequeno é o número dos que estão dispostos pelo menos a não mal-entender algo assim”.¹⁰⁶

Dois temas serão os condutores para ler Benjamin a partir de nosso debate: as novas técnicas e a cidade moderna.

Poucos textos tão citados nos últimos anos, e possivelmente tão pouco e mal lidos, como A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Mal lido antes de tudo por sua descontextualização do resto da obra de Benjamin. Como compreender o complexo sentido da “atrofia da aura” e seus contraditórios efeitos sem referi-la à reflexão sobre o olhar no trabalho sobre Paris ou ao texto sobre “experiência e pobreza”? Reduzido a umas tantas afirmações sobre a relação entre arte e tecnologia, tem sido convertido falsamente em um canto ao progresso tecnológico no âmbito da comunicação ou tem-se transformado sua concepção da morte da aura na da morte da arte. Minha *aposta* de leitura se acha no texto sobre E. Fuchs, no qual Benjamin propõe a importância capital de uma “história da recepção”. Tratar-se-ia então, mais que de arte ou de técnica,

do modo como se produzem as transformações na experiência e não só na estética: “Dentro de grandes espaços históricos de tempo se modificam, junto com toda a experiência das coletividades, o modo e maneira de sua percepção sensorial”; busca-se então “manifestar as transformações sociais que acharam expressão nessas mudanças da sensibilidade”.¹⁰⁷ E que mudanças concretamente estudou Benjamin? As que vêm produzidas pela dinâmica convergente das novas aspirações da massa e as novas tecnologias de reprodução. E na qual a mudança que verdadeiramente importa está em “cercar especial e humanamente as coisas”, porque “tirar a envoltura de cada objeto, triturar sua aura, é a assinatura de *uma percepção cujo sentido para o idêntico no mundo* tem crescido tanto que, inclusive, por meio da reprodução, conquista o terreno do irrepêtil”.¹⁰⁸ Aí está tudo: a nova sensibilidade das massas é a da *aproximação*, isso que para Adorno era o signo nefasto de sua necessidade de devoração e rancor resulta para Benjamin um signo, sim, mas não de uma consciência acrítica, senão de uma longa transformação social, a da conquista do sentido para o idêntico no mundo. E é esse sentido, esse novo *sensorium* é o que se expressa e se materializa nas técnicas que como a fotografia ou o cinema violam, profanam a sacralidade da aura — “a manifestação irrepêtil de uma distância” —, fazendo possível outro tipo de existência das coisas e outro modo de acesso a elas. A morte da aura na obra de arte fala não tanto da arte quanto dessa nova percepção que, rompendo o envoltório, o halo, o brilho das coisas, põe os homens, qualquer homem, o homem de massa, em posição de usá-las e gozá-las. Antes, para a maioria dos homens, as coisas, e não só as de arte, por próximas que estivessem, ficavam sempre longe, porque um modo de relação social lhes fazia *parecer distantes*. Agora, as massas sentem próximas, com a ajuda das técnicas, até as coisas mais longínquas e mais sagradas. E esse “sentir”, essa experiência, tem um conteúdo de exigências igualitárias que são a energia presente na massa. Não será uma radical incompreensão desse sentir e sua energia o que escapará a Adorno para entender a nova arte que nasce com o cinema e o *jazz*? Não

surpreende, portanto, que o cinema constitua para Adorno o expoente máximo da degradação cultural, enquanto que para Benjamin “o cinema corresponde a modificações de longo alcance no aparelho perceptivo, modificações hoje vivenciadas na escala de existência privada por qualquer transeunte no tráfego de uma grande urbe”.¹⁰⁹ Adorno, como Duhamel — de quem afirmou Benjamin: “Odeia o cinema e não entendeu nada de sua importância.” — se empenha em prosseguir julgando as novas práticas e as novas experiências culturais a partir de uma hipóstase da arte que o impede de entender o enriquecimento perceptivo que o cinema nos traz ao permitir-nos ver não tanto coisas novas, mas outra maneira de ver velhas coisas e até da mais sórdida cotidianidade. Aí está o cinema de Chaplin e o neo-realismo confirmando a hipótese de Benjamin: o cinema “com a dinamite de seus décimos de segundo” fazendo saltar o mundo aprisionante da cotidianidade de nossas casas, das fábricas, das oficinas.

Mas atenção: não se trata de nenhum otimismo tecnológico. Nada mais distante de Benjamin que a ilustrada crença no progresso. “A representação de um progresso do gênero humano na história é inseparável da representação do prosseguimento desta ao longo de um tempo homogêneo e vazio”.¹¹⁰

E se estamos tratando do progresso técnico, Benjamin vai tão longe que encontra o conceito moderno de *trabalho* cúmplice dessa ideologia: “Nada tem corrompido tanto os operários alemães quanto a opinião de que estão nadando com a corrente. O desenvolvimento técnico é para eles a direção de uma corrente a favor da qual pensaram que nadavam”.¹¹¹ Sua análise das tecnologias aponta então para outra direção: a abolição das separações e dos privilégios. Isso foi o que perceberam, por exemplo, as pessoas que conformavam o mundo da pintura antes do surgimento da fotografia, e frente à qual reagiram com uma “teologia da arte”. Sem se advertirem de que o problema não era se a fotografia podia ou não ser considerada entre as artes, mas que a arte, seus modos de produção, a concepção mesma de seu alcance e sua função social estavam sendo transformados pela fotografia. Mas

não enquanto mera “técnica”, e sua magia, mas enquanto expressão material da nova percepção.

A operação de *aproximação* faz entrar em declínio o velho *modo de recepção*, que correspondia ao valor “cultural” da obra, e a passagem para outro que faz primar seu valor *expositivo*. Os paradigmas de ambos são a pintura e a câmara fotográfica, ou cinematográfica, uma buscando a distância e outra apagando-a ou diminuindo-a, uma *total* e outra *múltipla*. E que requerem portanto duas maneiras bem diferentes de recepção: o reconhecimento e a dispersão. A chave do *reconhecimento* ficou já indicada antes quando, a propósito das diferenças entre “narração” e romance, Benjamin faz do “indivíduo em solidão” o lugar próprio do romance. E agora acrescenta: “Aquele que se recolhe ante uma obra de arte submerge nela”. É o único modo que parece reconhecer Adorno: o do eu abrindo-se-submergindo na profundidade da obra. A nova forma da recepção é pelo contrário *coletiva* e seu sujeito é a massa que submerge em si mesma a obra artística”. Benjamin tem consciência do chocante em sua proposição e nos adverte que esse modo de participação artística não tem nenhum crédito, como acaba de demonstrar a reação dos eruditos diante do cinema: “As massas buscam dissipação mas a arte reclama recolhimento!”. Era preciso sem dúvida uma sensibilidade bem despreendida do etnocentrismo de classe para afirmar a massa como motriz de um novo modo “positivo” de percepção cujos dispositivos estariam na dispersão, na imagem múltipla e na montagem. Com o que se estava afirmando uma nova relação da massa com a arte, com a cultura, na qual a distração é uma atividade e uma força da massa diante do degenerado recolhimento da burguesia. Uma massa que “de retrógrada diante de um Picasso se transforma em progressista diante de Chaplin”.¹¹² O espectador de cinema se torna um novo tipo de experto, no qual não se opõem, mas se conjugam a atividade crítica e o prazer artístico. Em franca oposição à visão de Adorno, Benjamin vê na técnica e nas massas um modo de emancipação da arte.

Benjamin chega à relação da massa com a cidade — segunda via de acesso a nosso tema — pelo caminho mais longo e paradoxal, o da poesia de Baudelaire. O que o leva a isso é ter encontrado nessa literatura “os dados inquietantes e ameaçadores da vida urbana”. Aí a massa aparece através de diferentes “figuras”. A primeira delas é a *da conspiração*: espaço em que se nutre a rebeldia política, sobre ele convergem e nele se encontram os que vêm do limite da miséria social com os que vêm da boemia, essa gente da arte que já não tem mecenas mas que entretanto não entrou no mercado. Seu lugar de encontro é a taberna, e o que ali reúne operários sem trabalho, literatos e conspiradores profissionais, trapeiros e delinquentes é que “todos estavam em um protesto mais ou menos surdo contra a sociedade”.¹¹³ Baudelaire sente que pela taberna, por “sua emanção”, passa uma experiência fundamental dos oprimidos, de suas ilusões e sua cólera. E isso Benjamin descobre no poema transformado em protesto contra o puritanismo dos temas e da beleza estúpida das palavras, na busca de outra linguagem, de outro idioma: o da massa entre a taberna e a barricada.

Uma segunda figura é a *dos pistas*, ou melhor, a da massa como “esfumaçamento das pistas de cada um na multidão da grande cidade”. Com a industrialização, a cidade cresce e se enche de uma massa que, de um lado, obscurece as pistas, os sinais de identidade de que tão necessitada vive a burguesia, e de outro encobre, apaga as pistas do criminoso. Diante dessas duas operações da massa urbana, a burguesia traça sua estratégia num duplo movimento que a leva, de uma parte, a encerrar-se e recuperar suas pistas, seus sinais, no desenho e armação do interior; e por outra, a compensar “por meio de um tecido múltiplo de registros” a perda dos rastros na cidade. Em oposição ao realismo que exhibe a oficina, *o interior* se refugia na residência, um interior que mantém o burguês em suas ilusões de poder conservar para si, como parte de si, o passado e a distância, as duas formas do distanciamento. Daí que seja no interior onde o burguês dará asilo à

arte, e que seja nela onde busca conservar suas pegadas. O outro movimento é o dos dispositivos de identificação com que se busca controlar a massa. E vão desde a numeração das casas até as técnicas dos detetives. Com o que a literatura policial se converte em filão para estudar o urbano e as operações da massa na cidade.

A terceira figura é a *experiência da multidão*. Dela fala Engels a propósito da multiplicação da força que supõe a concentração massiva de pessoas, uma força reprimida e a ponto de explodir. Mas ao mesmo tempo a massa urbana consterna Engels, e nessa consternação Benjamin vê a presença de um provincianismo e um moralismo que o impedem de adentrar a verdade da multidão. Frente à experiência de Engels, a de Baudelaire é a plenamente *moderna*, a “do prazer de estar na multidão”, porque já não sente a multidão externa, como alguma coisa exterior e quantitativa, mas como algo intrínseco, uma nova faculdade de sentir, “um *sensorium* que extraía encanto do deteriorado e do podre”, mas cuja embriaguez não despojava contudo a massa “de sua terrível realidade social”.¹¹⁴ É como multidão que a massa exerce seu direito à cidade. Pois a massa tem duas faces. Uma pela qual não é senão essa “aglomeração concreta mas socialmente abstrata” cuja verdadeira existência é só estatística. E outra, que é a face viva da massa tal e como percebeu Vitor Hugo, a da multidão popular. Benjamin não se engana quando lê Baudelaire, sabe que há um socialismo esteticista, que se limita a adular a massa proletária sem assumir o rosto da opressão. Mas isso não o impede de reconhecer na literatura de Baudelaire um sentido/*sensorium* novo da massa: a expressão de um novo modo de sentir.

Que se tratava disso, prova-nos o interesse de Benjamin pelas “artes menores” que Fuchs coleciona, como a caricatura, a pornografia ou o quadro de costumes. Empurrado pelo que Aguirre denomina “uma nostalgia ladeira acima”, que lhe permite ler a trama que entretece o arcaico ao moderno, Benjamin resume em seu interesse pelo marginal, pelo menor, pelo popular, uma crença que os Horkheimer e Adorno julgam mística: a possibilidade de “libertar o passado opri-

mido”. Penso que justamente aí se situa o fundo de nosso debate: a possibilidade mesma de pensar as relações da massa com o popular. Convencidos de que a onipotência do capital não teria limites, e cegos para as contradições que vinham das lutas operárias e da resistência-criatividade das classes populares, os críticos e censores de Benjamin não podem ver nas tecnologias dos meios de comunicação mais que o instrumento fatal de uma alienação totalitária.¹¹⁵ O que implicava desconhecer o funcionamento histórico da hegemonia e achatar a sociedade contra o Estado, negando e esquecendo a existência contraditória da sociedade civil.¹¹⁶ Mas especialmente em Adorno o combate pareceria centrar-se unicamente entre o Estado e o indivíduo. A afirmação não é minha, estou apenas citando Habermas: a experiência que Adorno procura desesperadamente resguardar é a que vem “da leitura solitária e da escuta contemplativa, quer dizer, a via régia de uma formação burguesa do indivíduo”.¹¹⁷ Por isso, ao descobrir a fratura histórica dessa cultura, Adorno pensa que tudo está perdido. Só a arte mais elevada, a mais pura, a mais abstrata poderia escapar da manipulação e da queda no abismo da mercadoria e do magma totalitário. Benjamin, pelo contrário, não aceita que o sentido tenha sido negado, absorvido pelo valor. Já que para ele “o sentido não é algo que cresça como o valor”, não é produzido, e sim transformado, pois depende do processo de produção.¹¹⁸ E então a experiência social pode ter duas faces — um obscurecimento e um empobrecimento profundo — mas, ao mesmo tempo, sem perder sua capacidade de crítica e de criatividade. Porque *experimentou* isso, Benjamin supôs deslocar-se a tempo de uma experiência burguesa que tinha deixado de ser a única configuradora da realidade. Que no momento em que a mercadoria parecia “realizar-se” por completo era o mesmo em que a realidade social se desagregava começando a estremecer do outro lado, o das massas e seu novo *sensorium* e seu contraditório sentido. Um deslocamento que foi num só tempo político e metodológico permitiu a Benjamin ser pioneiro da concepção que desde meados dos anos 60 nos está possibilitando desbloquear a análise e a intervenção sobre a

indústria cultural: a descoberta dessa experiência outra que a partir do oprimido configura alguns modos de resistência e percepção do sentido mesmo de suas lutas, pois, como ele afirmou, “não nos foi dada a esperança, senão pelos desesperados”.

DA CRÍTICA À CRISE

A perspectiva de pensamento inaugurada por Adorno e Horkheimer vai encontrar desenvolvimento, nos anos 60, na França, e de um modo particular nos trabalhos de Edgar Morin, cuja evolução nos permite sondar os sintomas que conduzem ao esgotamento de um paradigma analítico e a emergência de outro. Refiro-me a esse final dos 60 em que, com o início de uma crise econômica que ainda demorará alguns anos a mostrar seus verdadeiros efeitos, tem lugar o estouro de uma crise do político cujo campo privilegiado de desenvolvimento vai ser o cultural. E embora essa crise do político na cultura, e de toda uma cultura política, vá explodir de um lado e outro do Atlântico, de Paris e Milão a Berkeley e Cidade do México, a experiência e a reflexão da crise na França me parecem especialmente relevantes, já que levam ao extremo e à ruptura a proposta de Frankfurt. Não obstante, a análise da crise vai encontrar seus pontos de maior generalidade nos trabalhos do mais lúcido herdeiro dos frankfurtianos: Jürgen Habermas.

Na primeira etapa de sua análise da cultura de massa,¹¹⁹ a concepção que trabalha Morin deve não pouco de inspiração aos frankfurtianos, mas não se limita a desenvolver seus temas: entre dialética e ecletismo procura de certo modo combinar o pessimismo daqueles com o otimismo dos teóricos norte-americanos. À diferença destes últimos, não crê na onipotência desmistificadora dos meios massivos, mas em contraposição aos “apocalípticos” sente uma certa sedução pela mutação cultural que aí se produz. A ironia que perpassa sua análise dos mitos que configuram o campo semântico da nova cultura desvela em mais de uma ocasião a fascinação que exercem sobre o crítico.

Indústria cultural significa para Morin não tanto a racionalidade que informa essa cultura quanto o modelo peculiar em que se organizam os novos processos de produção cultural. Apesar do título filosófico, *O espírito do tempo*, o empenho da análise elaborada nesse livro, sobretudo em sua primeira parte, é o de um sociólogo. Outra coisa é que, a seu tempo, o eco dessa obra soou tão longe dos sociólogos da direita como dos da esquerda. O texto de Pierre Bourdieu e J. C. Passeron¹²⁰ acerta ao mostrar os limites que do ponto de vista estritamente sociológico apresentava esse tipo de análise, mas ao generalizar suas críticas e colocar o trabalho de Morin no mesmo escaninho dos vulgarizadores da ideologia dos *massmedia* estavam demonstrando sua incapacidade para diferenciar o que havia ali de contribuição, para eles sem dúvida não recuperável, da promessa teórica e metodológica de Morin. E segundo a qual “indústria cultural” passava a significar o conjunto de mecanismos e operações através dos quais a *criação* cultural se transforma em *produção*. Com uma ganância que vinha não só da descrição sócio-econômica do processo tanto do lado dos produtores como dos consumidores, mas também da negação a fatalizar a mudança, desmontando assim um dos mal-entendidos mais tenazes do pensamento de Horkheimer e Adorno: o de que algo não poderia ser arte se era indústria. Morin demonstra, a propósito do cinema especialmente, como a divisão do trabalho e a mediação tecnológica não são incompatíveis com a “criação” artística; além disso, inclusive como certa standardização não implica a total anulação da tensão criadora. Redefinido nesses termos o conceito é desfatalizado e operacionalizado. Claro que para Adorno essa operacionalização talvez não fosse senão a queda do conceito na racionalidade instrumental que buscava precisamente denunciar. Mas como proporá Morin em um texto posterior,¹²¹ aquele conceito impõe-se na medida em que, arrancando-se da mera negatividade, permite a passagem da análise da dimensão política da cultura ao desenho de uma política ou de políticas culturais, na medida em que a negação que o conceito tematiza faça possível a abertura ao pensamento das alternativas.

Redefinido seu sentido, Morin desenvolve a análise da cultura de massa em duas direções: a estrutura semântica — campo de operações de significação e significações arquetípicas — e os modos de inscrição no cotidiano. O avanço primordial no primeiro aspecto reside na descrição da operação de sentido que constitui o dispositivo básico de funcionamento da indústria cultural: a fusão dos dois espaços que a ideologia diz manter separados, isto é, o da informação e o do imaginário ficcional. Isso implicará, por um lado, uma análise histórica das matrizes culturais e das transformações sofridas pelo campo da imprensa e da literatura, que possibilitaram a comunicação entre esses dois espaços. E, por outro, uma análise fenomenológica dos mecanismos a que essa “comunicação” dá lugar. Pela primeira vez a compreensão da cultura de massa se vê obrigada a rastrear historicamente sua relação com a “cultura folclórica”, descobrindo no folhetim “o primeiro meio de osmose”¹²² entre a corrente realista, que elabora o romance burguês, e a corrente fantástica, que vem da literatura popular. Além de que materialmente o folhetim é já a ponte: romance escrito na imprensa, isto é, segundo as condições de produção da escritura jornalística. De modo que será na linguagem da informação que o novo imaginário encontrará sua matriz discursiva, mas será na linguagem do melodrama de aventuras que se gerarão as chaves do novo discurso informativo. A indústria cultural produz uma *informação* onde primam os “sucessos”,¹²³ isto é, o lado extraordinário e enigmático da atualidade cotidiana, e uma *ficção* na qual predominará o realismo.

Na segunda direção — modos de inscrição no cotidiano — o trabalho de Morin *leva a sério o cultural* na hora de pensar a indústria cultural, e a define como o conjunto dos “dispositivos de intercâmbio cotidiano entre o real e o imaginário”,¹²⁴ dispositivos que proporcionam apoios imaginários à vida prática e pontos de apoio prático à vida imaginária. O que implicava submeter à crítica um conceito de *alienação* que confundia na mesma negatividade tudo o que significasse passagem para o imaginário, fosse já “sonhos” ou diversão. Claro que

a alienação existe, dirá Morin, e é mecanismo fundamental do funcionamento do social, mas daí a converter o processo industrial em si mesmo na operação constitutiva da alienação há uma distância. E é nessa distância que Morin “encontra” Freud e sua proposta sobre os mecanismos de identificação e projeção, para pensar os modos como a indústria cultural responde, na era da racionalidade instrumental, à demanda de mitos e de heróis. Porque se uma mitologia “funciona” é porque dá resposta a interrogações e vazios não preenchidos, a uma demanda coletiva latente, por meios e esperanças que nem o racionalismo na ordem dos saberes nem o progresso na dos haveres têm conseguido extirpar ou satisfazer. A impotência política e o anonimato social em que se consomem a maioria dos homens reclama, exige esse suplemento-complemento, quer dizer, uma razão maior de imaginário cotidiano para poder viver. Eis aí, segundo Morin, a verdadeira *mediação*, a função de meio, que cumpre dia a dia a cultura de massa: a comunicação do real com o imaginário.

Em uma série de textos que vão do ano de 1968 ao de 1973, e que foram reunidos sob o título de *O espírito do tempo II*, Morin propõe a necessidade de unir a mudança de paradigma analítico à compreensão da crise sociopolítica. A crise aponta para uma redescoberta do *acontecimento*,¹²⁵ quer dizer, da dimensão histórica e da ação dos sujeitos, deixando para trás uma concepção da cultura reduzida a código e da história a estrutura. Acontecimento significa a “irrupção do singular concreto no tecido da vida social”, e então a crise parece ser esse momento em que emerge o sentido dos conflitos latentes que fazem e desfazem permanentemente o social. A crise de finais dos 60 revelava “a irrupção da enzima marginal” — os negros, as mulheres, os loucos, os homossexuais, o Terceiro Mundo — trazendo à tona sua conflitividade, *pondo em crise* uma concepção de cultura incapaz de dar conta do movimento, das transformações do sentido do social. Tornando caduca uma arte separada da vida ou uma cultura separada da cotidianidade que vinha “conferir e recobrir de espiritualidade o materialismo burguês”. Nessa linha a experiência

mais incisiva seria proposta pelos movimentos contraculturais da América do Norte e a reflexão mais crua pelos situacionistas.

Retomando o pensamento de Fourier, do jovem Marx e dos movimentos libertários, os situacionistas levam a cabo uma “encenação” demolidora dos modos de inscrição do poder no tecido da cotidianidade. É de saída uma valorização política do tempo considerado normalmente “morto”, marginal à vida política. Ora, “não há tempo morto, nem trégua entre agressores e agredidos (...). Sob o ângulo da obrigação, a vida cotidiana está regida por um sistema econômico no qual a produção e o consumo *da ofensa* tendem a equilibrar-se”.¹²⁶ E então as novas perguntas: a quem pode beneficiar tanta fadiga, tanto isolamento e tanta humilhação? como é possível que o que vale para minha vida cotidiana valha tão pouco para a história se a história só adquire verdadeira importância na medida em que organiza a cotidianidade? E a crítica apontará a “sociedade do espetáculo”¹²⁷ que ao levar a relação mercantil até a cotidianidade, até o sexo e a intimidade, acaba *politizando-os*, isto é, convertendo-os em espaços de luta contra o poder. E aí a reflexão dos situacionistas convergirá com o abalo teórico-político mais formidável dos últimos anos: a nova concepção do poder elaborada por Michel Foucault. Embora essa concepção extrapole os limites desse debate, é sumamente pertinente, contudo, o modo pelo qual Foucault leva a cabo a releitura das relações entre cultura e política: a colocação em crise da teoria do Estado e seus aparatos como origem e forma de realização do poder. “Atualmente sabemos aproximadamente quem explora, até onde vai o benefício, por que mãos passa, enquanto que o poder, quem exerce o poder? de onde o exerce? mediante que relevos e instâncias de hierarquia, de controle, de vigilância, proibições, coações?”¹²⁸ E embora o Estado permaneça no centro, o poder *flui*, porque não é uma propriedade, mas algo que se exerce, e de uma forma especialíssima a partir disso que o Ocidente tem chamado cultura. Nunca se tinha revelado tão problemática a concepção da cultura como superestrutura que à luz dessa concepção do *poder como produção* de verdade, de inteligibilidade, de legitimida-

de. O que nos remete ao coração de nosso debate: à negação de sentido e legitimidade de todas as práticas e modos de produção cultural que não vêm do *centro*, nacional ou internacional, à negação do popular como sujeito não só pela indústria cultural, como também por uma concepção dominante do político que tem sido incapaz de assumir a especificidade do poder exercido a partir da cultura, e tem achatado a pluralidade e complexidade dos conflitos sociais sobre o eixo unificante do conflito de classe.

Próxima em seus propósitos iniciais da posição de Morin e dos situacionistas — crítica daquilo que nos impede de pensar a mobilidade dos conflitos que faz emergir a crise —, a investigação de Jean Baudrillard acabará sendo, contudo, uma boa expressão da restrição política que entranha a “dialética negativa” posta em marcha pelos frankfurtianos. Já Benjamin nos tinha advertido contra a tentação dialética de colocar sobre o mesmo plano ontológico o sentido e o valor. Pois bem, toda a obra de Baudrillard, especialmente a partir de *Crítica da economia política do signo*, consistirá em tratar de demonstrar a absoluta *dissolução dos referentes* e sua transformação em agentes de uma simulação generalizada. No fim da era da produção e no começo da era da informação, a crise se resolve em uma reciclagem do sistema que teria sua dinâmica *econômica* na informação como novo e único espaço de produção de poder e de sentido, e sua legitimação *política* na separação axiomática — Wiener, Shannon, etc. — entre informação e significação. Para pensar essa transformação Baudrillard parte de um duplo axioma: “quanto mais informação menos sentido” e “quanto mais instituição menos social”.¹²⁹ Como para os frankfurtianos a racionalidade instrumental, que desencantou a natureza, acabou desencantando as relações sociais até devorar o sujeito e a própria razão, assim para Baudrillard “as instituições que têm balizado os progressos do social (urbanização, concentração, produção, trabalho, medicina, escolarização, segurança social etc.) produzem e destroem o social no mesmo movimento”.¹³⁰ Movimento cuja chave está no processo de *abstração*, isto é, a destruição do intercâmbio

simbólico e ritual do qual têm vivido todas as sociedades até agora. E a abstração encontra sua “realização” na informatização generalizada. E convertida em *modelo* a informação devora o social. Por dois caminhos. Um, destruindo a comunicação ao convertê-la em pura encenação de si mesma: em simulacro. Algo disso já tinha sido formulado por McLuhan ao propor que “o meio devora a mensagem”. Só que agora o processo vai mais longe: a mensagem acabou por devorar o real. E, abolindo a distância entre a representação e o real, a simulação nos meios — em especial na televisão — chega a produzir “um real mais verdadeiro que o real”. E dois, pondo em funcionamento, des-atando o processo de entropia que subjaz na massa. Diante dos que pensavam que injetando informação na massa liberariam sua energia, o que ocorreu foi o contrário: “A informação produz cada vez mais massa”, uma massa mais atomizada, mais distante da explosão, o verdadeiramente produzido é “a implosão do social nas massas”.¹³¹

Ante esse “fato”, segundo Baudrillard irreversível, já não é possível refugiarmo-nos nas velhas teorias da manipulação, porque — e aqui se faz visível o “salto no vazio” político que separa profundamente o pensamento de Baudrillard do dos situacionistas e de Foucault — a inércia, a indiferença, a passividade das massas não é efeito de nenhuma ação do poder, mas *o modo próprio de ser* da massa. Essa idéia não lembra aquela segundo a qual “o que parecia decadência da cultura é seu puro chegar a si mesma”, de Adorno? Baudrillard o corrobora: a indiferença política e a passividade, seu *silêncio*, é o modo de atividade das massas. E de que fala esse silêncio? Fala do *fim do político*, diz “que já não é possível falar em seu nome, já não é uma instância à qual ninguém possa referir-se como em outro tempo à classe ou ao povo”.¹³² Era previsível. Entregues à dinâmica própria da “dialética negativa”, a racionalidade instrumental ou o simulacro não pára até devorá-lo *inteiramente*. Claro que para que essa lógica funcione será preciso que elimine as contradições que vêm de mais além das técnicas e das instituições. Assim, o que a implosão da massa ou da cultura nos apresenta, em sua infinita capacidade de absorção dos conflitos, é um

formidável dilema: chegou-se à decadência da cultura e à impossibilidade do político a partir do processo histórico ou, antes, de uma situação particular e de uma experiência de degradação cultural e impasse político?

Uma tentativa de não hipostasiar a crise, e sim interrogá-la, é a de Habermas, que, colocando a crise do político como eixo, chega todavia a conclusões muito distintas. O que constitui o (a instância do) político em eixo da crise que mina na atualidade o capitalismo é a impossibilidade de que o econômico assegure por si mesmo a integração social necessária. Nunca o mercado cumpriu por si só essa função e sempre necessitou do Estado na garantia das condições gerais de produção. Mas o que agora percebemos é outra coisa: “Hoje o Estado deve cumprir funções que não podem ser explicadas invocando as premissas de persistência do modo de produção, nem ser deduzidas do movimento imanente do capital”.¹³³ Este deslocamento por sua vez dá lugar, como o assinalaram os situacionistas, a novos problemas de legitimação que se situam no terreno das “lutas travadas pela distribuição e reprodução”. O longo ciclo das crises econômicas é substituído agora pela crise permanente que implica a inflação e o déficit das finanças públicas. Que é o custo, em termos econômicos e de racionalidade administrativa, da busca por satisfazer com serviços — de saúde, educação, segurança, comunicação etc. — a “crescente necessidade de legitimação” de que sofre o sistema. E a informatização generalizada da sociedade reduzindo os problemas políticos a problemas técnicos, isto é, de acumulação e organização da informação, não terá nada a ver com esse “déficit de racionalidade” de que fala Habermas? Mas então não se trataria da “morte” do político, mas de sua suplantação e substituição: a informática comportando o suplemento de racionalidade de que necessita a Administração.

Mas a crise não é só de racionalidade administrativa. É a mesma dominação de classe que fica a descoberto, e não só para intelectuais e militantes, mas para as grandes massas que começam a perceber nas formas do intercâmbio o exercício de uma coação social.

Aí reside a *crise de legitimação* propriamente dita: em que, marginalizado de sua função de instrumentalidade do econômico, o sistema político é obrigado a assumir explicitamente tarefas ideológicas. Com o conseguinte rechaço que isso gera e a mobilização que produz no âmbito do cultural. A expansão do Estado, que era percebida como inelutável e irrefreável tanto por Adorno na figura da esmagadora administração mercantil da cultura, como por Baudrillard na figura da administração crescente das instituições e da simulação informacional, é segundo Habermas percebida conflitivamente e resistida ativamente a partir do âmbito da cultura. E isso porque é aí que se põe a descoberto que “não existe uma produção administrativa do sentido”. A cultura é aí resgatada como espaço estratégico da contradição, como lugar de onde o déficit de racionalidade econômica e o excesso de legitimação política se transformam em *crise de motivação ou de sentido*. A implosão do social nas massas, de que fala Baudrillard, como a explosão das expectativas de que fala o último Bell, ou o declive do público de que fala Sennett,¹³⁴ apontam para a mesma direção, mas, diferentemente dos três, a crise cultural para Habermas não se identifica com o fim do político, e sim com sua transformação qualitativa. A nova valorização da cotidianidade, o moderno hedonismo ou o novo sentido da intimidade não são unicamente operações do sistema, mas novos espaços de conflitos e expressões da nova subjetividade em gestação: “O modo como nós representamos a revolução evolui também e inclusive o processo de formação de uma nova subjetividade”.¹³⁵

Tem razão Bell quando percebe a emergência de um novo tipo de contradições entre uma *economia* regida contudo pela racionalidade do rendimento e da disciplina, e uma cultura que coloca a espontaneidade e a experimentação pessoal como o valor supremo. E então é certo que, sem o hedonismo que estimula a cultura de massa, a indústria capitalista desmoronaria, mas é esse mesmo hedonismo que mina as bases da obediência e da disciplina cotidianas que eram as bases da moral burguesa.¹³⁶ Tem razão Richard Sennett quando denuncia o desgaste crescente daquela vida pública que constituía a base da orga-

nização democrática e da participação social. Mas em sua extensa crítica da fuga para a intimidade e a privatização, em sua brilhante análise do narcisismo moderno,¹³⁷ Sennett esquece algo fundamental: o que essa fuga para o eu e as questões pessoais podem ter de desafeção e até de ruptura com os interesses gerais de um sistema que caminha cada dia sofisticada e tenazmente em direção ao corte de direitos dos sujeitos individuais e coletivos.

Quando a crítica da crise “convoca” à crise da crítica é o momento de redefinir o campo mesmo do debate.

CAPÍTULO 4
REDESCOBRINDO O POVO:
A CULTURA COMO ESPAÇO DE HEGEMONIA

Nada expressa melhor o alcance e a incidência que a crise tem no terreno teórico que a redescoberta do popular efetuada nos últimos anos. Como se a velha e combatida categoria se recarregasse de sentido por não sabermos muito bem que processos e nos desafiasse a descobrir a dimensão do real histórico e do real social que aí permanece insistindo em se fazer pensar. Além das modas — que a sua maneira falam também do que mascaram e sobre o qual, em última análise, se apóiam secretamente — a vigência recuperada pelo popular nos estudos históricos, nas investigações sobre a cultura e sobre a comunicação alternativa, ou no campo da cultura política e das políticas culturais, marca uma forte inflexão, uma baliza nova no debate e alguns deslocamentos importantes. Para delimitá-los, começaremos por estudar os novos contornos que na investigação histórica adquire a figura do povo. Não se trata de um acréscimo do saber em cifras e dados, mas de um primeiro deslocamento que re-situa o “lugar” do popular ao assumi-lo como parte da memória constituinte do processo histórico, presença de um sujeito-outro até há pouco negado por uma história para a qual o povo só podia ser pensado “sob o rótulo do número e do anonimato”.¹³⁸ Junto a esta mudança da perspectiva histórica dá-se uma transformação na sociologia — explicitada pelas sociologias da cultura e da vida cotidiana — e na antropologia: da demologia à antropologia urbana. No conjunto, o que começa a se produzir é um descentramento do conceito mesmo de cultura, tanto em seu eixo e universo semântico como no pragmático, e um re-desenho global das relações cultura/povo e povo/classes sociais. Nesse re-desenho vai jogar um papel importante o reencontro com o pensamento de Gramsci

POVO E MASSA NA CULTURA: OS MARCOS DO DEBATE

que, acima das modas teóricas e dos ciclos políticos, alcança atualmente uma vigência que tinha sido isolada ou ignorada durante longos anos.

O POVO NA OUTRA HISTÓRIA

O povo, palavra vaga, pouco querida dos historiadores. E, contudo, hoje voltamos a descobrir a realidade e o peso histórico de atores sociais de contornos mal definidos: os jovens, as massas, a opinião pública, o povo.

Jacques Le Goff

Uma mudança na perspectiva histórica sobre o popular implicava a releitura do período em que, para o Ocidente, o popular se constituiu em cultura: a Idade Média. Releitura que procedendo à sua des-romantização acertou contas também com a visão racionalista. É o objetivo explícito dos trabalhos de Le Goff, que se atreveu a colocá-lo como título da obra que reúne seus trabalhos mais recentes, *Pour une autre Moyen Age*. A primeira coisa que perde a base diante da abordagem de uma outra Idade Média é o hiato estabelecido pelo racionalismo entre medievo e modernidade, não para retornar a uma continuidade evolucionista, mas para dar conta dos movimentos históricos de longo alcance como são precisamente os movimentos culturais, aqueles nos quais o que se transforma é o sentido mesmo do tempo, a relação dos homens com o tempo enquanto duração na qual se inscreve o sentido do trabalho, da religião e seus discursos. É outro “comprimento de onda” o que permite captar a voz — e não só o “ruído” — de alguns emissores não audíveis na “frequência” dos cortes históricos estabelecidos pelos que escreveram a história a golpes, e à custa dos vencedores. Nessa outra longa duração, Idade Média deixa de ser o tempo da lenda negra tanto quanto o da lenda áurea, e passa a ser o tempo “que criou a cidade, a Nação, o Estado, a Universidade, o moinho e a máquina, a hora e o relógio, o livro, o garfo, a roupa, a pessoa, a consciência e, finalmente, a Revolução”.¹³⁹ Um tempo que

se iguala com nossa “modernidade extraviada” em forma de sociedade pré-industrial, denominação na qual o “pré”, mais que uma ruptura, assinala a matéria-prima e o passado primordial. Fazer história disso significava fazer *história cultural*, e “na busca do fio condutor, da ferramenta de análise e de investigação encontrei a oposição entre cultura erudita e cultura popular”.¹⁴⁰ Atenção para as implicações dessa citação: o popular para Le Goff não é o tema, mas o *lugar metodológico* a partir do qual se deve reler a história não enquanto *história* da cultura, mas enquanto *história cultural*.

O procedimento analítico girará sobre dois movimentos: o enfrentamento e o intercâmbio. A Idade Média *profunda* é aquela em que o popular se constitui a um só tempo a partir do conflito e do diálogo. Os dispositivos do conflito são mais notórios e visíveis, deixam-se analisar melhor, na alta Idade Média, na qual “o peso da massa camponesa e o monopólio clerical são as duas formas essenciais que atuam sobre as relações entre meios sociais e níveis culturais”.¹⁴¹ O clero, dono da cultura erudita, se defronta com a emergência da massa camponesa como grupo de pressão cultural — gestor da “cultura folclórica”. Em que pese ao esforço de adaptação que a propagação do cristianismo exige e à cumplicidade que de fato as culturas camponesas encontravam em certos traços da mentalidade dos clérigos, a cultura clerical choca-se frontalmente com a cultura das massas camponesas. Choque que se situa basicamente no conflito entre o racionalismo da cultura eclesiástica — separação taxativa entre o bem e o mal, o verdadeiro e o falso, os santos e os demônios — e a equívocidade, a ambigüidade que permeia toda a cultura folclórica por sua crença em forças que são ora boas, ora más, num estatuto movediço e variável, visto que mais pragmático que ontológico do verdadeiro e do falso. De forma que o dualismo maniqueísta e o esquematismo surgem paradoxalmente não como modos originalmente populares, mas sim impostos a partir da tradição erudita. Repelida, e não poucas vezes desafiada, a cultura oficial responde de três maneiras: a *destruição* dos templos, dos objetos, das formas iconográficas dos deuses etc.; a *obliteração* ou

abolição de práticas, ritos, costumes, devoções; e a *desnaturalização* ou deformação das mitologias e das temáticas folclóricas que, ressemantizadas, são recuperadas pela cultura clerical.

Mas nem o conflito nem a repressão paralisam o intercâmbio. Por vezes inclusive o estimulam, já que ao aproximar muito de perto, “corpo a corpo”, as culturas enfrentadas, elas as *expõem*. Com o tempo a oposição vai dando lugar a um *diálogo* feito “de pressões e repressões, de empréstimos e resistências” entre Cristo e Merlin, santos e dragões, Joana D’Arc e Melusiana. Le Goff adverte que tanto o *sabbat* quanto a Inquisição aparecem só quando a simbiose se rompeu, enquanto que durante dez séculos teve lugar o grande diálogo entre o escrito e o oral que transformou os relatos populares nas *lendas* com que os senhores feudais começam a contar e escrever sua história, o mesmo diálogo que impregna do maravilhoso popular os relatos evangélicos que proclamam os clérigos convertendo santos em fadas e demônios em fantasmas.

A contribuição de Le Goff sustenta-se em ter conseguido resgatar a dinâmica própria do processo cultural: a cultura popular fazendo-se em uma dialética de permanência e mudança, de resistência e intercâmbio. Sobre textos e contextos do século XVI, M. Bakhtin e C. Ginzburg investigam também a dinâmica cultural mas para estudar não o processo de constituição do popular, e sim a configuração a que já tem chegado essa cultura e seus modos de expressão. Ambos abordam o popular de dentro: Bakhtin enfatizando naquilo que a cultura popular tem de estranha, de paralela à oficial, de *outra*; Ginzburg indagando nas resistências sua capacidade de assumir o conflito ativa, criativamente.

O que Mikhail Bakhtin investiga é aquilo que na cultura popular, ao opor-se à oficial, a une, aquilo que, ao constituí-la, a segrega. Por isso seu estudo centra-se na investigação do *espaço próprio*, que é a praça pública — “o lugar no qual o povo assume a voz que canta” — e o *tempo forte* que é o carnaval. A *praça* é o espaço não segmentado, aberto à cotidianidade e ao teatro, mas um teatro sem

distinção de atores e espectadores. Caracteriza a praça sobretudo uma linguagem; ou melhor: a praça é uma linguagem, “um tipo particular de comunicação”,¹⁴² configurado a partir da ausência das construções que especializam as linguagens oficiais, seja a da Igreja, a da Corte ou a dos tribunais. Uma linguagem na qual predominam, no vocabulário e nos gestos, as expressões *ambíguas*, ambivalentes, que não apenas acumulam e dão vazão ao proibido, mas também, ao operar como paródia, como degradação-regeneração, “contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade”. Grosserias, injúrias e blasfêmias revelam-se condensadoras das *imagens* da vida material, e corporal, que liberam o grotesco e o cômico, os dois eixos expressivos da cultura popular.

Depois de muito me indagar e perguntar pelo sentido que tem a atribuição do *realismo* ao popular, e de encontrar quase sempre nessa atribuição uma forte projeção do etnocentrismo de classe, encontrei na caracterização que faz Bakhtin do “realismo grotesco” uma pista fecunda. Trata-se de um realismo que se situa nos antípodas daquilo que um racionalismo dissimulado freqüentemente atribuiu ao popular: o *modo grotesco* funciona por exageração e degradação e não por cópia. Assim, aquilo que por meio dessas operações se resgata não é uma mera afirmação do real, mas *uma topografia* que afirma como realidade última e essencial o corpo-mundo e o mundo do corpo, isto é, “a transferência ao plano material e corporal do elevado, espiritual, ideal e abstrato”.¹⁴³ Uma topografia que atua como valorização do baixo — a terra, o ventre — e não do alto — o céu, o rosto — que afirma *o inferior* porque “o inferior é sempre um começo”. Diante do realismo que conhecemos, ou melhor, reconhecemos como tal, que é um naturalismo racionalizado segundo o qual cada coisa é uma coisa pois se acha separada, acabada e isolada, o realismo grotesco afirma um mundo em que o corpo ainda não foi separado e fechado, já que o que faz com que o corpo seja corpo são precisamente aquelas partes pelas quais se abre e comunica-se com o mundo: a boca, o nariz, os genitais,

os seios, o ânus, o falo. Por isso é tão valiosa a grosseria, porque é através dela que se expressa o grotesco: o realismo do corpo.

O *carnaval* é aquele tempo em que a linguagem da praça alcança o paroxismo, ou seja, sua plenitude, a afirmação do corpo do povo, do corpo-povo e seu *humor*. Que eloqüente é a confusão em castelhano de humor como líquido visceral — os secretos humores do corpo analisados pelos médicos — e o humor como mola expressiva da paródia e da ridicularização. Isso é o cômico antes de se converter em “gênero menor”: a paródia feita corpo, carnaval. Com seus dois dispositivos fundamentais no riso e na máscara. O *riso* não enquanto gesto expressivo do divertido, da diversão, mas enquanto oposição e repto, desafio à *seriedade* do mundo oficial, ao seu ascetismo diante do pecado e sua identificação do valioso com o superior. O riso popular é, segundo Bakhtin, “uma vitória sobre o medo”, já que surge justamente por tornar risível, ridículo, tudo o que causa medo, especialmente o sagrado — o poder, a moral etc. — que é de onde procede a censura mais forte: a interior. Enquanto a seriedade equivale ao medo, o prolonga e o projeta, o riso relaciona-se com a liberdade. Umberto Eco trabalha e desenvolve essa mesma relação, quando ao final de *O nome da rosa*, põe na boca do cego monge bibliotecário a mais formidável alegação com que se conservou a posição da Igreja medieval, da cultura oficial, diante do riso. A alegação justifica a censura da Igreja sobre um misterioso livro, o mais nefando de todos os livros, já que nele o riso é valorizado como modo de expressão que corresponde a um modo de verdade. E contra isso a Igreja tem duas “razões” de peso: que “o riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos parvos também o diabo aparece como pobre e tolo”, e que aquele livro “havia justificado a idéia de que a língua dos simples é portadora de algum saber”.¹⁴⁴ A *máscara*, o outro dispositivo do cômico e do carnaval, exprime ainda mais plenamente a negação da identidade como univocidade. A máscara está na mesma linha de operação que os sobrenomes e os apelidos: ocultação, violação,

ridiculização da identidade, e ao mesmo tempo realiza o movimento das metamorfoses e as reencarnações, que são o movimento da vida. Mas a máscara joga também sobre um outro registro de sentido, é estratégia de encobrimento e dissimulação, de engano da autoridade e inversão das hierarquias.

A partir de outros textos, muito diferentes dos de Rabelais, mas do mesmo século, aqueles que recolhem o julgamento e a condenação de um moleiro por um tribunal da Inquisição, Carlo Ginzburg investigou a dinâmica cultural que permitiu ao moleiro Menocchio, em um povoado da Itália do século XVI, elaborar uma visão de mundo que condensa a resistência ativa das classes populares desse tempo. A pista inicial se acha na discrepância profunda e constante entre o mundo de que falam as perguntas dos juizes e o mundo das respostas de Menocchio. Este último por sua vez formado por dois estratos sobre os quais se apóia a irredutibilidade e criatividade do moleiro: um núcleo de crenças populares autônomas, de “obscuras mitologias camponesas” de remota tradição oral, e uma surpreendente mas clara convergência das idéias e posições de Menocchio com as dos intelectuais mais progressistas da época. Compreender a “discrepância” a partir da qual se produz a visão do moleiro implica estudar por sua vez a *memória* e a *circularidade cultural* de que se alimenta essa visão. Para isto, não há outro caminho senão a reconstrução do *modo de ler* de Menocchio, esse lugar onde memória e circulação são ativadas.

O que tornou possível a leitura que Menocchio efetua de uns poucos livros não é tanto a genialidade do moleiro — e isso não porque um moleiro não possa ser genial — mas sim a convergência entre a imprensa e a Reforma. A imprensa, possibilitando que os livros cheguem até as aldeias camponesas, permitindo assim a *confrontação* com as idéias que vinham da tradição oral, e proporcionando um *fornecimento de palavras* para “expressar a obscura” e desarticulada visão do mundo que fervia em seu foro íntimo”.¹⁴⁵ A Reforma, dando-lhe audácia para atrever-se a falar e contar seus sentimentos aos vizinhos

da aldeia e defendê-los diante do tribunal da Inquisição. Quão diferente é a concepção mcluhaniana do modo como Ginzburg entende o papel da imprensa: nenhuma força intrínseca à tecnologia que explique nada a partir de si mesma, mas sim um processo de liberação de uma energia social que sobrevém na articulação da expansão da leitura que a imprensa permite alcançar para além do reduto-monopólio dos doutos, com o radicalismo cultural que se expressa e se reforça na Reforma, isto é, com os movimentos sociais que acham seu modo de expressão, nesse tempo, através da luta religiosa.

A partir desses processos que tornam possível a leitura, tanto objetiva quanto subjetivamente, Menocchio lê *desviadamente* o que lê. E que são uns poucos livros nada “originais”: vidas de santos, um poema burlesco, um florilégio bíblico, um livro de viagens, uma crônica, o Alcorão e o Decameron. A chave da leitura efetuada tampouco vem dos próprios livros. “Mais importante que o texto é a chave de leitura, a peneira que Menocchio interpunha inconscientemente entre ele e a página impressa: uma peneira que põe em relevo certas passagens e oculta outras, que exasperava o significado de uma palavra isolando-a do contexto, que atuava sobre a memória de Menocchio deformando a própria leitura do texto”.¹⁴⁶ A eficácia dessa peneira nos afasta dos textos e nos obriga a mergulhar na memória cultural camponesa, não para encontrar nela o que o moleiro faz os textos dizerem, mas sim a fonte do conflito que origina o *desvio*, isto é, a mistura do choque e do diálogo entre o oral e o escrito proposta por Le Goff. Somente assim é explicável a presença na concepção elaborada por Menocchio de uma tolerância religiosa radicalmente estranha à intolerância dos inquisidores, uma finíssima sensibilidade aos diferentes modos de injustiça dos ricos e às formas de mercantilização do religioso, uma tendência a negligenciar a dimensão dogmática da religião e a insistir na exigência moral que concordava com sua tradição, e uma utopia “ingênua” que o levava a desejar que “houvesse um mundo novo e outro modo de viver”.

Lendo Ginzburg não se pode negar a sensação de que, às vezes, o investigador também exerce uma leitura “desviada”, isto é, que recompõe um quadro no qual a cultura popular resulta demasiado coerente e a visão de Menocchio, excessivamente progressista. E sem dúvida a riqueza e a precisão da reconstrução do contexto histórico sociocultural e do processo de maturação das idéias de Menocchio nos asseguram a veracidade e o acerto das conclusões a que chega o historiador. Enfim, a sensação a que me refiro remete talvez mais, muito mais, a nossa cumplicidade com essa deformação que converteu a afirmação de Marx — as idéias dominantes de uma época são as idéias da classe dominante — na justificação de um etnocentrismo de classe segundo o qual as classes dominadas não têm idéias, não são capazes de produzir idéias. Está tão arraigada em nós essa deformação que aquilo que um obscuro moleiro de uma aldeia italiana do século XVI seja capaz de pensar “com sua cabeça”, ou como ele mesmo diz de “tirar opiniões de seu cérebro”, nos produz um escândalo. Somente por enfrentarmos isso, a contribuição da investigação de Ginzburg à compreensão do funcionamento das culturas populares seria importante, mas, além do trabalho de historiador, a investigação de Ginzburg oferece um modelo metodológico para abordar a leitura como espaço de desdobramento do conflito e da criatividade cultural das classes populares.

A partir do século XVII as coisas mudam grandemente no mundo popular. As razões da mudança assim como os novos modos de repressão que se põem em marcha foram estudados por R. Muchembled¹⁴⁷ no que concerne à França, mas seu estudo oferece uma perspectiva básica para compreender os processos de repressão e inculturação na Europa dos séculos XVII e XVIII. Com as guerras de religião, que reforçam o “sentimento nacional” e promovem a emancipação dos mercados, produz-se uma transformação política de longo alcance: o início da configuração do Estado moderno a partir da unificação do mercado e da centralização do poder.¹⁴⁸ É um movimento que ao mesmo tempo que demarca as fronteiras com o exterior,

acaba com todo tipo de demarcação ou fronteira que fragmente o interior, destruindo ou suplantando a pluralidade de mediações que teciam a vida das comunidades ou regiões; o Estado erige em instituição-providência que religa cada cidadão com a autoridade central do soberano e vela pelo bem-estar e segurança de todos. A dinâmica própria das culturas populares se verá entravada primeiro e paralizada depois por essa nova organização da vida social. À destruição econômica de seu quadro de vida pela lenta penetração da organização mercantil somar-se-á uma rede de dispositivos que recortam progressivamente a autonomia das comunidades regionais no político e no cultural. Pouco a pouco as diferenças culturais se convertem em, ou melhor, são vistas como ameaças ao poder central que através da unificação do idioma e da condenação das superstições buscam a constituição de uma cultura nacional que legitime a unificação do mercado e a centralização das instâncias do poder. Desde meados do século XVII se começa a produzir uma ruptura do equilíbrio político que tornava possível a coexistência de dinâmicas culturais diferentes, e põe-se em marcha “um movimento de enculturação das massas” para um modelo geral de sociabilidade. É nesse ponto que a investigação de Muchembled representa um avanço mais significativo ao descobrir nos dispositivos de repressão das culturas populares desde finais do século XVII alguns dos traços preparatórios da massificação cultural que visivelmente se desenvolverá desde o século XIX, e cuja dinâmica de homogeneização somente mostrará seu verdadeiro alcance na atualidade. Como se o processo de destruição das diferenças culturais regionais, via criação das culturas nacionais, levasse já em si a semente de sua própria negação: a construção de uma cultura supra ou transnacional. Perspectiva que permite compreender como a destruição das festas ou a perseguição das bruxas coincidem sem intervalo algum com a inculturação realizada pela literatura de cordel, a divulgação de uma iconografia e a transformação dos espetáculos populares. Essa inculturação será estudada em detalhe na segunda parte.

Numa linha de análise que se relaciona, eventualmente, com o culturalismo, mas que proporciona sem dúvida uma riquíssima informação, P. Burke¹⁴⁹ estuda o processo de enculturação do mundo popular e distingue nele duas etapas: uma primeira que vai de 1500 a 1650 e durante a qual o agente da enculturação é o clero; e uma segunda, de 1650 a 1800, na qual o agente primordial já é plenamente laico. A primeira é acionada pelo surgimento da Reforma protestante e da Contra-Reforma católica que, a partir de propostas dogmáticas e métodos de ação diferentes, convergem, sem dúvida, para o mesmo objetivo de purificar os costumes daquilo que ainda resta de paganismo. E isso tanto no que se refere às representações e práticas religiosas como às outras práticas culturais, desde as baladas até as danças e a medicina. As críticas de Erasmo aos predicantes *populares* são uma boa mostra dessa convergência: nada de tolerância com a superstição ou com os modos de expressão em que ela se esconde e, portanto, nenhuma concessão à linguagem vulgar, sobretudo “nenhuma busca de emoção ou de histórias que possam causar riso”. Desde que os trabalhos de Bakhtin e Eco nos permitiram compreender a linguagem e o riso do povo, entende-se melhor o sentido desse “pôr-se seriamente” da religião e da busca a todo custo de uma revolta de costumes que rompa a mestiçagem do sagrado e do profano. O racionalismo que já Le Goff detectava como o ingrediente chave da cultura clerical na alta Idade Média vai tornar difíceis, agora sim, os intercâmbios. Católicos e protestantes entrevêm nas danças e nos jogos, nas canções e nos dramas aquelas perigosas emoções, obscuros sentimentos e secretas paixões que dão asilo à superstição. Há diferenças entre católicos e protestantes, que comportam, sem dúvida, não poucas contradições. Segundo provam os testemunhos reunidos por Burke, enquanto os católicos buscam a *modificação* dos costumes, os protestantes empenham-se numa *abolição* completa das tradições e da moral popular, e isso em nome das “novas virtudes” cristãs como a sobriedade, a diligência e a disciplina, quer dizer, as que compõem a mentalidade requerida pela produtividade. Falo de contradições no sentido de que,

embora os protestantes no princípio encorajassem as revoltas camponesas, rapidamente converteram-se em seus inimigos e foram os primeiros a romper as relações entre festa e revolta popular mediante uma separação radical entre celebração religiosa e festa popular. Ao mesmo tempo que introduzem em suas celebrações o idioma falado pelas pessoas abolindo o latim, e um certo tipo de canção popular para musicar os hinos religiosos, os protestantes se tornam mais e mais intolerantes com tudo o que, na moral das pessoas, contém sobrevivências da velha cultura, como a espontaneidade, a rejeição à poupança, que alimenta sua generosidade, e um certo gosto pela desordem e pelo relaxamento.

Na segunda etapa, mais importante que a repressão é o processo de laicização, o des-encantamento do mundo induzido pela expansão dos novos modos de conhecer e trabalhar, e que radicalizam a ruptura entre a cultura da minoria e a da maioria. Tanto Calvino como Carlos Borromeu, anota Burke, *criam* no poder da magia; na segunda etapa, mais que uma heresia, a magia será considerada uma tolice: algo que já não tem sentido. E as superstições, em lugar de serem vistas como falsa religião, passaram a ser vistas primeiro e estudadas depois como práticas *irracionais*. De outro lado, a divisão do trabalho e a standardização de certos utensílios — cerâmica, relógios, lençóis — e a organização dos espetáculos por instâncias institucionais vão deixando sem solo a rede de intercâmbio de que se alimentavam as culturas populares.

Edward Palmer Thompson dedicou a esse “perder o solo” — a erosão da “economia moral dos pobres” — um trabalho de história que renova radicalmente a concepção que se tinha das relações entre movimentos sociais e dinâmica cultural. Para Thompson não é possível uma história da classe operária sem que ela assuma a memória e a experiência populares, e não só como antecedente no tempo, mas também como constituinte do movimento operário em si mesmo. Proposta que implica repensar os três conceitos básicos: classe, povo e cultura.¹⁵⁰ Uma classe social é, segundo Thompson, um modo de

experimentar a existência social e não um recorte quase matemático em relação aos meios de produção. “A classe surge quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou compartilhadas) sentem e articulam a identidade de seus interesses entre eles e contra outros homens cujos interesses são diferentes dos seus (geralmente opostos)”.¹⁵¹ Classe é, assim, uma categoria histórica, mais que econômica. E dizer isso significa romper tanto com o modelo estático marxista que deriva as classes, sua posição e até sua consciência, mecanicamente de seu lugar nas relações de produção, quanto com o de uma sociologia funcionalista que reduz as classes a uma estratificação quantitativa em termos de salários, de tipos de trabalho ou níveis de educação. De ambos os lados a tendência é pensar as classes como “entidades”. Mas “as classes não existem como entidades separadas que olham ao redor, encontram uma classe inimiga e começam logo a lutar. Pelo contrário, as classes se encontram numa sociedade estruturada de forma determinada, experimentam a exploração, identificam pontos de interesse antagônicos, começam a lutar por estas questões e *no processo de luta se descobrem como classe*”.¹⁵² Rompendo com uma tenaz tradição historiográfica, Thompson restabelece as relações povo/classe ao descobrir na multidão dos motins pré-industriais um sentido político até então desprezado ou negado explicitamente. Mas a verdade é que a dimensão política do motim não é legível diretamente nas ações e só pode ser captada *remetendo-se o motim à cultura* de que faz parte: uma cultura popular que Thompson hesita em qualificar como cultura “de classe” mas que, sem dúvida, “não pode ser entendida fora dos antagonismos, adaptações e (ocasionalmente) reconciliações dialéticas de classe”. Se, em vez de julgarmos, a partir de uma noção dogmática do político, os modos de luta da multidão, inscrevermos nesses modos os antagonismos que sua cultura expressa e dialatiza, descobriremos que é a partir do “campo de forças da classe” que as diferentes práticas recebem seu sentido, aglutinam-se e até adquirem coerência política: dos motins até a picaresca zombaria das virtudes burguesas, o recurso à desordem, o aproveitamento sedicioso do mercado, as blasfêmias nas

cartas anônimas, as canções obscenas e até os relatos de terror. Pois todos esses são modos e formas de fazer frente à destruição de sua “economia moral” e de impugnar a hegemonia da outra classe simbolizando politicamente sua força. Na cultura popular que vive a passagem do século XVIII para o XIX, Thompson desnuda uma outra contradição desprezada, fundamental para entender ainda hoje o funcionamento da hegemonia. É a contradição entre o conservadorismo das formas e a rebeldia dos conteúdos, uma “rebeldia em nome do costume”, que paradoxalmente expressa uma forma de defender a identidade. Precisariamos esperar até a crise que a idéia de *progresso* atravessa hoje para entendermos o sentido dessa contradição, e o “arsenal de protestos” que existe em muitas das práticas e dos ritos populares, invisível arsenal para quem a partir de uma noção estreita do político empenha-se em *politizar* a cultura desconhecendo a carga política oculta em não poucas práticas e expressões culturais do povo.

Critica-se Thompson por sua ênfase na continuidade da consciência rebelde e por ver sinais de resistência onde outros não vêem senão mostras de irracionalidade.¹⁵³ Mas é difícil romper com uma tradição obstinada sem que nos vejamos obrigados a extremar certas posições. O abalo a que submeteu determinadas convicções e as pistas reveladas por esse abalo compensam bem, sem dúvida, os exageros que se precisa corrigir.

Um último avanço na “revisão” da idéia sobre o popular nos estudos históricos é o proporcionado pela tematização do gosto, da sensibilidade e da estética populares. Há bem pouco tempo o popular era a tal ponto considerado o contrário do culto, que seria automaticamente descartado de tudo aquilo que cheirasse a “cultura”. Nos livros de história podíamos nos informar sobre as formas de vestir ou comer, a música de que gostavam ou como os ricos organizavam suas moradas; sobre os pobres somente nos falavam de sua estupidez ou suas revoltas, sua exploração, seu ressentimento e seus levantes: tudo isso sem cotidianidade, é claro, e sem sensibilidade. Faço uma caricatura mas creio que bem reconhecível. Por isso é tão renovador um estudo

como o de Zeldin,¹⁵⁴ no qual a investigação do último século na França — 1848 a 1948 — não informa somente sobre o bom gosto, mas também sobre o “mau gosto”, e no qual constituem parte do que aí aparece como cultura tanto os modos oficiais de entender a saúde quanto os populares, e a decoração do habitat dos bairros operários e até o humor. Ao menos a “história” parece ter deixado de confundir o “mau gosto” com a ausência do gosto!

CULTURA, HEGEMONIA E COTIDIANIDADE

O caminho que levou as ciências sociais críticas a interessarem-se pela cultura, e particularmente pela cultura popular, passa em boa parte por Gramsci. Das “releituras”, às quais os anos 60 foram tão dados, houve poucas tão justamente reclamadas pelo momento que se estava vivendo, e tão decisivas, como a de Gramsci. Porém, mais que de uma releitura, neste caso se trata de uma descoberta, inclusive para não poucos marxistas, de um filão de pensamento que complexas circunstâncias históricas tinham mantido quase cego, e que outra conjuntura desnudava, trazia à luz. A análise do porquê e do alcance desse reencontro se fez de um lado e outro do Atlântico.¹⁵⁵ Aqui nos interessa assinalar unicamente o papel jogado pelo pensamento de Gramsci no desbloqueamento, a partir do marxismo, da questão cultural e da dimensão de classe na cultura popular.

Está, em primeiro lugar, o conceito de *hegemonia* elaborado por Gramsci, possibilitando pensar o processo de dominação social já não como imposição a partir de um *exterior* e sem *sujeitos*, mas como um processo no qual uma classe hegemoniza, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas. E “na medida” significa aqui que não *há* hegemonia, mas sim que ela se faz e desfaz, se refaz permanentemente num “processo vivido”, feito não só de força mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade. O que implica uma desfuncionalização da ideologia — nem

tudo o que pensam e fazem os sujeitos da hegemonia serve à reprodução do sistema — e uma reavaliação da espessura do cultural: campo estratégico na luta para ser espaço articulador dos conflitos.¹⁵⁶ E em segundo lugar, o conceito gramsciano de folclore como cultura popular no sentido forte, isto é, como “concepção do mundo e da vida”, que se acha “em contraposição (essencialmente implícita, mecânica, objetiva) às concepções de mundo oficiais (ou, em sentido mais amplo, às concepções dos setores cultos da sociedade) surgidas com a evolução histórica”.¹⁵⁷ Gramsci liga cultura popular a subalternidade, mas não de modo simples. Pois o significado dessa inserção diz que essa cultura é inorgânica, fragmentária, degradada, mas também que esta cultura tem uma particular tenacidade, uma espontânea capacidade de aderir às condições materiais de vida e suas mudanças, tendo às vezes um valor político progressista, de transformação.

Em um trabalho de explicitação e desenvolvimento da concepção gramsciana do popular, A. Cirese toma por essencial o conceber “a popularidade como um uso e não como uma origem, como um fato e não como uma essência, como posição relacional e não como substância”.¹⁵⁸ Quer dizer que frente a toda tendência culturalista, o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica.

O resgate positivo da cultura popular num momento de crise, como o que atravessam as esquerdas, não podia senão levar a exagerar essa positividade, até fazer da capacidade de resistência e resposta das classes subalternas a chave quase mágica, a força donde proviria o novo impulso “verdadeiramente” revolucionário. Se antes uma concepção fatalista e mecânica da dominação fazia da classe dominada um ser passivo, somente mobilizável de “fora”, agora a

tendência será atribuir-lhe em si mesma uma capacidade de impugnação ilimitada, uma alternatividade metafísica. O mais grave nesta oscilação, como anota García Canclini, é que “insistiu-se tanto na contraposição da cultura subalterna e da hegemônica, e na necessidade política de defender a independência da primeira, que ambas foram pensadas como exteriores entre si. Com o pressuposto de que a tarefa da cultura hegemônica é dominar e a da cultura subalterna resistir, muitas investigações não parecem fazer outra coisa que não seja pesquisar para além das formas como uma e outra cultura desempenham seus papéis neste libreto”.¹⁵⁹ Mas o que quer que se tenha alcançado até aí não significa, como parece pensar García Canclini, que isso revele os limites do pensamento de Gramsci, já que não creio que isso seja uma mera “expansão entusiasta” de seu pensamento, mas uma profunda deformação, que consiste em usar as palavras hegemonia e subalternidade preenchendo-as do conteúdo de exterioridade que procuravam romper, só que agora esse conteúdo está invertido: a *capacidade de ação* — de domínio, imposição e manipulação —, que antes era atribuída à classe dominante, é transferida agora para a capacidade de ação, resistência e impugnação da classe dominada. E, então, essa deformação fala é da dificuldade que há no marxismo para modificar certos esquemas mentais e certos pressupostos, que permanecem vivos em sua aparente negação ou superação. Enfim, a mesma deformação é a melhor prova do acerto da concepção gramsciana: estamos em face da hegemonia poderosa de um funcionalismo que penetra as categorias de seu adversário até bloqueá-las. Um antropólogo italiano especialmente sensível e crítico da reencarnação dos compartimentos e das dicotomias que congelam o dinamismo sociocultural — tanto do lado “brando”, o dos *desniveis* no sentido que lhes dá Cirese,¹⁶⁰ quanto do “duro”, o que exacerba os antagonismos, na linha de Lombardi Satriani¹⁶¹ — situa o problema na impossibilidade teórico-metodológica de “meter” o conceito antropológico de cultura na concepção marxista de classe social sem cair no alternativismo, assim como na dificuldade de assumir, a partir da área

de interesse da demologia, o proletariado industrial, sem que o obreirismo impeça que se aborde a complexidade das interações entre o cultural e o político.¹⁶² Em todo caso, ver o popular a partir da ótica gramsciana redundaria totalmente contrário ao facilismo maniqueísta que García Canclini critica. Se algo nos ensinou é a prestar atenção à *trama*: que nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não é de resistência, e que nem tudo que vem “de cima” são valores da classe dominante, pois há coisas que vindo de lá respondem a outras lógicas que não são as da dominação.

A trama se faz mais estreita e contraditória na cultura de massa. E a tendência maniqueísta na hora de pensar a “indústria cultural” será muito forte. Mas, paralela a uma concepção dessa cultura como mera estratégia de dominação, surge outra muito mais próxima das idéias de Gramsci e Benjamin. Uma obra pioneira nessa direção é *The uses of literacy*, de R. Hoggart, publicada em 1957. Nela se estuda o que a cultura de massa faz com o mundo da cotidianidade popular e a forma como aquela cultura é percebida pela experiência operária. Na primeira parte Hoggart investiga por dentro, a partir da vida cotidiana da classe operária inglesa, aquilo que configura o mundo vivo da *experiência* popular. Um método que combina a pesquisa etnográfica com a análise fenomenológica possibilita trabalhar essa experiência sem o menor indício de culturalismo, já que a cultura resgatada não é nunca algo separado das condições materiais de existência. Tem-se reprovado nessa descrição a ênfase excessiva na coerência das práticas populares, mas essa sensação de homogeneidade e coerência provém talvez principalmente do método de exposição adotado, que coloca a ação do massivo “depois” da descrição do que permanece de cultura tradicional no estilo de vida das classes populares. Esse estilo de vida entretece uma bipartição do universo social entre “eles e nós”, e uma forte valorização do círculo familiar, com uma grande permeabilidade às relações de grupo, especialmente as de vizinhança, um moralismo que mistura o gosto do concreto com um certo

cinismo ostentatório, uma religiosidade elementar e um saber viver o dia, que é capacidade de improvisação e sentido do prazer. Há também, nesse estilo de vida popular, conformismo baseado na desconfiança em relação às mudanças, certo grau de fatalismo que se apóia na longa experiência de seu destino sócio-econômico, e uma tendência a recluir-se, a encerrar-se no pequeno círculo quando as coisas saem mal.

A ação da indústria cultural aparece estudada e avaliada a partir de um critério básico: “O efeito das forças de mudança está essencialmente condicionado pelo grau em que a atitude nova *pode apoiar-se* sobre uma atitude antiga”.¹⁶³ O que não impede que a ação do massivo seja por sua vez sentida como uma operação de *desposseção* cultural. Na articulação desses dois critérios se encontra o fundamento da proposta que permite a Hoggart denunciar a chantagem mas não poupar por isso a necessidade de estudar de onde e como se produz. Assim, por exemplo, quando analisa o funcionamento de uma imprensa “que, para inclinar os membros das classes populares à aceitação do *status quo*, se apóia sobre valores como a tolerância, a solidariedade e o gosto pela vida, nos quais há apenas cinquenta anos se expressava a vontade das classes populares de transformar suas condições de vida e conquistar sua dignidade”.¹⁶⁴ Assim se encontra sintetizado de forma esplêndida o funcionamento da hegemonia na indústria cultural: o encaminhamento de um dispositivo de reconhecimento e da operação de expropriação. Hoggart traça o mapa dessas operações que “exploram” as aspirações de liberdade esvaziando-as de seu sentido de rebeldia e preenchendo-as de conteúdo consumista, que transformam a intolerância em indiferença ou o sentimento de solidariedade em igualitarismo conformista, e o apego às relações estreitas, pessoais, na torpe “personalização”. Com o que a intuição de Benjamin encontra sua mais plena confirmação: a razão secreta do êxito e a do modo de operar da indústria cultural remetem fundamentalmente ao modo como esta se inscreve em e transforma a experiência popular. E a essa experiência — que é memória e prática — remete também o mecanismo com o qual as classes populares fazem frente inconsciente e

eficazmente ao massivo: a *visão oblíqua* com que lêem “tirando prazer da leitura sem que ela implique perder a identidade”, como o demonstra o fato de que, comprando os jornais conservadores, vota no trabalhismo e vice-versa.

Os obstáculos para pensar a trama de que está feita a indústria cultural provêm tanto da dificuldade de compreender o modo como ela que articula o popular quanto da diversidade de dimensões ou níveis em que opera a mudança cultural. Raymond Williams dedicou boa parte de suas investigações ao estudo do segundo aspecto, mas ligado muito de perto ao primeiro.¹⁶⁵ Começando por uma desconstrução histórica do conceito mesmo de cultura, que desmonta a malha de representações e interesses que se entrecruzam nele desde o momento em que deixa de designar o desenvolvimento natural de algo, a cultura como *cultivo* de plantas, animais ou “virtudes” no homem. É no século XVIII quando cultura começa a significar algo em si mesma, um *valor* que se tem, ou melhor, que só alguns têm ou podem aspirar a ter. A operação de espiritualização vai de par com a de exclusão, pois a verdadeira cultura se confunde com *educação*, e a educação superior — artes e humanidades — ficará reservada aos homens superiores. Assimilada à vida intelectual, por oposição à materialidade que designa a *civilização*, a luta se interioriza, se subjetiva, se individualiza. Mas nesse ponto o conceito explode, se rompe e passa a designar, já em meados do século XIX, seu “contrário”, o mundo da organização material e espiritual das diferentes sociedades, das ideologias e das classes sociais. Junto ao movimento de desconstrução, Williams leva a cabo outro de reconstrução do conceito que interessa mais ao nosso debate. Trata-se, por um lado, da emergência da *cultura comum*, da tradição democrática que tem seu eixo na cultura da classe trabalhadora: e por outro, da elaboração de um modelo que permita dar conta da complexa dinâmica dos processos culturais contemporâneos.¹⁶⁶ No que respeita à emergência do popular como cultura, o mais notável do trabalho de Williams é a forma como capta a articulação das práticas.

Assim, para estudar a imprensa popular,¹⁶⁷ investiga as mediações políticas — formas de agrupamento e expressão do protesto —, a relação entre a forma de leitura popular e a organização social da temporalidade, o lugar de onde vêm os modos de narrar assimilados por essa imprensa — oratória radical, melodrama, sermões religiosos — e as formas de sobrevivência e comercialização da cultura oral. A linha de fundo, que permite enlaçar toda essa variedade de práticas, é a mesma de Hoggart; o massivo trabalhando por dentro do popular. De modo que a possibilidade de compreender o que realmente se passa na imprensa popular tem tanto ou mais a ver com o que se passa na fábrica e na taberna, nos melodramas e nos comícios com seu alarido, com suas faixas e seus panfletos, que com o que se passa no mundo dos periódicos mesmo. Sem que isso signifique rebaixar a importância da revolução tecnológica e seu “seqüestro” pelos comerciantes.

A construção por Williams de um modelo para pensar a dinâmica cultural contemporânea tem duas frentes. A teórica, que desenvolve as implicações da introdução do conceito gramsciano de hegemonia na teoria cultural, deslocando a idéia de cultura do âmbito da ideologia como único âmbito próprio, isto é, da reprodução, até o campo dos processos *constitutivos*, e portanto transformações do social. E a metodológica, mediante a proposta de uma tipologia das formações culturais que apresenta três “estratos”: arcaico, residual e emergente. *Arcaico* é o que sobrevive do passado mas *enquanto passado*, objeto unicamente de estudo ou de rememoração. À diferença do anterior, o *residual* é “o que, formado efetivamente no passado, achase hoje, contudo, dentro do processo cultural (...) como efetivo elemento do presente”.¹⁶⁸ É a camada pivô, e se torna a chave do paradigma, já que o residual não é uniforme, mas comporta dois tipos de elementos: os que já foram plenamente incorporados à cultura dominante ou *recuperados* por ela, e os que constituem uma reserva de oposição, a impugnação aos dominantes, os que representam *alternativas*. A terceira camada é formada pelo *emergente* que é o novo, o processo de inovação nas práticas e nos significados. E isso tampouco

é uniforme, pois nem todo novo é alternativo à cultura dominante nem para ela funcional. A diferença entre arcaico e residual representa a possibilidade de superar o historicismo sem anular a história, e uma dialética do passado-presente sem escapismos nem nostalgias. O emaranhamento de que está feito o residual, a trama nele do que pressiona por trás e o que refreia, do que trabalha pela dominação e o que, resistindo a ela, se articula secretamente com o emergente, nos proporciona a imagem metodológica mais aberta e precisa que temos até hoje. E um programa que não é só de investigação, mas de política cultural.

A idéia-matriz que orienta o programa de trabalho desenvolvido por Bourdieu é a que ele mesmo colocou como título do estudo sobre o sistema educativo: a de *reprodução*. Pensar a reprodução é para Bourdieu a forma de tornar compatível no marxismo uma análise da cultura que ultrapasse sua sujeição à superestrutura mas que o tempo todo desvele seu caráter de classe. Da investigação sobre o sistema educativo até os trabalhos sobre o conhecimento ou a arte, esse propósito se viu operacionalizado no conceito de *habitus de classe*, que é o que mantém por sua vez a coerência do trajeto e domina sua teoria geral das práticas. Em sua primeira versão, o *habitus* é definido como “o produto da interiorização dos princípios de um expediente cultural, capaz de perpetuar nas práticas os princípios do expediente interiorizado”.¹⁶⁹ E seu modo de operação é caracterizado pela moldagem das práticas segundo os diferentes modos de “relação a” — a linguagem, a arte, a ciência — que resultam das diferentes maneiras de aquisição desses bens culturais. “Em matéria de cultura o modo de adquirir se perpetua no que é adquirido sob a forma de uma certa maneira de usá-lo, o modo de aquisição expressa em si mesmo as relações objetivas entre as características sociais daquele que adquire e a qualidade social do adquirido”.¹⁷⁰ Dessa definição, que em sua generalidade se mantém sem dúvida ligada a uma concepção restrita do cultural, passará Bourdieu a uma proposta de análise da *competência cultural* totalmente centrada numa teoria geral das práticas. Nela, o

habitus deixa de ser visto de fora — o produto — para passar a ser “um sistema de disposições duráveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona como matriz de percepções, de apreciações e de ações, e torna possível o cumprimento de tarefas infinitamente diferenciadas”.¹⁷¹ Analisada a partir dos *habitus* da classe, a aparente dispersão das práticas cotidianas revela sua organicidade, sua sistematicidade. Onde não havia senão caos e vazio de sentido, descobre-se uma homologia estrutural entre as práticas e a ordem social que nelas se expressa. Nessa estruturação da vida cotidiana a partir do *habitus* é que se faz presente a eficácia da hegemonia “programando” as expectativas e os gostos segundo as classes. E por aí passam também os limites objetivos-subjetivos que produzem as classes populares.¹⁷²

O campo em que o *habitus* funciona mais mascaradamente é o da arte. Terreno por excelência da negação do social, é sem dúvida aquele em que de modo mais forte se demarcam as diferentes formas de relação com a cultura. Fabuloso paradoxo que sendo a música a mais “espiritual” das artes não haja nada como os gostos musicais para afirmar a classe e distinguir-se. Eis aí a palavra que em seu jogo semântico articula as duas dimensões da competência cultural: a *distinção*, feita de diferenças e de distância, conjugando a afirmação secreta do gosto legítimo e o estabelecimento de um prestígio que procura a distância irrecuperável para aqueles que não possuem o *gosto*. É o que em castelhano diz a frase “ter classe”, e que está bem próxima do jogo de sentido que ocorre ao dizerem que uma pessoa é “cult”, isto é, que possui *cultura legítima* enquanto “domínio, prática e saber dos instrumentos de apropriação simbólica das obras legítimas ou em vias de legitimação”.¹⁷³ Mas a afirmação da distinção não se limita aos terrenos da arte, toda a vida é seu campo de operação: o vestuário e a alimentação como o esporte também solicitam e revelam a afirmação de classe. De modo que os que habitam a cultura legítima acabam por vivê-la como verdadeiros indígenas. E é a isso que Bourdieu chama *etnocentrismo de classe*, ao “considerar natural, quer dizer, ao mesmo tempo óbvia e fundada na natureza uma maneira de perceber que não

é mais que uma entre outras possíveis”.¹⁷⁴ Etnocentrismo que converte a divisão de classes em sua negação: a negação de que podem existir outros gostos com direito a serem tais. Uma classe se afirma negando a outra sua existência na cultura, desvalorizando pura e simplesmente qualquer outra estética, isto é, qualquer outra *sensibilidade*, que é o que em grego quer dizer estética. Afirmada na distinção, a cultura legítima rechaça antes de tudo uma estética que não sabe distinguir as formas, os estilos e sobretudo que não distingue a arte da vida. É o que Kant chamava o “gosto bárbaro”, o que mistura a satisfação artística com a emoção fazendo desta a medida daquela, esse mesmo que escandaliza Adorno ao encontrá-lo informando a indústria cultural. Mais adiante abordaremos a questão da estética popular, sobre a qual Bourdieu traça um mapa que, embora corresponda também a um certo etnocentrismo, não cai todavia nem no dualismo kantiano nem no populismo, como o demonstra ao afirmar que “a tentação de prestar a coerência de uma estética sistemática às tomadas de posição estética das classes populares não é menos perigosa que a inclinação a se deixar impor, sem nos darmos conta, a representação estritamente negativa da visão popular que está no fundo de toda estética culta”.¹⁷⁵ Como disse desde o início, a idéia que orienta a concepção que Bourdieu tem do que é uma prática acaba por colocar a reprodução como processo social fundamental. A partir daí Bourdieu elaborou um modelo mais aberto, completo e menos mecânico possível para compreender a relação das práticas com a estrutura, mas deixou de fora, não pensada, a relação das práticas com as *situações* e o que a partir delas se produz de inovação e transformação.

Uma das críticas mais certeiras às implicações desse recorte, e uma das intenções mais explícitas para incluir na reflexão esse “outro lado” das práticas, foi a empreendida por Certeau.¹⁷⁶ É muito perigoso pensar que a única sistematicidade possível nas práticas, a única possibilidade de inteligibilidade, lhes venha da lógica da reprodução. Isso equivaleria a deixar *sem sentido* todo um outro princípio de organização do social e de algum modo todo um outro discurso. E não para

negar o que numa teoria centrada no *habitus* se resgata, mas para tornar pensável o que aí não tem representação, Certeau propõe uma teoria dos *usos como operadores de apropriação* que, sempre em relação a um sistema de práticas mas também a um *presente*, a um momento e um lugar, instauram uma relação de criatividade dispersa, oculta, sem discurso, a da produção inserida no consumo, a que se faz visível só quando trocamos não as palavras do roteiro, mas o sentido da pergunta: que fazem as pessoas com o que acreditam, com o que compram, com o que lêem, com o que vêem. Não há uma só lógica que abarque todas as artes do fazer. Marginal ao discurso da racionalidade dominante, refratário a deixar-se medir em termos estatísticos, existe um modo de fazer caracterizado mais pelas *táticas* que pela estratégia. Estratégia é o cálculo das relações de força “possibilitado pela posse de um lugar próprio, o qual serve de base à gestão das relações com uma exterioridade diferenciada”. Tática é, pelo contrário, o modo de operação, de luta, de “quem não dispõe de lugar próprio nem de fronteira que distinga ao outro como uma totalidade visível”:¹⁷⁷ o que faz da tática um modo de ação dependente do tempo, muito permeável ao contexto, sensível especialmente à ocasião. É o modo como opera a *perrouque*, essa maneira como os operários, aproveitando “horas livres”, utilizam materiais do lugar onde trabalham e com as mesmas máquinas de seu ofício fabricam utensílios para sua família, ao mesmo tempo que liberam a criatividade castrada pela divisão e pelo trabalho em cadeia. É a prática das populações do nordeste brasileiro introduzindo no discurso religioso astutamente fatos da vida, da atualidade, o que converte a narração do milagre do santo em uma forma de protesto contra a inalterabilidade da ordem, que deixa assim de ser ordem da natureza e se torna história. São os modos de ler-ouvir das pessoas não-letradas interrompendo a lógica do texto e refazendo-a em função da situação e das expectativas do grupo.

Certeau pensa que o paradigma dessa outra lógica acha-se na cultura popular. Não se trata, em nenhum sentido, de uma ida até o passado ou até o primitivo em busca de um modelo para o autêntico

ou o original. Contra a tendência a idealizar o popular, contra esse “culto castrador”, Certeau tem reconstruído os marcos de sua própria história e o mapa do que esse culto encobre.¹⁷⁸ A cultura popular a que se refere Certeau é a impura e conflitiva cultura popular urbana. Popular é o nome para uma gama de práticas inseridas na modalidade industrial, ou melhor, o “lugar” a partir do qual devem ser vistas para se desentranharem suas táticas. Cultura popular fala então não de algo estranho, mas de um resto e um estilo. Um *resto*: memória da experiência sem discurso, que resiste ao discurso e se deixa dizer só no relato. Resto feito de saberes inúteis à colonização tecnológica, que assim marginalizados carregam simbolicamente a cotidianidade e a convertem em espaço de uma criação muda e coletiva. E um *estilo*, esquema de operações, modo de caminhar pela cidade, habitar a casa, de ver televisão, um estilo de intercâmbio social, de inventividade técnica e resistência moral.

NOTAS

- 1 Maquiavel, *Discorsi*. Livro I. No *Príncipe*, o povo surge constituído em ator político quando encontra um príncipe que dá voz a seu sentir e mobiliza sua vontade.
- 2 J. J. Rousseau, *Du contrat social*, Livro I, cap. VII. Ver também M. Horkheimer e Th. W. Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, 1971, e L. Goldman, *La philosophie des Lumières*, Paris, 1970.
- 3 J. Mairet, "Pueblo y Nación", em *Historia de las ideologías*, vol. III, p. 47.
- 4 J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, pp. 118 e 133.
- 5 H. Lefévre, *Introduction a la modernité*, p. 194. Ver também: Iris M. Zavala, *Románticos y socialistas*, Madri, 1972.
- 6 R. Williams, *Marxismo y literatura*, p. 25.
- 7 A. M. Cirese, *Ensayo sobre las culturas subalternas*, p. 74.
- 8 E. J. Hobsbawm, *Las revoluciones burguesas*, vol. II, pp. 473 ss.
- 9 P. Morande, "Cultura e identidad nacional", em *La cuestión nacional*, p. 18.
- 10 N. Lechner, *Estado y política en América Latina*, p. 323.
- 11 B. Muralis, "Discours du peuple et sur le peuple", em *Les contralittératures*, pp 106 ss: *Encyclopaedia Universalis: Romantisme*; P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, cap. I. "La scoperta del popolo".
- 12 N. García Canclini, "Las políticas culturales en América Latina", em *Materiales para la comunicación popular*, n. 1, p. 5.
- 13 Muniz Sodré, *A verdade seduzida*, p. 32.
- 14 Sobre o surgimento e evolução dessa noção, ver J. S. Kahn (ed.), *El concepto de cultura: textos fundamentales*, Barcelona, 1975.
- 15 C. Ginzburg, *El queso y los gusanos*, p. 14.
- 16 M. de Certeau, *La culture au pluriel*, pp. 55 ss.
- 17 A. Reszler, *Marxismo y cultura*, p. 28.

POVO E MASSA NA CULTURA: OS MARCOS DO DEBATE

- 18 Citado em T. Kaplan, *Orígenes sociales del anarquismo en Andalucía*, p. 159.
- 19 C. Castoriadis, "La cuestión de la historia del movimiento obrero", em *Introducción a La experiencia del movimiento obrero*, Barcelona, 1979.
- 20 *Ibidem*, p. 70.
- 21 Ver em especial, L. Litvak, *Musa libertaria*, Barcelona, 1981. E. Olivé, *Pedagogía obrerista de la imagen*, Barcelona, 1978. C. H. Coob, *La cultura y el pueblo*, Barcelona, 1980. M. Siguan, *Literatura popular libertaria*, Barcelona, 1981.
- 22 P. Solá, *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya*, Barcelona, 1978. Também o livro já citado de C. H. Coob.
- 23 C. E. Lida, "Educación anarquista en la España del Ochocientos", em *Revista de Occidente*, n. 97, 1971.
- 24 Dois textos fundamentais a esse respeito: A. Reszler, *La estética anarquista*, Cidade do México, 1945, e o já citado de L. Livak, *Musa libertaria*.
- 25 L. Livak, op. cit., p. 65.
- 26 *Ibidem*, pp. 321 e 322.
- 27 R. Barthes, *Mitologías*, pp. 41 e 42.
- 28 Tomamos a expressão no sentido que lhe dá precisamente Reszler para opô-lo no terreno da análise cultural ao marxismo "antidogmático", em *Marxismo y Cultura*, p. 83.
- 29 Ver a análise que a esse propósito fez J.-P. Sartre em *Questions de méthode*, pp. 27 ss.
- 30 Referimo-nos a *La formación histórica de la clase obrera*, 3 vols., Barcelona, 1977.
- 31 Essa problemática será objeto de uma tematização explícita na terceira parte, ao abordar-se a relação entre massificação, formação das culturas nacionais e populismo.
- 32 E. Laclau, *Política e ideología en la teoría marxista*, p. 125.
- 33 E. de Ipola, *Ideología y discurso populista*, p. 105.
- 34 O. Sunkel, *Razón y pasión en la prensa popular*, p. 41.
- 35 *Ibidem*, p. 43.
- 36 R. Bahro, *La alternativa*, pp. 51 ss.
- 37 Lenin, "Notas críticas sobre el problema nacional", em *Sobre la literatura y el arte*, Buenos Aires, 1946.

- 38 A. Argumedo, *Consciencia popular y consciencia enajenada*, p. 4.
- 39 P. Clastres, *Investigaciones en antropología política*, p. 170.
- 40 M. Lauer, *Crítica de la artesanía*, p. 49.
- 41 Sobre esse debate, na Espanha: C. H. Coob, *La cultura y el pueblo*, Barcelona, 1980; na França: M. Martinet, *Culture proletarienne*, Paris, 1976.
- 42 A. Swingewood estabelece essa idealização em dois termos: "Ao despojar a cultura proletária de sua base histórica e sua relação com a classe dominante e a ideologia dominante, tem se desenvolvido um mito de uma cultura proletária pura", em *El mito de la cultura de masas*, p. 48.
- 43 Ver a esse respeito: J. L. Najenson, "Cultura, ideología y democioidio", em *América Latina, ideología y cultura*, pp. 52 a 82.
- 44 G. Jiménez, "La cultura en la tradición marxista", em *Para una concepción semiótica de la cultura*, p. 17 ss. Ver também E. de Ipola, "Sociedad, ideología y comunicación", em *Comunicación y cultura*, n. 6, pp. 171 a 187.
- 45 A. Rezsler, *Marxismo y cultura*, p. 104.
- 46 Ver o livro de L. Chevalier, *Clases labourieuses et clases dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX siècle*, Paris, 1958.
- 47 M. Martín-Serrano, *La mediación social*, p. 16.
- 48 S. Giner, *Sociedad masa*, p. 45.
- 49 A ela está dedicada a sua obra *De la démocratie en Amérique*, a primeira parte publicada em 1835 e a segunda em 1840. Edição que uso: Gallimard, 1951. A tradução castelhana: Guadarrama, Madri, 1969.
- 50 A. de Tocqueville, *op. cit.*, v. II, p. 215.
- 51 Ibidem. p. 324.
- 52 R. Sennett, "Lo que Tocqueville temía", em *Narcisismo y cultura moderna*, p. 107.
- 53 Citado em S. Giner, *Sociedad masa*, p. 84.
- 54 Há tradução castelhana: *Psicología de las muchedumbres*, Buenos Aires, Albatros.
- 55 S. Freud, "Psicología de las masas y análisis del yo", em *Obras Completas*, p. 2566, nota de rodapé.
- 56 Ibidem, p. 2575.
- 57 Ibidem, p. 2572.

- 58 W. Reich, *La psicología de masas del fascismo*. Dois anos depois publica *La sexualidad en el debate cultural*, obra em que continua a análise do papel desempenhado pela sexualidade na formação das massas pelo nazismo.
- 59 *Reich parle de Freud*, p. 46.
- 60 W. Reich em *Sexualidad: libertad o represión*, p. 100.
- 61 Ibidem, p. 102.
- 62 Alcan, Paris, 1901.
- 63 Sobre essa transformação: R. Sennett, *El declive del hombre público*, pp. 159 ss.
- 64 F. Tönnies, *Comunidad y sociedad*, Buenos Aires, 1947.
- 65 J. Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Editorial Espasa-Calpe, S.A., Madri, 1937, começou a ser publicado em um diário de Madri em 1926. A edição que uso é a de 1961. O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Madri, Editorial Espasa-Calpe S.A., 1925.
- 66 J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 37.
- 67 Ibidem, p. 62.
- 68 Dois livros que estabelecem a relação entre ambos os espaços da insurreição: M. Tuñón de Lara et al., *Movimiento obrero: política y literatura en la España contemporánea*, Madri, 1974; V. Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas*, Madri, 1980.
- 69 A. Rezsler, *Marxismo y cultura*, p. 72.
- 70 O. Spengler, *op. cit.*, p. 370.
- 71 Th. W. Adorno, *Crítica cultural y sociedad*, p. 28.
- 72 H. I. Schiller, *Comunicación de masas e imperialismo yanqui*, p. 12.
- 73 D. Bell, "Modernidad y sociedad de masas", em *Industria cultural y sociedad de masas*, p. 16.
- 74 Ibidem, p. 17.
- 75 Trinta anos depois, Bell já admitirá a existência não de desniveis, mas de contradições na cultura: *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madri, 1977. Voltaremos a esse ponto mais adiante.
- 76 E. Shills, "La sociedad de masas y su cultura", em *Industria cultural y sociedad de masas*, p. 158.

- 77 D. M. White, "A cultura de massa nos Estados Unidos", em *Cultura de massa*, p. 29.
- 78 D. Riesman, *La muchedumbre solitaria*, p. 19.
- 79 Ibidem, p. 35.
- 80 D. Bell, em *Industria cultural y sociedad de masas*, p. 14.
- 81 B. Rosemberg, "A cultura de massa nos Estados Unidos", em *Cultura de massa*, p. 25.
- 82 McLuhan, *La comprensión de los medios*, p. 51.
- 83 C. W. Mills, *La élite del poder*, Cidade do México, 1957.
- 84 H. Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, 1972.
- 85 M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1971.
- 86 M. Horkheimer e Th. W. Adorno, op. cit., pp. 147, 148 e 165.
- 87 Ibidem, p. 151.
- 88 Ibidem, 184.
- 89 Ibidem, 153.
- 90 Th. W. Adorno, *La ideología como language*, p. 24.
- 91 Ibidem, p. 30.
- 92 *Dialéctica del Iluminismo*, p. 188.
- 93 Th. W. Adorno, *Crítica cultural y sociedad*, p. 210.
- 94 Ibidem, p. 213.
- 95 Th. W. Adorno, *Sociológica*, p. 81.
- 96 *Dialéctica del Iluminismo*, p. 170.
- 97 Th. W. Adorno, *Teoría estética*, 26.
- 98 Ibidem, p. 30.
- 99 Para uma crítica da "identificação da origem da arte com o advento de seu conceito unitário": M. Lauer, *Crítica de la artesanía*, pp. 22 ss.
- 100 Th. W. Adorno, *Teoría estética*, p. 51.
- 101 Ibidem, p. 414.
- 102 Ibidem, p. 416.

- 103 Ver o número monográfico da *Revue d'Esthétique*, n. 1, 1981, dedicado a W. Benjamin, e o Prólogo de J. Aguirre no tomo I de *Iluminaciones*, Madri, 1980.
- 104 Escreve Adorno: "Seu método micrológico e fragmentário nunca se adequou plenamente à idéia de mediação universal que em Hegel e em Marx funda a totalidade", em *Crítica cultural y sociedad*, p. 124.
- 105 W. Benjamin, "El narrador", em *Revista de Occidente*, n. 129, 1973, p. 306.
- 106 Citado por J. Aguirre no Prólogo a *Discursos interrumpidos*, vol. I, p. 11.
- 107 W. Benjamin, *Discursos interrumpidos*, vol. I, p. 24.
- 108 Ibidem, p. 25.
- 109 Ibidem, p. 52 em nota de rodapé.
- 110 Ibidem, p. 187.
- 111 Ibidem, p. 184.
- 112 Ibidem, p. 44.
- 113 W. Benjamin, *Iluminaciones*, vol. II, p. 32.
- 114 Ibidem, p. 75.
- 115 Para uma crítica dessa visão e suas conseqüências na teoria e na política: A. Mattelart e J.-M. Piemme, "Las industrias culturales: génesis de una idea", em UNESCO, *Industrias culturales: el futuro de la cultura*, pp. 62 a 81.
- 116 Essa crítica é formulada aos frankfurtianos por A. Swingewood em *El mito de la cultura de masas*, p. 80.
- 117 J. Habermas, "L'Actualité de W. Benjamin", em *Revue d'Esthétique*, n. 1, p. 116.
- 118 Citado por Habermas na *Revue d'Esthétique*, p. 120.
- 119 Referimo-nos à exposta em *L'Esprit du temps*, Paris, 1962.
- 120 P. Bourdieu e J.-C. Passeron, *Mitosociología*, Barcelona, 1975.
- 121 "De la culturanalyse a la politique culturelle", em *Communications*, n. 14, 1969, pp. 5 a 39.
- 122 E. Morin, *L'Esprit du temps*, p. 77.
- 123 Veja-se a análise de R. Barthes sobre a "Estructura del suceso", em *Ensayos críticos*, Barcelona, 1967.

- 124 E. Morin, *L'Esprit du temps*, p. 104.
- 125 O n. 18 da revista *Communications* de 1972, está dedicado inteiramente à análise do acontecimento, e além de coordenar esse número, E. Morin publica nele um texto decisivo: *Le Retour de l'événement*, pp. 6 a 20.
- 126 R. Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, p. 24.
- 127 É o título da obra de Guy Debord, Paris, 1971.
- 128 M. Foucault, *Un diálogo sobre el poder*, p. 15.
- 129 J. Baudrillard, "La implosión del sentido en los *media* y la implosión de lo social en las masas", em *Alternativas populares a las comunicaciones de masa*, p. 106.
- 130 J. Baudrillard, *A la sombra de las mayorías silenciosas*, p. 67.
- 131 J. Baudrillard, "La implosión del sentido...", p. 111.
- 132 Ibidem, p. 115.
- 133 J. Habermas, *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, p. 71.
- 134 Referimo-nos a D. Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madri, 1977; e R. Sennett, *El declive del hombre público*, Barcelona, 1978.
- 135 J. Habermas, "L'Actualité de W. Benjamin", em *Revue d'Esthétique*, n. 1, p. 127.
- 136 Trata-se de uma problemática abordada especialmente por Marcuse, tanto em sua crítica da razão burguesa, quanto na da unidimensionalidade. Veja-se como síntese de sua posição: "A propósito de la crítica del hedonismo", em *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, 1967.
- 137 R. Sennett, *Narcisismo y cultura moderna*, Barcelona, 1980.
- 138 C. Ginzburg, *El queso y los gusanos*, p. 22.
- 139 J. Le Goff, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, versão castelhana de *Pour une autre Moyen Age*, p. 10.
- 140 Ibidem, p. 14.
- 141 Ibidem, p. 213.
- 142 M. Bakhtin, *La cultura popular en Edad Media y en el Renacimiento*, pp. 139 ss.
- 143 Ibidem, p. 24.
- 144 U. Eco, *El nombre de la rosa*, pp. 574 e 576.

- 145 C. Ginzburg, *op. cit.*, p. 103.
- 146 Ibidem, p. 72.
- 147 R. Muchembled, *Culture populaire et culture des élites*, Paris, 1978.
- 148 Este ponto será trabalhado no Capítulo 1 da segunda parte.
- 149 P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milão, 1980.
- 150 E. P. Thompson se move dentro da linha de transformação dos estudos históricos que inclui os trabalhos de Hobsbawm e G. Rudé, mas se distancia deles pela importância que atribui à *experiência* cultural das classes populares para além do funcionamento ideológico dessas culturas.
- 151 E. P. Thompson, *La formación histórica de la clase obrera*, vol. I, p. 8.
- 152 E. P. Thompson, *Tradición, revuelta y conciencia de clase*, p. 37.
- 153 M. Shiach, *Analysis of the Concept of 'the Popular' in the Culture Studies*, pp. 58 ss.
- 154 Th. Zeldin, *Histoire des passions françaises*, vol. 3: *Goût et corruption*, Paris, 1979.
- 155 C. Buci Gluczman, *Gramsci y el Estado*, Cidade do México, 1980; J. C. Portantiero, *Los usos de Gramsci*, Cidade do México, 1981.
- 156 De Gramsci em castelhano: *Antología*, seleção, tradução e notas de M. Sacristán, Siglo XXI, Cidade do México, 1974; *Cultura y literatura*, seleção de Jordi Solé-Tura, Ediciones Península, Barcelona, 1977. Para uma delimitação do conceito de *hegemonia*: P. Anderson, *Sur Gramsci*, em especial o capítulo intitulado "Hegemonie: l'histoire du concept", pp. 23 a 44; Ch. Mouffe, "Hegemonia e ideologia em Gramsci" em *Arte, sociedad, ideología*, n. 5, Cidade do México, 1978.
- 157 A. Gramsci, *Cultura y literatura*, p. 329.
- 158 A. Cirese, *Ensayos sobre las culturas subalternas*, p. 51.
- 159 N. García Canclini, "Gramsci con Bourdieu", em *Nueva sociedad*, n. 71, p. 70.
- 160 García Canclini tem uma crítica explícita ao conceito de "desnível cultural" em *Las culturas populares en el capitalismo*, pp. 69 e 70.
- 161 L. M. Lombardi Satriani, *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, Cidade do México, 1978.
- 162 P. Clemente, "Il cannocchiale sulle retrovie — Note su problemi di campo e di metodo di una possibile demologia", em *La ricerca folklorica*, n. 1,

- Brescia, 1980; também *Note su alcuni quadri interpretativi per lo studio delle culture subalterne*, Siena, 1982.
- 163 R. Hoggart, *The Uses of Literacy*, p. 223.
- 164 Ibidem, p. 226.
- 165 R. Williams, *Culture and Society: 1780-1950*, 1a. ed., 1958; *The Long Revolution*, 1961.
- 166 R. Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, 1980; *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, 1982.
- 167 R. Williams, "The press and popular culture: an historical perspective" em *Newspaper history: from the 17th century to the present day*, pp. 41 a 51.
- 168 R. Williams, *Marxismo y literatura*, p. 144.
- 169 P. Bourdieu e J.-C. Passeron, *La Reproduction*, p. 47.
- 170 Ibidem, p. 145.
- 171 P. Bourdieu, *Esquisse d'une theorie de la pratique*, p. 178.
- 172 Uma leitura de Bourdieu a partir da América Latina: N. García Canclini, *Desigualdad cultural y poder simbólico. La sociología de P. Bourdieu*, mimeo., Cidade do México, 1984.
- 173 P. Bourdieu, *La Distinction*, p. 24.
- 174 P. Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", em *Sociología del arte*, p. 47.
- 175 P. Bourdieu, *La Distinction*, p. 33.
- 176 M. de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de Faire*, Paris, 1980; *La Culture au pluriel*, Paris, 1974; "Pratiques quotidiennes", em *Les Cultures populaires*, Paris, 1980.
- 177 M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, pp. 20 a 23 e 86 a 89.
- 178 M. de Certeau, "La Beauté du mort", em *La Culture au pluriel*, pp. 55 a 94.

SEGUNDA PARTE

MATRIZES HISTÓRICAS DA
MEDIAÇÃO DE MASSA

Dado que a cultura popular é transmitida oralmente e não deixa vestígios escritos, é necessário pedir à repressão que nos conte a história do que reprime.

R. Muchembled

Quando chegou a noite do primeiro dia de luta, ocorreu que em vários lugares de Paris, independente e simultaneamente, disparou-se contra o relógio das torres.

Walter Benjamin

Do popular ao massivo: a mera enunciação desse percurso pode resultar desconcertante. O percurso, sem dúvida, indica a mudança de sentido que hoje nos permite ir de uma compreensão dos processos sociais baseada na exterioridade conspirativa da dominação a outra que os pensa a partir da hegemonia pela qual se luta, na qual se constituem as classes e se transforma incessantemente a relação de forças e sentidos que compõem a trama do social. Pensar a indústria cultural, a cultura de massa, a partir da hegemonia, implica uma dupla ruptura: com o positivismo tecnologicista, que reduz a comunicação a *um problema de meios*, e com o etnocentrismo culturalista, que assimila a cultura de massa ao problema da *degradação da cultura*. Essa dupla ruptura ressitua os problemas no espaço das relações entre práticas culturais e movimentos sociais, isto é, no espaço *histórico* dos

deslocamentos da legitimidade social que conduzem da imposição da submissão à busca do consenso. E assim já não resulta tão desconcertante descobrir que a constituição histórica do massivo, mais que à degradação da cultura pelos meios, acha-se ligada ao longo e lento processo de gestação do mercado, do Estado e da cultura nacionais, e aos dispositivos que nesse processo fizeram a memória popular entrar em cumplicidade com o imaginário de massa.

CAPÍTULO 1 O LONGO PROCESSO DE ENCULTURAÇÃO

ESTADO-NAÇÃO E OS DISPOSITIVOS DE HEGEMONIA

De onde parte e sobre que se apóia a repressão das culturas populares na Europa moderna? Em função de que interesses e em virtude de que mecanismos se justifica e institucionaliza a desvalorização e desintegração do popular? Apenas se começa a tematizar historicamente esse processo, a deixar de ser visto a partir das generalidades economicistas ou culturalistas e reatado ao vasto processo de transformação política que acarreta, do século XVI ao XIX, a formação do Estado moderno e sua consolidação definitiva no Estado-Nação. A Nação como mercado não será uma realidade até o momento de maturação do capitalismo industrial, pois foi durante os séculos de desenvolvimento do mercantilismo que se configurou o *Estado moderno*: aquele no qual a economia deixa de ser “doméstica” e se converte em economia política, aquele que leva a cabo uma primeira unidade do mercado baseada na identificação dos interesses do Estado com o “interesse comum” e cujo índice simbólico será a unidade monetária.¹ A fragmentação introduzida no cristianismo pela Reforma protestante vai justificar algumas guerras de religião nas quais o *sentido do nacional* vai exercer um papel preponderante. De forma pioneira, a luta dos Países Baixos contra Felipe II tornará explícito o conteúdo do que começa a chamar-se “sentimento nacional”: os interesses da burguesia integrando reivindicações de língua e religião. A integração que se materializa na delimitação de uma *matriz territorial* cujo verdadeiro alcance se acha, bem mais que na demarcação das fronteiras com o exterior, na centralização “interior” do poder político.

Centralização política e unificação cultural

Dois são os dispositivos básicos sobre os quais funciona a centralização.² De uma parte a *integração horizontal*. O Estado que se constitui mostra progressivamente sua incompatibilidade com uma sociedade polissegmentada como aquela conformada pelas culturas populares regionais, locais; isto é, uma sociedade organizada sobre um sistema composto de multiplicidade de grupos e subgrupos — classes, linhagens, corporações, fraternidades, grupos de idade etc. — e cujas relações e equilíbrio internos estão regidos por complexos rituais e sistemas de normas. Os foros e particularidades regionais, em que se expressam as diferenças culturais, se convertem em obstáculos à unidade nacional que sustenta o poder estatal. De outra parte, a *integração vertical*: a implantação de determinadas relações sociais novas mediante as quais cada sujeito é desligado da solidariedade grupal e religado à autoridade central. Desligamento que ao romper a sujeição ao grupo “liberava” cada indivíduo, convertendo-o em mão-de-obra livre, isto é, disponível para o mercado de trabalho. A Igreja cumpriu a este respeito um trabalho pioneiro ao proclamar uma fé que integrava o individualismo — na doutrina do livre arbítrio — com uma submissão cega à hierarquia, concepção que minava já as solidariedades tradicionais em que estava baseada a cultura popular, as solidariedades de clã, de família etc.: “todas as velhas relações eram substituídas por uma relação vertical, que une cada cristão à divindade por intermédio da hierarquia eclesiástica”.³ E o Estado, frente à complexa rede de associações de que estava tecida a vida dos indivíduos, às quais estava *sujeito*, e das quais recebia segurança, se erguerá mais à frente, bem como a lei do soberano, enquanto uma instituição-providência que garante a segurança de todos. O Estado será o único aparato jurídico da coesão social.

Esse Estado encontrará sua plenitude no Estado-Nação racionalizado pelos ilustrados, e sua “realização” se deu a partir da Revolução Francesa. Para os ilustrados Nação significa ao mesmo tempo a

soberania do Estado e a unidade econômica e social. É a idéia de “pátria” revestindo-se de sentido social ao implicar a predominância do bem público sobre os interesses particulares e a abolição dos privilégios. A *soberania* testemunha a “vontade geral” dos cidadãos, encarnada no poder do Estado. Mas o Estado afirma sua unidade paradoxalmente no momento histórico em que emergem as classes em luta. A soberania então, mais que a morte do príncipe, resultará, na realidade, em seu deslocamento. “Ao sustentar a soberania como princípio de Estado, os revolucionários perpetuavam o ‘príncipe’, quer dizer, o modelo estatal (...). Ao situar a Nação no primeiro plano da cena política os revolucionários deslocaram o monarca. Mas nesta ampla transformação não se buscou senão uma coisa: ocupar o lugar do Rei”.⁴ O paradoxo encontra sua melhor expressão no movimento pelo qual a Nação, ao *dar corpo* ao povo, acaba *substituindo-o*. Do plural dos povos à unidade do povo convertido em Nação, e *integrado* a partir da centralidade do poder estatal, põe-se em marcha a inversão de sentido que tornará visível a cultura chamada popular no século XIX. E quando a cultura de massa se apresenta como cultura popular, não fará senão continuar a substituição que a Nação fez do povo, no plano político. Substituição que só foi possível mediante a dissolução do plural que, instituindo a integração, realizava a centralização estatal. O que possibilita a passagem da unidade de mercado à unidade política será a integração cultural. A estabilização mesma das fronteiras com o exterior estava ligada à “superação” das barreiras interiores erguidas pelos costumes e foros. As diferenças culturais entravavam a livre circulação das mercadorias e representavam para o absolutismo uma inadmissível divisão do poder. Para superar ambos os obstáculos contribuirá a construção de uma *cultura nacional*. E é justo nesse momento que as culturas populares, locais, ficam sem chão, no momento em que se lhes nega o direito a existir, quando os estudiosos se interessam por elas. “A repressão política está na origem da curiosidade científica (...). Foi necessário censurar (a cultura popular) para que ela

fosse estudada”.⁵ Inicia-se aí uma constante histórica: é só quando os pobres são impedidos de falar que os “estudiosos” se interessam por seu idioma.

A eficácia da repressão não provém contudo de algum desígnio malvado, provém e se produz a partir de uma multidão de mecanismos e procedimentos dispersos e, às vezes, inclusive contraditórios. Como na análise efetuada por Foucault,⁶ assim também a destruição das culturas populares salva da destruição seu quadro de vida, mas opera desde o controle da sexualidade — desvalorização das imagens do corpo, da “topografia corporal” investigada por Bakhtin — até a inoculação de um sentimento de culpabilidade, inferioridade e respeito mediante a universalização do “princípio de obediência” que, partindo da autoridade paterna, desemboca na do soberano. Em dois campos se faz especialmente claro o sentido tomado pelo processo de enculturação: a transformação do sentido de tempo que, abolindo o cíclico, impõe o linear, centrado sobre a produção, a transformação do saber e seus modos de transmissão mediante a perseguição das bruxas e o estabelecimento da escola.

Rupturas no sentido de tempo

O tempo cíclico é um tempo cujo eixo está na festa. As festas, com sua repetição, ou melhor, com seu retorno, balizam a temporalidade social nas culturas populares. Cada estação, cada ano, possui a organização de um ciclo em torno do *tempo denso* das festas, denso enquanto carregado pelo máximo de participação, de vida coletiva. A festa não se constitui, contudo, por oposição à cotidianidade; é, antes, aquilo que renova seu sentido, como se a cotidianidade o desgastasse e periodicamente a festa viesse a recarregá-lo novamente no sentido de pertencimento à comunidade. E isso é realizado pela festa, que proporciona à coletividade tempos periódicos para descarregar as tensões, para desafogar o capital de angústia acumulado e, através de rituais econômicos, assegurar a fertilidade dos campos e dos animais. O

tempo balizado pelas festas, o tempo dos ciclos, é por outra parte o *tempo vivido* não só pela coletividade e sua memória recorrente, mas também pelos indivíduos enquanto “tempo da vida” balizado pelos ritos de iniciação e das idades,⁷ e enquanto duração-medida, isto é, “definição ocupacional” de uma tarefa pelo tempo empregado na feitura do pão ou numa reza.

O sentido do tempo nas culturas populares será bloqueado por dois dispositivos convergentes: o que de-forma as festas e o que as desloca, situando na produção o novo eixo de organização da temporalidade social. A *deformação* opera pela transformação da festa em *espetáculo*: algo que já não é para ser vivido, mas visto e admirado. Convertida em espetáculo, a festa, que no mundo popular constituía o tempo e o espaço de máxima fusão do sagrado e do profano, passará a ser o tempo e o espaço em que se fará especialmente visível o alcance de sua separação: a demarcação nítida entre religião e produção agora sim opondo festa e vida cotidiana como tempos do ócio e do trabalho. Só o capitalismo avançado, o da “sociedade do espetáculo” refuncionalizará a oposição produzindo uma nova verdade para sua negação.

O deslocamento que situa na produção o eixo da nova organização da temporalidade é um dispositivo de longo alcance que faz sua aparição, segundo Le Goff, no século XIV. A aparição do relógio possibilita a *unificação* dos tempos, e a “descoberta” pelo mercador do *valor* do tempo dá origem a uma nova moral e a uma nova piedade: “Perder o tempo se converte em pecado grave, em um escândalo espiritual. Sobre o modelo do dinheiro, à semelhança do mercador que se converte num contador do tempo, desenvolve-se uma moral calculadora e uma piedade avara”.⁸ Do tempo do mercador ao do capitalismo industrial se conserva a primazia alcançada pelo tempo-medida e pelo tempo-valor frente ao tempo-vivido, mas se produz uma mudança profunda: o tempo valorizado, ou melhor, a fonte do valor, já não é o da *circulação* do dinheiro e das mercadorias, mas o da *produção*, o do trabalho enquanto tempo irreversível e homogêneo. “É

o tempo do trabalho, pela primeira vez liberto do ciclo, ao qual está unida a existência da burguesia, pois ela é a primeira classe dominante para a qual o trabalho é um valor (...), a que não reconhece mais valor que o que provém da exploração do trabalho.”⁹ *Abstrato*, o tempo da produção desvaloriza socialmente os tempos dos sujeitos — individuais ou coletivos — e institui um tempo único e homogêneo — o dos objetos — fragmentável mecanicamente, tempo puro. E irreversível, pois *se produz* como “tempo geral da sociedade” e da história, uma história cujo “segredo” está na dinâmica da acumulação indefinida e cuja razão suprime toda alteridade ou a torna anacrônica. “Como capitalizar o tempo dos indivíduos, acumulá-lo em cada um deles, em seus corpos, em suas forças ou suas capacidades e de um modo que seja suscetível de utilização e controle?”¹⁰ Eis aí a pergunta que ilumina a face oculta do tempo-produção: seu tornar-se *medida* — em seus dois sentidos, o de medir e o de regular — de controle e disciplina dos corpos e das almas. Disciplina em torno da qual se desenvolve a mística com que se sublima a exploração que as novas condições de produção implicam: a *mística do trabalho*, originada no “sermão que organiza o dispositivo moral sobre os princípios que organizam o dispositivo mecânico”.¹¹ A integração das classes populares na sociedade capitalista é a proletarização não só no sentido da venda do trabalho, mas também naquele outro que representa a interiorização da disciplina e da moral que “os novos tempos” exigem.

Transformações nos modos do saber

O outro espaço essencial da enculturação foi a transformação do saber e os modos populares de sua transmissão. Com a perseguição das bruxas a nova sociedade procura perfurar o núcleo duro a partir do qual resistem as velhas culturas. Hoje começamos a entendê-lo: a bruxa sintetiza para os clérigos e os juízes civis, para os homens ricos e os cultos, o mundo que é preciso abolir. Porque é um mundo descentrado, horizontal e ambivalente¹² que entra em conflito

radical com a nova imagem do mundo que esboça a razão: vertical, uniforme e centralizado. O saber mágico — astrológico, medicinal ou psicológico — permeia inteiramente o conceito popular do mundo. Não é uma mera atividade ou um sentimento, é “uma certa qualidade da vida e da morte”, um imaginário corporal que privilegia as “regiões mais baixas”, ao mesmo tempo como lugar do gozo e dos signos, dos tabus. Um saber possuído e transmitido quase exclusivamente por mulheres: mais de setenta por cento dos acusados, torturados e justicados por bruxaria foram mulheres. Está por se estudar, sem os preconceitos que misturam machismo com racionalismo, o papel que as mulheres têm desempenhado na transmissão da memória popular, sua obstinada recusa durante séculos da religião e da cultura oficiais. Eram as mulheres que presidiam as vigílias, as reuniões das comunidades aldeãs ao cair da tarde, nas quais se conservaram alguns modos tradicionais de transmissão cultural. Vigílias em que, junto ao relato de contos de medo e de bandidos, faz-se a crônica dos sucessos das aldeias, transmite-se uma moral de provérbios e partilham-se receitas medicinais que reúnem um saber sobre as plantas e o ciclo dos astros. A bruxa representa, junto com os levantes, segundo Michelet,¹³ um dos modos de expressão fundamentais da consciência popular.

No solapamento dessa consciência, a escola vai desempenhar um papel preponderante. A escola não pode cumprir seu ofício, isto é, introduzir as crianças nos dispositivos prévios para o ingresso na vida produtiva, sem desativar os modos de persistência da consciência popular. Por isso a escola funcionará sobre dois princípios: a educação como preenchimento de recipientes *vazios* e a moralização como extirpação dos *vícios*. A aprendizagem da nova sociabilidade começa pela substituição da nociva influência dos pais — principalmente da mãe — na conservação e transmissão das superstições. E passa sobretudo pela mudança nos modos de transmissão do saber. Antes se aprendia pela imitação de gestos e através de iniciações rituais; a nova pedagogia *neutralizará* a aprendizagem ao intelectualizá-la, ao conver-

tê-la em uma transmissão desapaixonada de saberes separados uns dos outros e das práticas.¹⁴ E daqui, mais ainda que dos julgamentos e torturas das bruxas, será de onde começará a difundir-se entre as classes populares a desvalorização e o menosprezo de sua cultura, que depois passará a significar unicamente o atrasado e o *vulgar*. E isto não representa nenhuma alegação utopista “contra a escola”, mas o assinalamento do ponto de partida na difusão de um sentimento de vergonha entre as classes populares de seu mundo cultural, sentimento que acabará sendo de culpabilidade e menosprezo de si mesmas na medida em que se sentem irremediavelmente prisioneiras da in-cultura.

Mas o sentimento de in-cultura se produz historicamente só quando a sociedade “aceita” o mito de uma cultura universal, que é por sua vez o pressuposto e a aposta hegemônica da burguesia, esta classe pela primeira vez universal, segundo Marx. “A idéia mesma de *cultura* surge como tentativa de unificar os argumentos de legitimação do poder burguês sobre o sentido.”¹⁵ Ou, dito de outro modo, com a idéia de cultura a burguesia designa, nomeia, a unificação do sentido que ela “realiza” ao universalizar o sentido que reduz todas as diferenças ao seu equivalente geral: o valor. A razão mítica de uma cultura universal faz parte do imaginário produzido pela burguesia e a partir do qual ela se vê e se compreende a si mesma”.¹⁶ Muito antes de que a antropologia se fizesse disciplina científica, a burguesia pôs em marcha a “operação antropológica” mediante a qual *seu* mundo se converteu no mundo e *sua* cultura, na cultura. É essa unificação do sentido o que os antropólogos racionalizam na concepção-mãe da antropologia, que é a *evolucionista*, e segundo a qual qualquer *diferença* cultural não é, não pode ser mais que *atraso*. E o atrasado não pode deixar de sê-lo senão evoluindo para a modernidade que a burguesia ocidental encarna.

A idéia de cultura vai permitir à burguesia *cindir* a história e as práticas sociais — moderno/atrasado, nobre/vulgar — e ao mesmo tempo *reconciliar* as diferenças, incluídas as de classe, no credo liberal

e progressista de *uma só cultura para todos*. Durante o século XIX, constata Hobsbawm,¹⁷ a burguesia faz a simbiose do nobre e do popular e não só concilia as classes em sua cultura, como também os fins e os meios na unidade de uma só razão que integra cultura e tecnologia: razão instrumental que contudo não poderá desvincular-se de seu estar constituída a partir da negação e da exclusão de qualquer outra matriz cultural não integrante na dominante. Esse caráter de dominação, isto é, de ruptura entre progresso e libertação, as classes populares perceberam muito antes de que fosse convertido em dis-curso político, o perceberam e o enfrentaram a seu modo nos movimentos que resistiram à enculturação .

CULTURA POLÍTICA DA RESISTÊNCIA POPULAR

É necessário visualizar também o processo a partir do outro lado. Porque o processo de enculturação , em última instância, só revela seu sentido na experiência dos dominados, na maneira como as classes populares a perceberam e a ela resistiram. Aos historiadores, sem dúvida, até há bem pouco, pareceria que a única coisa que lhes interessou nessa experiência foi o que ela tinha de *reação*, de oposição ao progresso. Mas na reação havia algo mais, havia uma luta contra as novas formas de exploração. Ou não foi por acaso em nome do progresso que foram justificadas as jornadas de 16 horas, o trabalho “em cadeia” e os salários de fome? Por que não iriam misturar então as classes trabalhadoras um e outro? Não é fácil hoje separar as duas coisas. E armados de uma lógica — hegeliana talvez — atribuírem à “alienada consciência” das massas a culpa de não terem sabido distinguir e apreciar o progresso que o capitalismo industrial representava frente à opressão feudal. E sem dúvida é em sua reação, a ela misturada sua teimosia em aferrar-se a *sua* cultura, de onde pode-se ler o sentido político de sua resistência. O que o capitalismo destruía era não só um modo de trabalhar, mas seu modo inteiro de viver. Um capitalismo

que identifica e reduz a vida à produção, induzindo seus críticos a identificar e reduzir a isso a política. Assim, para não reduzir a resistência a reação, precisamos escapar dessa lógica lendo a cultura em chave política e a política em chave de cultura.

A dimensão política da economia

Tem-se denominado “pré-industrial” o período de cerca de cem anos — de meados do século XVIII a meados do XIX para Inglaterra e França — “durante o qual a sociedade vai se adaptando às mudanças produzidas por uma industrialização em cujo final a sociedade está transformada integralmente”.¹⁸ Durante esse período as classes populares são sujeito ativo de movimentos quase permanentes de resistência e protesto. Vistos *de fora* esses movimentos, “motins de subsistência” ou turbas (*the mob*), se reduzem a lutas pelos preços do pão, e se caracterizam pela ação direta — incêndios, destruição de casas e de máquinas, imposição de controle sobre os preços — e a *espontaneidade*, isto é, pela falta de organização e conseguinte transformação do protesto em revolta com atentados à propriedade. Mas uma aproximação dos motivos e dos objetivos desses movimentos nos descobre não só a parcialidade dessa visão, mas sua falácia, já que não vê no protesto popular mais que o que ele tem de *resposta a estímulos econômicos*.

Durante muito tempo historiadores de direita e de esquerda têm coincidido nessa concepção, da qual não é possível escapar nem idealizando as massas em “povo”, nem descrevendo detalhadamente a composição social da turba, descrição com a qual se busca superar os preconceitos com que a direita impregna sua concepção do populacho. É em investigações como a de Eric J. Hobsbawm¹⁹ e Albert Soboul,²⁰ e mais claramente contudo nas de Edward P. Thompson, que se faz presente uma verdadeira mudança de perspectiva: a emergência da dimensão política que perpassa e sustenta os movimentos de protesto articulando formas de luta e cultura popular.

A mudança passa em primeiro lugar pela superação de uma “visão espasmódica” da história que reduz o protesto popular aos motins, isto é, a irrupções compulsivas cuja explicação se encontraria toda nas más colheitas e na “reação instintiva da virilidade ante a fome”. Mas os motins são só a ponta do iceberg; o verdadeiro alcance e o sentido dos movimentos se acham mais abaixo: no atropelo permanente e flagrante que a economia de mercado realiza sobre o que Thompson chama a “economia moral dos pobres”. Em sua liberdade de mercado a nova economia produz *des-moralização* da economia tradicional, essa que se expressava no “ato de fixar o preço” que, mais que a pilhagem e o incêndio, constitui a ação central do motim e o conecta com as formas de resistência, de luta cotidiana implícita, “informal” da multidão. As classes populares tinham a convicção de que, sobretudo em épocas de escassez, os preços deviam ser regulados por mútuo acordo. E essa convicção materializava costumes tradicionais, direitos e práticas legitimadas na cultura popular. De modo que, através dos motins, o que se fazia visível era algo mais que a defesa “do pão e da manteiga”, era toda a velha *economia do dever ser, do intercâmbio como obrigação recíproca entre sujeitos* negando-se a aceitar a nova superstição, a de uma economia *natural*, auto-regulada, de relações só entre objetos, economia da abstração mercantil. Já que o que essa *abstração* minava eram as bases mesmas da cultura popular, seus supostos morais, seus direitos e costumes locais, regionais. As inovações, tanto econômicas como técnicas, eram experimentadas, sentidas pelas classes populares antes de tudo como isso: expropriação e dissolução de seus direitos. Disso fala a destruição das máquinas pelos luditas, um movimento que passou para a história com uma imagem caricatural elaborada pela direita, mas que os historiadores de esquerda engoliram também até pouco tempo. A de que foi a ignorância, misturada a preconceitos religiosos, a que impôs aos trabalhadores destruir as máquinas de trabalho, os teares mecânicos. Hoje sabemos sem dúvida que os organizadores do movimento ludita não foram os trabalhadores “mais primitivos”, mas os mais instruídos e qualificados,

aqueles mesmos que continuaram seu movimento para travar depois a primeira batalha pela jornada de 10 horas. E não foram preconceitos religiosos, mas uma percepção aguda da relação entre as máquinas e as novas relações sociais, entre o formato do dispositivo mecânico e a organização do trabalho na fábrica, o que motivou a destruição das máquinas. Os luditas estavam respondendo à sua maneira esta pergunta: “por que tipo de alquimia social as inovações técnicas para suprimir trabalho se convertiam em máquinas de empobrecimento?”.²¹

O verdadeiro conflito que traduzia o motim não se situava entre uma multidão faminta e alguns monopolizadores de trigo, nem a luta se esgotava em castigar os proprietários que abusavam. O verdadeiro conflito era entre os modos populares de vida e a lógica emergente do capital. Daí que a luta chegasse até o terreno explícito do político: contra o fortalecimento progressivo do Estado, contra a centralização que destruía os foros e as formas locais de fazer justiça. Soboul afirma explicitamente: “os antagonismos sociais se enchiam também de oposições políticas. O movimento popular tendia à descentralização e à autonomia local: tendência profunda que vinha de longe”.²² E se essa era a expressão a partir da qual viviam as pessoas sua relação com a nova economia, pouco sentido tem discutir sobre a melhora ou a piora do “nível de vida” no período pré-industrial, pois, como diz Thompson, “dá-se o caso de que as estatísticas e as experiências humanas levam a direções opostas. Um incremento *per capita* de fatores quantitativos pode dar-se ao mesmo tempo que um grande transtorno qualitativo no modo de vida do povo, em seu sistema de relações tradicional e nas sanções sociais”.²³ Aí, na exigência de ressarcimento pela traição que se lhes infligia, na “certeza de um agravo intolerável”, está o sentido político dos movimentos populares.

A dimensão simbólica das lutas

As formas de luta popular durante o período pré-industrial se caracterizam, segundo os historiadores, pela ausência de organização

e projeção política. A este respeito, como anteriormente, é necessário começar por desvelar o preconceito que leva a confundir e tachar como imediatismo algo que constitui um traço básico da cultura popular: a escassa possibilidade que os pobres têm de planejar o futuro, e em virtude do que essas classes desenvolvem um peculiar sentido de decifração das conjunturas. Trata-se dessa lógica da ação que Certeau chamou a *lógica da conjuntura*, dependente do tempo e articulada sobre as circunstâncias, um “saber dar o golpe” que é uma arte do fraco, do oprimido.²⁴

O sentido das formas de organização e de luta nos movimentos populares está sendo recolocado radicalmente na atualidade a partir dos estudos sobre os movimentos anarquistas do século XIX. Durante muito tempo esses movimentos se viram confundidos com os milenaristas e reduzidos a “fome de religião”. Mas já se começa a valorizar a profunda inserção dos anarquistas nos modos de vida e expressão da cultura popular, deixando sem base a desgastada argumentação com que se pretendia explicar esses movimentos por uma “fúria irracional contra forças desconhecidas” ou pela mera transferência da lealdade e da fé na igreja para as ideologias revolucionárias.²⁵ Em todas as argumentações desse tipo se subestima a clara compreensão que o movimento tinha da origem social da opressão; se desconhece ou se oculta que as formas de luta dos movimentos libertários se desenvolvem em grande medida a partir de tradições organizativas de profundas raízes entre os camponeses e os artesãos, e se menospreza o explícito encarecimento devotado pelos anarquistas às formas e modos populares de comunicação.²⁶

Mais que irracionalidade, o que os anarquistas mobilizam é uma longa experiência de resistência popular, como o demonstra a forma como escolhiam as épocas para lançar suas “greves gerais”: quando as boas colheitas e o aumento da demanda produziam uma escassez de mão-de-obra. Ou a forma pela qual esses movimentos foram modificando sua estratégia à medida que o desenvolvimento do capitalismo transformava as relações sociais. O paradoxal é que para

não poucos historiadores, inclusive de esquerda, seja a solidariedade, o *forte sentido comunitário* do movimento libertário, o que é levantado como prova de sua irracionalidade! De onde tiraram os anarquistas sua estratégia da greve geral, na qual as mulheres, os menores, os anciãos estavam implicados, senão do sentido popular da solidariedade? E dessa mesma cultura aprenderam uma *espontaneidade* que se acha menos próxima do espontaneísmo que da defesa da autonomia por parte da comunidade local, e que é antes de tudo resistência à coerção, à “disciplina administrativa” na qual os libertários do século XIX já pressentiam sua profunda vinculação com as estratégias produtivas do capitalismo.

Articuladas a essa outra lógica aparecem as formas populares de *protesto simbólico*. Tanto no caso dos operários ingleses no século XVIII quanto no dos anarquistas espanhóis do século XIX, uma velha cultura, conservadora em suas formas, vai albergar conteúdos libertários, de resistência e confrontação. Em ambos os casos recorre-se à invocação de regulamentos paternalistas ou expressões bíblicas para legitimar os levantes, os ataques à propriedade ou as greves. “Não têm outra linguagem para expressar uma nova consciência igualitária.”²⁷ Da queima de bruxas e de hereges as massas tomam o simbolismo de queimar em efígie seus inimigos. As cartas anônimas de ameaça aos ricos se enchem da força mágica do verso e da blasfêmia. As procissões bufas são o contra-teatro em que os símbolos da hegemonia são ridicularizados e ultrajados. Eis aí uma chave: dado que as classes populares são muito sensíveis aos símbolos da hegemonia, o campo do simbólico, tanto ou mais que o da ação direta, se converte em espaço preciso para investigar as formas do protesto popular. Nem os motins, nem as greves gerais, se esgotam no “econômico”, pois estavam destinados a *simbolizar politicamente*, isto é, a desafiar a segurança hegemônica, mostrando à classe dominante a força dos pobres.

O processo de enculturação que vinha atuando já há mais de um século, não pôde impedir que, no tempo forte da crise social

preparada pela instauração do capitalismo industrial, as classes populares *se reconheçam* na velha cultura, ainda espaço vital de sua identidade, a proletarianização. Desde meados do século XVIII a cultura popular vive uma aventura singular: ameaçada de desaparecimento, vai ser ao mesmo tempo tradicional e rebelde. Vista a partir da racionalidade ilustrada essa cultura aparece conformada unicamente por mitos e preconceitos, ignorância e superstição. E é indubitável que continha muito disso. Mas o que a partir dessa racionalidade não se podia entender é a significação histórica de que estavam carregados alguns dos componentes dessa mesma cultura: desde a obstinada exigência de fixar “frente a frente” os preços do trigo, às procissões bufas e às canções obscenas e aos relatos de terror. Que maior desafio à mentalidade ilustrada que o desses relatos de terror dos quais se alimentam as classes populares em pleno século das luzes! Mas talvez resulte mais escandaloso afirmar sem nostalgias populistas que nessa cultura da taberna e dos romanceiros, dos espetáculos de feira e da literatura de cordel, se conservou um estilo de vida no qual eram valores a espontaneidade e a lealdade, a desconfiança frente às grandes palavras da moral e da política, uma atitude irônica para com a lei e uma capacidade de gozo que nem os clérigos nem os patrões puderam amordaçar.

Que não era somente uma cultura *tradicional*, quer dizer, conservadora, prova-o a capacidade dessa cultura para reinterpretar os acontecimentos e as normas, convertendo-se na matriz de uma nova consciência política, que orienta os pioneiros das lutas operárias e que se expressaria por exemplo na “imprensa radical” inglesa e na caricatura política do século XIX espanhol. Estudando os processos culturais do início de nosso século, R. Hoggart reconhece ainda os indícios dessa cultura que “ao longo do século XIX permitiu aos trabalhadores ingleses passar do modo de vida rural ao urbano, sem converterem-se em lumpemproletariado amorfo”.²⁸

CAPÍTULO 2 DO FOLCLORE AO POPULAR

O processo de enculturação não foi em nenhum momento um processo de pura repressão. Já desde o século XVII vemos pôr-se em marcha uma produção de cultura cujos destinatários são as classes populares. Através de uma “indústria” de narrativas e imagens, vai-se configurando uma produção cultural que de uma vez medeia entre e separa as classes. Pois a construção da hegemonia implicava que o povo fosse tendo acesso às linguagens em que ela se articula. Mas nomeando ao mesmo tempo a diferença e a distância entre o nobre e o vulgar, primeiro, entre o culto e o popular, mais tarde. Não há hegemonia — nem contra-hegemonia — sem circulação cultural. Não é possível algo de cima que não implique algum modo de ascensão do de baixo. Vamos examinar uma produção cultural que sendo destinada ao vulgo, ao povo, não é contudo pura *ideologia*, já que não só abre às classes populares o acesso à cultura hegemônica, mas confere a essas classes a possibilidade de fazer comunicável sua memória e sua experiência. Certo que não podemos deixar-nos enganar pelo léxico, pois a sintaxe dessa cultura já não é a popular, mas é o próprio asco e desprezo das classes altas por ela o que nos assegura que ali não há só imposição e manipulação: para manifestar-se culturalmente a classe hegemônica não teve outro remédio senão designar a outra e sua cultura.

UMA LITERATURA ENTRE O ORAL E O ESCRITO

Há uma *literatura* que, ausente por inteiro das bibliotecas e livrarias de seu tempo, foi contudo a que tornou possível para as classes populares o trânsito do oral ao escrito, e na qual se produz a transfor-

mação do folclórico em *popular*. Refiro-me àquela literatura que se tem chamado na Espanha *de cordel* e na França de *colportage*. Literaturas que inauguram uma outra função para a linguagem: a daqueles que sem saber escrever sabem contudo ler. Escritura portanto paradoxal, escritura com estrutura oral. E isso não só por estar em boa parte escrita em *verso*, pois transcreve canções e romances, coplas e refrões, mas porque está sociologicamente destinada a ser *lida em voz alta*, coletivamente. Mas escritura, enfim, e portanto dispositivo de normalização e formalização, meio e tecnologia, racionalidade produtiva e técnica de fabricação.

Ainda que se originem e desenvolvam simultaneamente, as literaturas de cordel e *colportage* apresentam diferenças preciosas que permitem aprofundar a análise das contradições que dinamizam os modos de presença do popular nelas. Digamos já de início que enquanto a literatura de *colportage* está predominantemente dirigida à população camponesa, como atestam seus circuitos de difusão, a de cordel é plenamente urbana. A denominação mesma dessa literatura como *vulgar* está indicando, segundo um de seus estudiosos, sua diferença com o popular-camponês. Pois enquanto este último é já sinônimo no século XVII do “próximo à natureza”, vulgar é “o que se move na cidade”,²⁹ vulgar é o plebeu e o vagabundo, o desviado e o contaminado.

O que dispõe o mercado

Não sei como se consente
que mil inventadas coisas
aos ignorantes se vendam
pelos cegos que as tomam.
Ali se contam milagres,
martírios, mortes, desonras,
que não findaram no mundo
e no fim se vende e compra.³⁰

Assim vê Lope de Vega a literatura de cordel através de um personagem de sua comédia *Santiago o Jovem*. Mas não é só através de personagens; num memorial dirigido ao Rei em defesa de seus direitos de autor,³¹ Lope nos oferece uma preciosa e precisa caracterização das “coplas de cego” ou “*pliegos* de cordel”.³² E de quem eram seus compositores e vendedores: “Homens que desassossegam o vulgo, enfastiam a nobreza, deslustram a polícia (apregoando) pelas ruas Relações, Coplas e outros gêneros de versos; mulatos e vagabundos que vão pelas ruas alvoroçando as pessoas com vozes altas e descompostas, dizendo em prosa a suma do que contêm seus versos”. Quais eram seus gêneros e suas temáticas: “Os acontecimentos que buscam, as tragédias que fabricam, as fábulas que inventam de homens que nas cidades da Espanha violentam suas filhas, matam suas mães, falam com o demônio, negam a fé, dizem blasfêmias. E outras vezes fingem milagres e publicam sátiras contra as cidades e as pessoas que se podem conhecer por títulos, ofícios e acontecimento”. E nos informa também sobre o que mais lhe dói: “A malícia desses homens (se atreve) com as honras e opiniões dos que escrevem e com os nomes de pintores excelentes querem vender suas atrevidas falsidades e ignorâncias. (...) A liberdade com que imprimem e apregoam, aos olhos do que nunca vieram tais papéis, que quem os compôs foi Ledesma, Liñán, Medinilla, Lope e outras pessoas conhecidas”.

O quadro traçado não tem exagero. Nele se expressa não só a “consciência de autor” frente a uma literatura que a solapa e parodia — rouba-lhe o nome, resume e deforma o texto, mistura os gêneros — mas a reação de um homem que teve também clara consciência de fabricante, que sabia que ao entrar no circuito do “consumo” a escritura de comédias se estereotipava. E o sabia até o ponto de escrever *A arte nova de fazer comédias para esse tempo*. Por isso aparecem tão claramente indicados o circuito e os procedimentos: a con-fusão entre o anonimato de quem edita-escreve e sua atribuição a nomes famosos: a *reescritura* como chave desses textos, sua venda pelas ruas, o *resumo* que de seu conteúdo faz o pregão, a *miscelânea* de sucesso e tragédia,

de fábula e milagre, de sátira e blasfêmia. E de que por aí passava algo mais que a “imagem” do vulgo no imaginário dos nobres são boa prova os “efeitos” que Lope lhe atribuiu: inquieta o vulgo, enfastia a nobreza, deslustra a polícia (que nesse tempo significa a política e a ordem social).

As denominações são também um bom ponto de acesso. *Pliego* indica o “meio”: uma simples folha de papel dobrada duas vezes, ou várias folhas dobradas formando um caderninho, impresso em duas ou três colunas. *Cordel* assinala o modo de difusão, pois os *pliegos* eram exibidos e vendidos pendurados em um cordel na praça. Copla ou romance *de cego*, porque é ele quem os apregoa ou canta, e com o tempo quem os compõe — com ajuda de “oficiais” que recolhem os acontecimentos que o cego seleciona e os escrevem seguindo pautas que ele elabora —, os edita e os vende. Mereceria um estudo à parte a figura do cego e seus ofícios no mundo do popular, desde a mítica cegueira dos rapsodos até a picaresca do barroco espanhol, sua especializada relação com o canto e a expressão verbal. O preço dos *pliegos* é mínimo mas oscila em função de uma complexa rede de vendas e um subterfúgio do negócio que carrega pleitos entre os impressores e a irmandade de cegos.

Temos assim um *meio* que, à diferença do livro e *semelhança do periódico*, vai buscar seus leitores na rua. E que apresenta uma feitura na qual o *título* é reclame e motivação, publicidade; segue-se ao título um *resumo* que proporciona ao leitor as chaves do argumento ou as utilidades a que se presta, e uma gravura que explora já a “magia” da imagem. Temos um *mercado* que funciona com o jogo da oferta e da demanda a tal ponto que os títulos e resumos acabam estereotipando-se até a fórmula que melhor consegue expressar cada gênero. Uma evolução que mostra a passagem de uma *empresa de mera difusão* — de romances, vilancicos e canções — a outra de *composição* de relações (notícias) dos acontecimentos e de almanaques. Evolução que acompanha a gestação do divórcio do gosto que desde fins do século XVII

se aprofunda barateando a impressão dos textos e gravuras e exacerbando o sensacionalismo.³³

Mas não só é meio: a literatura de cordel é *mediação*. Por sua linguagem, que não é alta nem baixa, mas a mistura das duas. Mistura de linguagens e religiosidades. É nisso que reside a blasfêmia. Estamos diante de *outra literatura* que se move entre a vulgarização do que vem de cima e sua função de válvula de escape de uma repressão que explode em sensacionalismo e escárnio. Que em lugar de inovar estereotipa, mas na qual essa mesma estereotipia da linguagem ou dos argumentos não vem só das imposições carreadas pela comercialização e adaptação do gosto a alguns formatos, mas também do dispositivo da repetição e dos modos do narrar popular.

Na França, a literatura de *colportage* ou bufarinheira mostra contudo mais às claras a estrutura industrial de produção e difusão.³⁴

Em começos do século XVII uma família de livreiros-editores, os Oudot, começam a publicar na cidade de Troyes uns folhetos impressos em papel mais grosso e granulado, mal costurados e recobertos por uma folha de cor azul que daria o título a essa literatura: a “Bibliothèque Bleu”. O editor aproveita os caracteres das letras já muito gastas e põe os próprios tipógrafos e demais operários da imprensa a resumir e reescrever romances, contos de fadas, vidas de santos, receitas médicas, calendários etc. Quer dizer, o editor utiliza os trabalhadores da imprensa como *mediadores* para selecionar tradições orais e *adaptar* textos que vêm da tradição culta. Mas a organização “industrial” não termina aí. Junto à organização da edição encontramos uma *rede de colporteurs*, de bufarinheiros, ou vendedores ambulantes, que de feira em feira percorrem os campos e as pequenas vilas distribuindo os folhetos e retornando uma ou duas vezes por ano até o editor para informar-lhe do que se vende e do que não se vende, devolvendo-lhe o que não se vendeu e orientando assim a produção em função da demanda, isto é, servindo de mediadores entre a clientela e o empresário. É quando, em começos do século XIX, Ch. Nissard, encarregado pelo governo, de investigar essa literatura, descobrirá que

mais de três mil *colporteurs* percorrem organizadamente o país e distribuem cerca de 20 milhões de folhetos por ano. “Em sua canastra ou fardo, entre botões, agulhas, óculos e remédios milagrosos se podem encontrar libretos que custam de 1 a 2 sous. Suas escassas páginas são de um papel colorido cinza sujo, de má qualidade, que se encharca de tinta e está coberto de garatujas. Suas letras escritas com caracteres gastos mal se distinguem”.³⁵ Como os de cordel, também os folhetos da “Bibliothèque Bleu” vão à busca de seus leitores misturados com as coisas elementares da vida, bradados por mercadores de feira que estabelecem, a seu modo, o jogo de predileções e recusas que configura a sensibilidade do novo público leitor. E isso a partir de um “fundo” editorial no qual convergem relatos — canções de gesta e livros de cavalaria —, literatura clerical e alguns textos provenientes da cultura “científica”. Dos 450 títulos que se conservaram, 120 são livros de piedade, 80 são “romances” ou peças de teatro, 40 são livros de história e o resto, livros “práticos”, sejam de conhecimentos ou receitas, textos de ciências exatas e ocultas, tábuas de aritmética e calendários metereológicos; também canções, umas dedicadas ao amor e outras às virtudes do vinho.

Robert Mandrou completa seu exame introduzindo na análise do circuito o dispositivo de *recepção*: a *vigília*, lugar popular da leitura, testemunhada pela iconografia e a ralhção dos pregadores. Ainda nas aldeias mais remotas há alguém que sabe ler, e ao anoitecer, quando retornam as pessoas dos trabalhos no campo, homens e mulheres, menores e adultos se reúnem junto ao fogo para escutar aquele que lê em voz alta, enquanto as mulheres remendam ou tecem e os homens limpam ferramentas de trabalho. Leitura coletiva, que parecera desconhecida pela maioria dos historiadores, para os quais falar de leitores populares antes do século XIX seria um absurdo, pois só uma ínfima minoria da população sabia ler, quer dizer... assinar! Confusão entre leitura e escrita que, unida à dificuldade de conceber outro tipo de leitura diferente da do indivíduo encerrado com seu livro, conforma os preconceitos “cultos” que têm impedido de pres-

tar atenção à leitura popular, a sua existência e peculiaridades.³⁶ Diz o estalajadeiro, no capítulo 32 da primeira parte de *Dom Quixote*, falando das leituras de romances de cavalaria: “Porque quando é tempo da colheita reúnem-se aqui, nas sextas, muitos segadores, e sempre há algum que sabe ler; ele pega um desses livros e nós o rodeamos, mais de trinta, escutando-o com tanto gosto que é como lançarmos fora mil cãs”. E séculos depois os rudes lavradores anarquistas da Andaluzia compravam o jornal mesmo sem saberem ler, para que alguém os lesse para sua família. Trata-se de uma “leitura oral” ou auditiva, muito distinta da leitura silenciosa do letrado, tanto como dos modos de difusão e aquisição do que se lê. Porque ler para os habitantes da cultura oral é escutar, mas essa escuta é sonora. Como a dos públicos populares no teatro e ainda hoje nos cinemas de bairro, com seus aplausos e assobios, seus soluços e suas gargalhadas. Leitura, enfim, na qual o ritmo não marca o texto, mas o grupo, e na qual o lido funciona não como ponto de chegada e fechamento do sentido, mas ao contrário, como ponto de partida, de reconhecimento e colocação em marcha da memória coletiva, uma memória que acaba refazendo o texto em função do contexto, *reescrevendo-o* ao utilizá-lo para falar do que o grupo vive. Ainda está por se fazer uma história social da leitura que incorpore a história dos modos de ler a uma tipologia dos públicos leitores e das mediações que têm permitido a passagem de uns a outros. Mas o dispositivo da leitura já está mais do lado do que o povo dispõe que do que dispõe o mercado, ou melhor, do que faz seu encontro.

O que dispõe o povo

O “outro lado” da indústria de narrativas é o que nos dá acesso ao processo de *circulação cultural* materializado na literatura que estamos estudando: um novo modo de existência cultural do popular. Nas literaturas de cordel e *colportage* estão as chaves para traçar o caminho que leva do folclórico ao vulgar e daí ao popular. Que a ela

chega o folclore o testemunha Unamuno: “Eram os *pliegos* o sentimento poético dos séculos, que depois de haverem nutrido os cantos e as narrativas que têm consolado da vida a tantas gerações, circulando de boca a ouvido e de ouvido a boca, contados ao calor da fogueira, vivem pelo ministério de cegos andarilhos na fantasia sempre jovem do povo”.³⁷ Aí chega também, ou melhor, aí tem lugar a primeira grande empresa de *vulgarização*, que tanto irrita espíritos cultos como Valera: “O espírito cavalheiresco e as façanhas, a valentia e os amores dos heróis e das damas de Calderón e Lope têm passado aviltando-se a dar a última mostra de si na ínfima plebe”. Há vulgarização no duplo sentido: posta ao alcance do vulgo, e rebaixamento, quer dizer, simplificação e estereotipia. E na literatura de cordel há um terceiro sentido, aquele que indica o vulgo como “aquilo que se move na cidade”, o *popular-urbano* em sua oposição ao camponês, o sinal da emergência de um novo sentido do *popular como lugar de mestiçagens e reapropriações*. “Ao passar pelos lábios dos cegos trovadores as idéias de ‘honra’ e de ‘cavalaria’ se adaptam a figuras de bandoleiros e toureiros dando lugar a uma nova criação, que mantendo a essência do velho romance o põe a serviço desse novo estado que cresce e enfrenta a pudibunda aristocracia neoclássica, põe-no a serviço de um povo que começa a viver.”³⁸ Não só o que vem do povo se contamina e deforma, também o povo deforma e re-significa os “grandes temas” do amor e da paixão, profana as formas narrativas e eleva as vidas marginais a modelos de honradez. De tudo isso resulta uma linguagem nova que, por um lado, goza com os adjetivos ribombantes, mas por outro se acomoda a seu ritmo, sua ironia e seu atrevimento.

Ao divórcio cultural, à distância e às barreiras que a classe alta espanhola do século XVIII erige ostensivamente, o povo responde revolvendo, imitando burlescamente e mestiçando. Devemos a Caro Baroja ter sabido ler a literatura de cordel a partir do ângulo das mestiçagens. Às histórias amorosas provenientes de “dramas e comédias estimadas” misturam-se cenas de violência e sortilégios. E ao

contrário: as histórias de bandoleiros são convertidas em lances de honra de onde se exalta o que vive fora da lei e se glorifica o valor de viver perigosamente. Os heróis são, na literatura de cordel, os Diego Corrientes, Francisco Esteban e Luis Candelas. Não há só anacronismo, como pensam os literatos, mas o uso rebelde da cultura tradicional de que fala Thompson, um contra-teatro que ao revolver e confundir os tempos permite ao povo fazer ouvir sua voz. Ao aplicar as “velhas” idéias de honra e de cavalheirismo aos bandoleiros e outros delinquentes, os *pliegos* de cordel não falam, ou ao menos não falam só, de um passado tresnoitado, se vingam a seu modo de uma burguesia aristocrática erigindo seus próprios heróis: “Os grandes bandoleiros perpassam a mente popular com uma distância que apontava para reivindicação anarquista”.³⁹

O outro grande filão da literatura de cordel são os *acontecimentos*, especialmente relatos de crimes, nos quais o *pliego* lança as bases daquilo que mais tarde seria o jornalismo popular. Conta Julio Nombela — um folhetinista que durante sua juventude trabalhou para um cego — que “quando ocorria um crime dos que hoje chamam passionais, quando se cometia algum roubo de importância, o cego chamava um dos dois ou três poetas que não tinham onde cair mortos e estavam à sua disposição, passava-lhes instruções detalhadas a respeito do romance que lhes encomendava e se este ficava de seu gosto, remunerava seu trabalho com trinta ou quarenta reais”.⁴⁰ E nessas instruções se encontravam os sinais do jornalismo sensacionalista. É justamente nos relatos de crimes que encontramos o salto do *pliego* em versos ao *pliego* em prosa: uma descrição sem adornos, com seu tom de “objetividade” nos detalhes e sua busca das “causas”. Esses relatos depõem também sobre a *obsessão* popular pelos crimes. Em alguns deles, o importante, o captado, é a brutalidade pura e sua força catártica. Mas existem outros nos quais o narrador aponta em outra direção, a da reparação de agravos como forma popular de regulação social. Que é justamente a orientação de um tipo de narrativa na qual o sensacionalismo passional dos crimes rurais cede em favor de uma

descrição, exaltação da marginalização social na cidade, narrativa na qual, junto com a descrição do crime, “se dá conta da vida e dos feitos de vigaristas e bandidos”.

Por último, os *almanaques*, lugar de misturas e entrecruzamentos especiais. Nestes o que se mistura são diferentes tipos de saberes. Saberes de baixo e saberes de cima, saberes velhos e novos, astrologia e astronomia, medicina popular e nem tão popular, romance e história. “Durante os alvares do XVIII o prognóstico se transforma e vai incorporando aspectos científicos e utilitários. Estabelece-se uma nova relação com o mundo cotidiano não somente como revelação do amanhã, mas como conselhos práticos e simples para a vida diária”.⁴¹ Um exemplo fiável das misturas e da circulação que passa pelos almanaques são os escritos de Torres Villarreal, que em 1752, no Prólogo de um deles, afirma: “Escrevo para o vulgo porque este é o que deseja informar-se da novidade, este é o que está assustado, e este é que precisa ser sacudido do espanto e da ignorância”. Os almanaques são a primeira enciclopédia popular onde conselhos de higiene e de saúde se acham misturados com receitas mágicas, e onde já se propõem em forma de perguntas e adivinhações questões de física e matemática. Um investigador da indústria cultural desses séculos, e tão pouco “romântico” como Robert Escarpit, disse referindo-se a essa literatura: “Os romances da ‘Bibliothèque Bleu’ e a modesta ciência dos almanaques fizeram certamente muito mais pela elevação cultural das massas dos séculos XVII e XVIII que toda a organização da cultura oficial”.⁴²

Na França os estudos sobre a literatura de *colportage* deram recentemente lugar a uma polémica em que a polarização das posições se extrema. Para uns os almanaques e narrativas da “Bibliothèque Bleu” resgatariam a expressão de uma cultura que ou provinha do mundo popular, ou ao menos encontrou nele uma acolhida e uma resposta profunda. Para outros, essa literatura foi mera imposição e estratégia manipuladora, ou nem mesmo isso, pois nunca chegou ao povo, senão às classes médias. É indubitável que o modo de produção

e circulação da literatura de *colportage* está mais organizado a partir de cima e, portanto, deixou muito menos margem à criatividade popular que no caso dos *pliegos* de cordel. Contudo, a conclusão que se tira do debate na França é que se alguns tendem a uma imagem açucarada e espontaneísta da cultura popular, os outros tendem a reproduzir a dicotomia que nos impede de pensar a complexidade da circulação cultural: o que vem de cima não chega a tocar os de baixo, porque não tem nada a ver com estes, ou se chega nada faz além de manipular e alienar, como hoje a cultura de massa. Ora, ainda que a cultura veiculada por *pliegos* e almanaques já não seja o folclore, tampouco é a cultura de massa. É justamente a que “medeia” entre as duas, e constitui a expressão de *um modo novo de existência do popular* que é fundamental compreender para não opor maniqueísta e facilmente o popular e o massivo.

UMA ICONOGRAFIA PARA USOS PLEBEUS

A relação das classes populares com a imagem é muito distinta da sua relação com os textos escritos. Cifradas também, mas a partir de códigos de composição e de leitura “secundários”,⁴³ as imagens foram desde a Idade Média o “livro dos pobres”, o texto em que as massas aprenderam uma história e uma visão do mundo *imaginadas* em chave cristã. Com as figuras e cenas dos retábulos e capitéis, e depois com os grupos escultóricos e os baixos-relevos das catedrais góticas, a igreja cria uma imaginária compartilhada por todos, clérigos e leigos, ricos e pobres. Mas a “proximidade” do povo às imagens é paradoxal: o mundo que apresenta a iconografia é muito mais estranho, exterior e distante do mundo popular que o que recolhem e difundem os relatos escritos. Precisamente porque nas imagens se produzia um discurso acessível às massas, a seleção do dizível e difundível será muito mais cuidadosa e censurada. A popularidade das imagens não virá tanto dos temas — que não têm origens folclóricas, salvo em algumas referências a vestidos e danças — ou das formas, mas dos *usos*: ao aferrarem-se a determinadas imagens as

classes populares produziram nelas um efeito de arcaísmo próximo ao dos contos populares, e ao usá-las como amuletos as reinscreviam no funcionamento de sua própria cultura.

Com as possibilidades de reprodução abertas a partir do século XV pela gravura,⁴⁴ as imagens escapam a sua fixação a determinados lugares para invadir o espaço cotidiano das casas, dos vestidos e dos objetos. A maioria das imagens é, contudo, de temática religiosa — de uma coleção desse tempo que reúne 2047 imagens impressas, apenas cem são de temas profanos — e suas funções primordiais são a preservação e a edificação piedosas.⁴⁵ Bordadas nos vestidos ou fixadas nos armários e baús, as imagens *protegem* contra as enfermidades, os demônios e os ladrões. E se o baú se abre, a imagem colada na face interior da tampa o converte em altar em volta do qual se reza. As orações são mais eficazes se se tem diante dos olhos a imagem do santo ao qual se reza. Muchembled fala da “insidiosa penetração do sagrado” que comporta a difusão das imagens, pois a palavra do sermão vai ser substituída por elas, que a prolongam e mantêm viva sua mensagem.

Durante o século XV a Igreja é a grande distribuidora de imagens, seja através das *confrarias* — cada uma identificada pela imagem de um santo padroeiro ou de um objeto-símbolo da paixão de Cristo — ou das *indulgências* associadas a determinadas devoções que exigiam a presença de uma determinada imagem para cumprir seu efeito. Em conjunto o que se difunde gira em torno de duas temáticas: os *mistérios*, que encenam a vida de Cristo ou da Virgem, e os *milagres*, que modelam cenas da vida dos santos. E data de então o êxito de algumas imagens, como a de São Cristóvão gigante carregando o menino para atravessar um rio, que chegará intacta até os parabrisas dos táxis e ônibus de nossas cidades. A escassa iconografia profana gira em torno das *lendas* — do Rei Artur, de Carlos Magno, de Godofredo — e das *moralidades* — o galo vigilante, a raposa astuta, o gato ladino — aos jogos de *naipes* e algumas farsas e *sátiras* religioso-políticas.

Já no século XVI, porém mais claramente a partir do XVII, a reprodução e difusão de imagens sofre uma forte transformação. Da xilografia que permitia a impressão de cerca de 400 folhas por matriz, passa-se à água-forte que, ao usar soluções de ácido nítrico sobre pranchas de cobre, permite texturas não só mais nítidas como variadas e um aumento considerável de folhas por prancha. Ao mesmo tempo a produção, ainda que artesanal, se aproxima já da indústria mediante uma especialização das funções: o desenhista, o iluminador, o gravador, o impressor. A distribuição por sua parte passa das mãos da Igreja — que continuará exercendo por outros modos um controle ideológico — às dos comerciantes, que vendem gravuras em almanaques e as difundem pelos campos através dos vendedores ambulantes que vão de feira em feira ou pelos bairros nos dias de mercado. É então que se inicia a pressão de uma demanda popular que, dirigida sem dúvida pelo que lhe oferecem e pela censura religiosa, começa contudo a incidir na conformação de uma iconografia “popular”. Disso dá conta a multiplicidade de testemunhos que convergem em constatar a presença de gravuras na maioria das casas, tanto da cidade como do campo, de que eram “o único luxo do pobre”, e a paixão por imagens raras “que vem compensar as classes possuidoras de sua perda de privilégios com respeito à imagem em geral”.⁴⁶ Mais tarde será na qualidade da imagem, de uma gravura que imita a pintura, de onde se buscará diferenciar e distanciar os gostos. Às classes populares chegará majoritariamente a gravura barata, a que reproduz imagens tradicionais e num desenho tosco. Mas, de todo jeito, há uma transformação que lentamente chega também ao povo: a secularização que começa a afetar os temas e sobretudo as formas. A secularização libera a criatividade iconográfica da pressão religiosa, e a Reforma protestante, ao deixar sem chão as indulgências e pôr em dúvida a mediação dos santos, abre caminho para uma iconografia que *caricaturiza* as instituições e as figuras eclesiásticas — o Papa convertido em burro, os cardeais em raposas etc. — e *amplia os motivos* substituindo os santos

por figuras da mitologia e quadros de costumes que introduzem na representação o espaço da vida cotidiana.⁴⁷

Em resposta a essas mudanças a Igreja vai buscar a “popularização” de sua mensagem mediante uma certa mundanização das devoções que retoma a afirmação vitalista do barroco, e uma certa tolerância para com os restos do paganismo ainda conservados nelas as massas populares. Essa popularização se traduzirá na difusão de uma iconografia que aproxima a vida dos santos à das pessoas, que tolera usos mágicos das imagens religiosas e busca a expansão e a divulgação, mais que o aprofundamento.⁴⁸ Por sua parte, a burguesia encontra novas funções para as imagens e uma especialmente dirigida ao povo: educá-lo cívica, politicamente. Aproveitando as celebrações e comemorações de vitórias, os “acontecimentos pátrios”, e descobrindo a carga emotiva e o poder de sugestão que a imagem tem para além de sua referência, montam-se imaginárias sobre batalhas ou histórias com base nos estoques de imagens que guardam os editores.⁴⁹

A transformação pode ser constatada finalmente nas mudanças produzidas na relação entre iconografia e imaginária. Desde o século XVI há uma série de *motivos* que se incorporam à iconografia popular, como “o mundo às avessas”, “o diabólico dinheiro”, “a árvore do amor”. Entre eles há um, “a escada da vida”, que tem servido de suporte para a visualização das mudanças na representação. Como “a roda da fortuna”, o tema da escada ou das idades da vida é de fato um tema medieval que começa a ter representação gráfica já no século XV. Mas até o século XVII trata-se sempre de uma *imagem religiosa* das etapas da vida, do nascimento à morte. Em uma gravura de 1630 as etapas ou graus ou degraus são cinco: à direita estão colocados os símbolos da vida e à esquerda os da morte, debaixo da escada se encena o juízo. Em um almanaque de 1673 cada idade aparece representada por um casal, um ditado e um epíteto, e as idades são doze; sob o vértice aparece também o Juízo Final e quatro medalhões que representam o batismo, o matrimônio, a extrema-unção e o funeral. Mas

a partir do século XVIII a função religiosa e a imagem macabra desaparecem e são substituídas por uma imaginária eufórica e secular. A escada se transforma na escada da ascensão social e do processo de “maturação” do indivíduo até chegar a ela. Fica a escada e a indicação de um trajeto, mas esvaziado totalmente da imaginária religiosa e referido à de uma burguesia que difunde assim seu novo imaginário: o ideal de vida já não é a salvação, mas o êxito social.⁵⁰

Ao longo dessa evolução há algo que marca de maneira explícita a distância que aprofunda e encobre por sua vez a popularização das imagens. Trata-se de que enquanto a pintura de cavalete, ao romper com a forma-retábulo, vai rechaçar a representação em imagens de uma temporalidade seqüencial, de uma seqüência narrativa, esta vai continuar presente e vai desenvolver-se na iconografia popular. A que encontrará nas tiras de quadrinhos na imprensa seu ponto de chegada. Nesse percurso, um papel decisivo é desempenhado pelas “imagens de Épinal”.

Desde 1660 se estabelece em Épinal, uma cidade do noroeste francês, a maior indústria de imagens de seu tempo.⁵¹ Ali se produz todo tipo de imagens: estampas religiosas, cartas de jogo e de tarô, dominós, almanaques, coleções de soldados, ilustrações de canções etc. Mas o que vai fazer sua fama, o que vai receber o nome de “imagens de Épinal” serão precisamente as narrativas em imagens que lançam no mercado os irmãos Pellerin, estabelecidos na cidade desde 1740. Inicialmente essas narrativas se dirigem a uma nova clientela, os menores de idade. Trata-se de contar-lhes histórias em imagens mediante uma folha dividida em 16 quadros ou vinhetas consecutivas, dispostas em 4 fileiras que se lêem da esquerda para a direita e de cima para baixo. Cada vinheta tem debaixo um pequeno texto escrito. O êxito do formato será tanto que a história em imagens por episódios deixará logo de limitar-se ao público infantil e passará a ser utilizada para todo tipo de narrativas, especialmente as que fazem “caricatura”. Seu desenvolvimento iconográfico estará sobretudo ligado à representação imagética de lendas e contos populares.

Na Espanha, os *pliegos* de cordel traziam quase sempre uma ilustração gravada na primeira página, e às vezes outra que dividia o caderninho em duas partes. O que os *pliegos* reproduzem inicialmente são gravuras tomadas de livros e que tinham alguma relação com o tema. Mas pouco a pouco vão evoluindo: de uma primeira etapa, na qual se transfere para o *pliego* a gravura tal e como está no livro de que foi retirada, a uma segunda na qual, com base em figuras soltas de personagens tomados de um estoque, se armam cenas, e a uma terceira — já no século XVIII — na qual se fazem gravuras especiais para ilustrar os *pliegos*.⁵² Mas essas gravuras representam sempre uma única cena. A narrativa em imagens se acha também ligada ao *pliego* de cordel, porém por outros lados. Em primeiro lugar através dos *cartazes de feira* ou de cego que ilustravam com imagens dispostas por episódios o conteúdo do *pliego* que o cego recitava. O guia de cego, ou um moço a serviço do cego, ia indicando com uma vareta a vinheta que ilustrava a passagem a que aludia o cego. E em segundo lugar nas *aleluias* ou jogos-da-glória que apresentavam um formato muito similar ao das imagens de Épinal: uma superfície quadriculada na qual cada quadro contém um desenho e o conjunto desenvolve um tema ou uma história. As aleluias versam sobre todos os temas da literatura de cordel e, segundo Caro Baroja, são “a última fase no processo de resumir e de abreviar os relatos”.

O passo seguinte na indústria da iconografia popular será já o jornal ilustrado, que faz sua aparição em 1832 com o *Penny Magazin* de Londres. Mas isso nos introduz já em outra etapa: na da primeira cultura de massas.

MELODRAMA: O GRANDE ESPETÁCULO POPULAR

Desde 1790 vai-se chamar *melodrama*, especialmente na França e na Inglaterra, um espetáculo popular que é muito menos e muito mais que teatro. Porque o que aí chega e toma a forma-teatro, mais que com uma tradição estritamente teatral, tem a ver com as

formas e modos dos espetáculos de feira e com os temas das narrativas que vêm da literatura oral, em especial com os contos de medo e de mistério, com os relatos de terror. Além disso, desde finais do século XVII, disposições governamentais “destinadas a combater o alvoroço” proibem na Inglaterra e na França a existência de teatros populares nas cidades.⁵³ Os teatros oficiais são reservados às classes altas, e o que é permitido ao povo são *representações sem diálogos*, nem faladas nem sequer cantadas, e isso sob o pretexto de que “o verdadeiro teatro não seja corrompido”. A proibição será suspensa na França só em 1806 por um decreto que autoriza em Paris o uso de alguns teatros para a encenação de espetáculos populares, mas limitando estes a só três.⁵⁴ De outra parte, e por estranho que isso possa soar hoje, o melodrama de 1800, o que tem seu paradigma em *Celina ou a filha do mistério* de Gilbert de Pixerecourt, está ligado por mais de um aspecto à Revolução Francesa: à transformação da canalha, do populacho em povo e à cenografia dessa transformação. É a entrada do povo duplamente “em cena”. As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas *emoções*. E para que estas possam desenvolver-se o cenário se encherá de cárceres, de conspirações e justiçamentos, de desgraças imensas sofridas por inocentes vítimas e de traidores que no final pagarão caro por suas traições. Não é por acaso esta a moralidade da Revolução? “Antes de ser um meio de propaganda, o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva.”⁵⁵

A pantomima encenada foi “ensaiada” ao ar livre por ruas e praças onde a mímica serviu à ridicularização da nobreza. E toda a maquinaria que a encenação do melodrama exige está em relação direta com o tipo de espaço que o povo necessita para fazer-se visível: ruas e praças, mares e montanhas com vulcões e terremotos. O melodrama nasce como “espetáculo total” para um povo que já pode se olhar de corpo inteiro, “imponente e trivial, sentencioso e ingênuo, solene e bufão, que inspira terror, extravagâncias e jocosidade”.⁵⁶ Daí a peculiar

cumplicidade com o melodrama de um público que — “escrito para os que não sabem ler”, dirá Pexerecourt — não procura palavras na cena, mas ações e grandes paixões. E esse forte sabor emocional é o que demarcará definitivamente o melodrama, colocando-o do lado popular, pois justo nesse momento, anota Sennett,⁵⁷ a marca da educação burguesa se manifesta totalmente oposta, no controle dos sentimentos que, divorciados da cena social, se interiorizam e configuram a “cena privada”.

A cumplicidade com o novo público popular e o tipo de demarcação cultural que ela traça são as chaves que nos permitem situar o melodrama no vértice mesmo do processo que leva do popular ao massivo: lugar de chegada de uma memória narrativa e gestual e lugar de emergência de uma cena de massa, isto é, onde o popular começa a ser objeto de uma operação, de um apagamento das fronteiras deslanchado com a constituição de um discurso homogêneo e uma *imagem unificada do popular, primeira figura da massa*. O apagamento da pluralidade de sinais nos relatos e nos gestos obstrui sua permeabilidade aos contextos, e o rebaixamento progressivo dos elementos mais fortemente caracterizadores do popular será acompanhado pela inclusão de temas e formas procedentes da outra estética, como o conflito de caracteres, a busca individual do êxito e a transformação do heróico e maravilhoso em pseudorealismo.

Entre o circo e o palco

O que se faz *teatro* no melodrama foi durante séculos espetáculo de *troupes* ambulantes que vão de feira em feira, e cujo ofício, mais que o de “atores”, é aquele outro que mistura a representação de farsas e entremezes ao de acrobatas, saltimbancos e advinhadores. Desde 1680 a proibição dos “diálogos” vai obrigar o espetáculo popular não só a reencontrar-se com a mímica — “a arte do ator ressuscita porque o ator não pode expressar-se com palavras”⁵⁸ — como também a inventar uma série de estratégias cênicas que se mantêm íntegros

na cumplicidade do espectador. Algumas vezes a solução será que só um ator fale e os outros respondam com gestos, ou que o outro entre em cena quando o que falou sair. Mas as estratégias mais utilizadas serão a utilização de cartazes ou faixas nas quais está escrita a fala ou o diálogo que corresponde à ação dos atores,⁵⁹ e a utilização de letras de canções que fazem o público cantar seguindo as coplas impressas em volantes que lhe dão à entrada com a melodia das canções conhecidas.⁶⁰

Frente ao teatro culto, que é nesse tempo um teatro eminentemente literário, isto é, cuja complexidade dramática está dita e se sustenta inteiramente na retórica verbal, o melodrama apóia sua dramaticidade basicamente na encenação e num tipo de atuação muito peculiar.

Por predominância da encenação é preciso entender a prioridade que tem o espetáculo sobre a representação mesma. “O que se paga é o que se vê”, disse um crítico dessa época. E Pixerecourt, que escrevia uma peça em apenas quinze ou vinte dias, precisava de dois ou três meses para sua encenação. “A ação dramática fornecia o tema para a execução de uma paisagem”,⁶¹ o “lugar da ação” e objeto de uma verdadeira *fabricação* com base em maquinarias complicadíssimas para a movimentação das decorações e os efeitos óticos e sonoros que permitiam “presenciar” um naufrágio ou um terremoto. Os críticos *de teatro* permanecem escandalizados: as palavras importam menos que os jogos de mecânica e de ótica. Uma economia da linguagem verbal se põe a serviço de um espetáculo visual e sonoro onde primam a pantomima e a dança,⁶² e onde os efeitos sonoros são estudadamente fabricados. Como a utilização da música para marcar os momentos solenes ou cômicos, para caracterizar o traidor e preparar a entrada da vítima, para ampliar a tensão ou relaxá-la, além das canções e da música dos balés. A funcionalização da música e a fabricação de efeitos sonoros, que encontrarão nas novelas de rádio seu esplendor, tiveram no melodrama não só um antecedente, mas todo um paradigma. Quanto aos efeitos óticos, fazem sua aparição uma multiplicidade de truques para os quais, como nas comédias de magia, se utilizam desde

fantasmagorias até sombras chinesas. O parentesco do cinema com o melodrama não é só temático, boa parte dos *truques* que o preparam, e dos quais lançará mão para produzir sua “magia”, estão já aí. Não se pode esquecer que quem inicia a conversão do aparato técnico em dispositivo cinematográfico, Méliès, era um ilusionista de barraca de feira, um prestidigitador.⁶³

A efetividade da encenação se corresponderá com um modo peculiar de *atuação*, baseado na “fisionomia”: uma correspondência entre figura corporal e tipo moral. Produz-se aí uma *estilização metonímica*⁶⁴ que traduz a moral em termos de traços físicos sobre-carregando a aparência, a parte visível do personagem, de valores e contra-valores éticos. Correspondência que é coerente com um espetáculo em que o importante é *o que se vê*, mas que por sua vez nos remete a uma forte codificação que as figuras e os gestos corporais têm na cultura popular, e da qual os personagens da *commedia dell'arte*, os arlequins e polichinelos, são a expressão. Atuação então que estreita e reforça a cumplicidade com o público, cumplicidade de classe e de cultura! Assim o atesta Sennett: “As salas populares inglesas eram tão barulhentas e ressonantes que muitos teatros deviam reconstruir e redecorar seu interior periodicamente, em conseqüência do grande dano que o público produzia ao demonstrar sua aprovação ou seu desprezo pelo que tinha acontecido no cenário. Esta paixão e este sentimento espontâneo do público se produzia em parte devido à classe social dos atores”.⁶⁵ Pelos mesmos anos, na Espanha, o ilustrado Jovellanos, encarregado pelo rei de investigar os espetáculos e formas de diversão popular, denuncia essa mesma cumplicidade e propõe que qualquer reforma deverá começar por abolir o modo vulgar de atuar, isto é, “os gritos e uivos descompostos, as violentas contorções e atrevimentos, os gestos e trejeitos descompassados, e finalmente aquela falta de estudo e de memória, aquele impudente descaramento, aqueles olhares livres, aqueles meneios indecentes, aquela falta de propriedade, de decoro, de pudor, de polícia e de ar nobre que tanto alvoroça a gente desobediente e petulante, e tanto tédio causa nas

peças cordatas e bem criadas”.⁶⁶ Quando o melodrama e seu modo de atuação através de grandes efeitos se tornem plenamente massivos, com o cinema e o rádio, tender-se-á a atribuir esse afã em produzir efeitos portentosos a uma mera estratégia comercial. Todavia, em sua origem, no melodrama de 1800, esse afã fala a seu modo de outras coisas que seria bom não perder de vista, inclusive hoje, se queremos entender o que *culturalmente* se passa por aqui: talvez o afã portentoso do gesto melodramático esteja historicamente ligado menos à influência da comédia *larmoyante* que à proibição da palavra nas representações populares — com a correspondente necessidade de um excesso de gesto — e à expressividade dos sentimentos em uma cultura que não pôde ser “educada” pelo padrão burguês.

Estrutura dramática e operação simbólica

A idéia de “espetáculo total” não se restringe no melodrama só ao nível da encenação, está também no plano de sua estrutura dramática.⁶⁷ Tendo como eixo central quatro *sentimentos* básicos — medo, entusiasmo, dor e riso —, a eles correspondem quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações — terríveis, excitantes, ternas e burlescas — personificadas ou “vivas” por quatro personagens — o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo — que ao juntar-se realizam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopéia, tragédia e comédia. Essa estrutura nos revela no melodrama uma tal pretensão de *intensidade* que só se pode alcançar à custa da *complexidade*. O que obriga a pôr em funcionamento “sistematicamente” duas operações que, se bastante de estratégia, nem por isso deixam de remeter a uma matriz cultural: esquematização e polarização. A *esquematização* é entendida pela maioria dos analistas em termos de “ausência de psicologia”, os personagens são convertidos em signos e esvaziados do peso e da espessura das vidas humanas, o contrário dos personagens do romance segundo Lukács, isto é, não-problemáticos. Mas Benjamin abriu outra pista ao propor que a diferença entre narração e romance tem a ver com a especial relação daquela com a

experiência e a memória: não pode ter então a mesma “estrutura” o que é para ser lido e o que é para ser contado. E o melodrama tem um parentesco muito forte, estrutural, com a narração. Seguindo essa pista, Hoggart vê nos esquematismos e nos estereótipos aquilo que tem por função “permitir a relação da experiência com os arquétipos”.⁶⁸ A *polarização* maniqueísta e sua “redução valorativa” dos personagens a bons e maus acaba sendo, segundo os analistas, uma chantagem ideológica. Goimard não desconhece essa operação mas a remete “por debaixo” à *regressão* que estaria, segundo Freud, na base de toda obra de arte, carregando os personagens que são “objeto de identificação” com o signo positivo e os personagens que são “objeto de projeção” com o signo negativo dos agressores.⁶⁹ Northrop Frye, referindo-se à estrutura do romance sentimental, propõe que a polarização entre bons e maus não se produz só nesse tipo de narrativa: ela se encontra também nas narrativas que dão conta de situações-limite para uma coletividade, de situações “de revolução”, o que permitirá inferir que a oposição entre bons e maus não tem sempre um sentido “conservador”, e de algum modo, inclusive, o melodrama pode conter uma certa forma de dizer das tensões e dos conflitos sociais.⁷⁰

É necessário, então, visualizar mais de perto a rede formada pelos quatro personagens que são o núcleo do drama. O *Traidor* — ou Perseguidor ou Agressor — é sem dúvida o personagem que liga o melodrama ao romance de ação e à narrativa de terror tal e como se concretiza no romance gótico do século XVIII e nos contos de medo que vêm de longo tempo. Sua figura é a personificação do *mal* e do vício, mas também a do mago e do *sedutor* que fascina a vítima, e a do sábio em fraudes, em dissimulações e disfarces. Secularização do diabo e vulgarização do Fausto, o Traidor é sociologicamente um aristocrata malvado, um burguês megalomaniaco e inclusive um clérigo corrompido. Seu modo de ação é a impostura — mantém uma secreta relação invertida com a vítima, pois enquanto ela é nobre crendo-se bastarda, ele é com freqüência um bastardo que se faz passar por nobre — e sua função dramática é encurralar e maltratar a vítima.

Ao encarnar as paixões agressoras o Traidor é o personagem do terrível, o que produz medo, cuja simples presença suspende a respiração dos espectadores mas também é o que fascina: príncipe e serpente que se move na escuridão, nos corredores do labirinto e do secreto.

A *Vítima* é a heroína: encarnação da inocência e da virtude, quase sempre mulher. Anota Frye que “o *ethos* romântico considera o heroísmo cada vez mais em termos de sofrimento, resignação e paciência (...) É também o *ethos* do mito cristão. Esta mudança na concepção do heroísmo explica em grande parte a proeminência dos personagens femininos nos romances”,⁷¹ quer dizer, na tragédia popular. Essa na qual o dispositivo catártico funciona fazendo recair a desgraça sobre um personagem cuja *debilidade* reclama o tempo todo proteção — excitando o sentimento protetor no público — mas cuja virtude é uma *força* que causa admiração e de certo modo tranqüiliza. Sociologicamente a vítima é uma princesa que se desconhece enquanto tal e que, tendo vindo de cima, aparece rebaixada, humilhada, tratada injustamente. Mais de um crítico viu, nessa condição da vítima de estar “privada de identidade” e condenada por isso a sofrer injustiças, a figura do proletariado. Claro que no melodrama a recuperação da identidade por parte da vítima se resolve “maravilhosamente” e não pela tomada de consciência e pela luta, mas a *situação* não deixa de estar colocada e alguns dos folhetins mais “populares” assim a leram: “A alienação social não está escamoteada no melodrama: é seu tema, ainda que submetida a uma transposição fantasmática”.⁷²

O *Justiceiro* ou Protetor é o personagem que, no último momento, salva a vítima e castiga o Traidor. Vindo da epopéia, o Justiceiro tem também a figura do herói, mas o “tradicional”: um jovem e enfeitado cavaleiro — algumas vezes o papel de jovem ganha um acréscimo de gentileza e elegância num homem de idade avançada — ligado à vítima por amor ou parentesco. É, pela generosidade e sensibilidade, a contraface do Traidor. E portanto o que tem por função desfazer a trama de mal-entendidos e desvelar a impostura permitindo que “a verdade resplandeça”. Toda, a da Vítima e a do Trai-

dor. Mas, mutilando a tragédia, esse final feliz aproxima o melodrama do conto de fadas.

E por último o *Bobo*, que está fora da tríade dos personagens protagonistas, mas pertence sem dúvida à estrutura do melodrama, na qual representa a presença ativa do *cômico*, a outra vertente essencial da matriz popular. A figura do Bobo no melodrama remete por um lado à do *palhaço* no circo, isto é, aquele que produz distensão e relaxamento emocional depois de um forte momento de tensão, tão necessário em um tipo de drama que mantém as sensações e os sentimentos quase sempre no limite. Mas remete por outro lado ao *plebeu*, o anti-herói torto e até grotesco, com sua linguagem anti-sublime e grosseira, rindo-se da correção e da retórica dos protagonistas, introduzindo a ironia de sua aparente torpeza física, sendo como é um equilibrista, e sua fala cheia de refrões e de jogos de palavras.

A estrutura dinâmica do melodrama contém além disso algo que os estudiosos costumam confundir com sua “ideologia reacionária”. Tem razão Follain quando afirma que o “velho” teatro popular era muito menos respeitoso para com as normas estabelecidas que o melodrama.⁷³ E Reboul quando denuncia que, no melodrama, o que fica da revolução é sua moralidade e que estamos portanto diante de uma operação de propaganda. Mas a operação simbólica que vertebrava o melodrama não se esgota aí, tem outra face, outro espaço de desdobramento e outro universo de significação pelo qual se liga com aquela matriz cultural que vínhamos rastreando: a “afirmação de uma significação moral num universo dessacralizado”.⁷⁴ Essa afirmação moral já fala, no início do século XIX, uma linguagem duplamente anacrônica: a das relações familiares, de parentesco, como estrutura das fidelidades primordiais, e a do excesso.

Todo o peso do drama se apóia no fato de que se acha no segredo dessas *fidelidades primordiais* a origem dos sofrimentos. O que converte toda existência humana — desde os mistérios da paternidade ao dos irmãos que se desconhecem, ou ao dos gêmeos — em uma luta contra as aparências e os malefícios, é uma operação de decifração. É

isso o que constitui o verdadeiro movimento da trama: a ida do *desconhecimento* ao *re-conhecimento* da identidade, “esse momento em que a moral se impõe”.⁷⁵ E se essa moral que se impõe não passasse da “economia moral” de que fala Thompson, ou ao menos a ela remetesse? Caberia então a hipótese de que o enorme e espesso enredamento das relações familiares, que como infra-estrutura fazem a trama do melodrama, seria a forma pela qual a partir do popular se compreende e se expressa a opacidade e a complexidade que revestem as novas relações sociais. O anacronismo se torna, assim, metáfora, modo de simbolizar o social.

Segundo anacronismo: a retórica do excesso. Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores. Julgado como *degradante* por qualquer espírito cultivado, esse excesso contém contudo uma vitória contra a repressão, contra uma determinada “economia” da ordem, a da poupança e da retenção.

A obstinada persistência do melodrama mais além e muito depois de desaparecidas suas condições de surgimento, e sua capacidade de adaptação aos diferentes formatos tecnológicos, não podem ser explicadas nos termos de uma operação puramente ideológica ou comercial. Faz-se indispensável propor a questão das matrizes culturais, pois só daí é pensável a *mediação* efetivada pelo melodrama entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer, massivo. Mediação que no plano das narrativas passa pelo folhetim e no dos espetáculos pelo *music-hall* e o cinema. Do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas é, em grande parte, uma história do melodrama.

CAPÍTULO 3 DAS MASSAS À MASSA

O conceito de massa surge como parte integrante da ideologia dominante e da consciência popular no momento em que o foco da legitimidade burguesa se desloca de cima para dentro. Agora somos todos massa.

A. Swingewood

Tão prontamente como a massa de não-proprietários elege as regras gerais do tráfico social como tema de seu raciocínio público, a reprodução da vida social como tal é convertida em assunto geral não mais meramente em sua forma de apropriação privada.

Jürgen Habermas

INVERSÃO DE SENTIDO E SENTIDOS DA INVERSÃO

O longo processo de enculturação das classes populares no capitalismo sofre desde meados do século XIX uma ruptura mediante a qual obtém sua continuidade: o deslocamento da legitimidade burguesa “de cima para dentro”, isto é, a passagem dos dispositivos de submissão aos de consenso. Esse “salto” contém uma pluralidade de movimentos entre os quais os de mais longo alcance serão a dissolução do sistema tradicional de diferenças sociais, a constituição das massas em classe e o surgimento de uma nova cultura, de massa. O significado deste último quase sempre tem sido pensado em termos culturalistas, como perda de autenticidade ou degradação cultural, e não em sua articulação com os outros dois movimentos e, portanto, no que traz de mudança na função social da própria cultura.

Mudança cujo sentido só pode ser abordado a partir dos diferentes sentidos que assume historicamente, “a aparição das massas no cenário social”, desde a concentração industrial de mão-de-obra nas grandes cidades *tornando visível a força das massas* até a constituição do massivo enquanto *modo de existência do popular*.

A visibilidade, a presença social das massas, remete fundamentalmente a um fato político. É a revolução convertendo o Estado, como disse Marx, em assunto geral, liberando o político e constituindo-o “em esfera da comunidade, a esfera dos assuntos gerais do povo”. Torna-se assim possível a entrada das camadas sociais não burguesas, da massa de não-proletários, na *esfera pública*, com o que se transforma o sentido que a burguesia liberal tinha conferido ao público, ao *desprivatizá-lo* radicalmente. Explica Habermas: “A dialética de uma estatização progressiva da sociedade, paralela a uma socialização do Estado, começa paulatinamente a destruir as bases da publicidade burguesa: a separação entre Estado e sociedade. Entre ambas, e por assim dizer de ambas, surge uma esfera social repolitizada que confunde a diferença entre o público e o privado”.⁷⁶ E não obstante — segundo sentido da inversão —, a crise que a dissolução do público produz na legitimidade burguesa não conduz à revolução social e sim a uma recomposição de hegemonia: “A ocupação da esfera política pelas massa de despossuídos conduziu a uma imbricação de Estado e sociedade que acabou arruinando a antiga base do público, sem dotá-lo de outra, nova”.⁷⁷ É a partir daí que a cultura é redefinida e modificada em sua função. O vazio aberto pela desintegração do público será ocupado *pela integração que produz o massivo*, a cultura de massa. Uma cultura que, em vez de ser o lugar onde as diferenças sociais são *definidas*, passa a ser o lugar onde tais diferenças são *encontradas* e negadas. E isto não ocorre por um estratagem dos dominadores, e sim como elemento constitutivo do novo modo de funcionamento da hegemonia burguesa, “como parte integrante da ideologia dominante e da consciência popular”.⁷⁸

Massa designa, no movimento da mudança, o modo como as classes populares vivem as novas condições de existência, tanto no que elas têm de opressão quanto no que as novas relações contêm de demanda e aspirações de democratização social. E de massa será a chamada cultura popular. Isto porque no momento em que a cultura popular tender a converter-se em cultura *de classe*, será ela mesma minada por dentro, transformando-se em cultura *de massa*. Sabemos que essa inversão vinha sendo gerada há muito tempo, mas ela não podia tornar-se efetiva senão quando, ao se transformarem as massas em classe, a cultura mudou de profissão e se converteu em espaço estratégico da hegemonia, passando a *mediar*, isto é, encobrir as diferenças e reconciliar os gostos. Os dispositivos da mediação de massa acham-se assim ligados estruturalmente aos *movimentos no âmbito da legitimidade que articula a cultura*: uma sociabilidade que *realiza* a abstração da forma mercantil na materialidade tecnológica da fábrica e do jornal, e uma mediação que encobre o conflito entre as classes produzindo sua resolução no *imaginário*, assegurando assim o consentimento ativo dos dominados. Essa mediação e esse consentimento, no entanto, só foram historicamente possíveis na medida em que a cultura de massa foi constituída *acionando e deformando* ao mesmo tempo sinais de identidade da antiga cultura popular e *integrando* ao mercado as novas demandas das massas.

A cultura de massa não aparece de repente, como uma ruptura que permita seu confronto com a cultura popular. O massivo foi gerado lentamente a partir do popular. Só um enorme estrabismo histórico e um potente etnocentrismo de classe que se nega a nomear o popular como cultura pôde ocultar essa relação, a ponto de não enxergar na cultura de massa senão um processo de vulgarização e decadência da cultura culta.

MEMÓRIA NARRATIVA E INDÚSTRIA CULTURAL

A incorporação das classes populares à cultura hegemônica tem uma longa história na qual a indústria de narrativas ocupa lugar

primordial. Em meados do século XIX, a demanda popular e o desenvolvimento das tecnologias de impressão vão fazer das narrativas o espaço de decolagem da produção massiva. O movimento osmótico nasce na imprensa, uma imprensa que em 1830 iniciou o caminho que leva do jornalismo político à empresa comercial. Nasce então o *folhetim*, primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa. Fenômeno cultural muito mais que literário, o folhetim conforma um espaço privilegiado para estudar a emergência não só de um *meio* de comunicação *dirigido* às massas, mas também de um novo *modo* de comunicação *entre* as classes. Quase completamente ignorado até alguns anos atrás, foi redescoberto em finais dos anos 60 por estudiosos dos fenômenos “para” ou “sub” literários, que sobre ele projetaram duas posições fortemente divergentes. Uma, abordando-o a partir da literatura e da ideologia, encara-o como um fracasso literário e um poderoso sucesso da ideologia mais reacionária. Outra, seguindo a proposta de Gramsci, propõe-no como “um estudo de história da cultura e não de história literária”,⁷⁹ esforçando-se para superar o sociologismo da leitura ideológica.

Propor o folhetim como *fato cultural* significa de saída romper com o mito da escritura para abrir a história à pluralidade e à heterogeneidade das experiências literárias. E, em segundo lugar, deslocar a leitura do campo ideológico para ler não só a dominante mas também as diferentes lógicas em conflito tanto na produção quanto no consumo. É bastante revelador que tenha sido Roland Barthes e não um “sociólogo” quem de maneira mais explícita propôs “a explosão da unidade da escritura”, situando-a nos arredores de 1850 e ligando-a a três grandes fatos históricos: o retrocesso demográfico europeu, o nascimento do capitalismo moderno e a divisão da sociedade em classes arruinando as ilusões liberais.⁸⁰ Porque é em relação ao movimento do social, e não a dogmas acadêmicos ou políticos, que o folhetim nos revela *uma relação outra para com a linguagem no campo da literatura e a partir dele*. A hegemonia exigia o seguinte: a inversão que implica uma literatura “sem escritura” ou

um “romance não-literário”. Quer dizer: é a entrada no campo da literatura de uma *fala* que faz explodir o círculo das maneiras e dos estilos literários. Contudo, isto também implica que essa *fala* vai se ver obstaculizada, desarticulada, desativada e funcionalizada. As classes populares só alcançam a literatura mediante uma operação comercial que fende o próprio ato de escrever e desloca a figura do escritor na direção da figura do jornalista. Mas o folhetim, de qualquer modo, vai falar de uma experiência cultural que inicia aí o caminho de seu reconhecimento.

O aparecimento do meio

Antes de significar romance popular publicado em episódios ao longo de um certo período, *folhetim* designava uma parte do jornal: o “rodapé” da primeira página, onde iam parar as “variedades”, as críticas literárias, as resenhas teatrais, junto com anúncios e receitas culinárias, e não raro com notícias que metiam a política em disfarce de literatura. O que não era admitido no corpo do jornal podia, sem impedimentos, ser encontrado no folhetim, e essa condição original, assim como a mixórdia de literatura e política, deixou marcas profundas nesse formato. Isto se deu em 1836, quando a transformação do jornal em empresa comercial⁸¹ levou os donos de dois jornais parisienses — *La Presse* e *Le Siècle* — a introduzir modificações importantes como os anúncios por palavras e a publicação de narrativas escritas por novelistas da moda. Pouco tempo depois essas narrativas passaram a ocupar todo o espaço do folhetim — daí a absorção do nome. Com isso, pretendeu-se redirecionar os jornais para o “grande público”, barateando os custos e aproveitando as possibilidades abertas pela “revolução tecnológica” operada pela rotativa, que aparece justamente por esses anos, permitindo um salto das 1.100 páginas impressas por hora para 18 mil.

A competição entre os jornais iria desempenhar um papel importante na configuração do romance-folhetim. Em agosto de 1836,

o *Siècle* começa a publicar “em partes” o *Lazarillo de Tormes*.⁸² A *Presse* resiste até outubro, quando publica uma narrativa de Balzac. Só no ano seguinte, em 28 de setembro, e em outro jornal, o *Journal des Débats*, aparecerá o primeiro verdadeiro folhetim: *As memórias do diabo*, de Frédéric Soulié, escrito em episódios para serem publicados periodicamente, contendo já os ingredientes básicos da fórmula que iria garantir os primeiros grandes sucessos: romance de ação mais romantismo social (ou socialismo romântico). Durante um certo tempo subsiste a mistura de produção e reproduções. O *Siècle* se especializa na tradução de famosos romances ingleses e espanhóis, mas também publica já em 1838 uma narrativa do Dumas dramaturgo. Outros jornais, como *Le Constitutionnel* e *Le Commerce*, também ingressam na competição. Os muros de Paris ficam cheios de cartazes divulgando os folhetins. A tiragem dos jornais sofre enormes transformações, como a do *Constitutionnel*, que com a publicação de *O judeu errante* passa de cinco mil para oito mil exemplares. Surgem debates sobre que tipo de romance “cabe” no folhetim, defende-se a narrativa histórica na linha de Walter Scott, mas de modo que “os personagens concentrem em si os interesses, as paixões, os costumes e os preconceitos de uma época”. A observação é de Soulié e a ela se oporá Dumas, alegando que a história não pode ser romanceada. Tais considerações se prolongam de 1837 até 1842; já em 1843 aparece *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, e, em 1844, *O conde de Montecristo*, as duas obras-primas do gênero.

Diante dos que não vêem no folhetim mais que um estratagema ideológico e comercial faz-se necessário distinguir três períodos de seu desenvolvimento. No primeiro, predomina o romantismo social, fazendo passar pelo espaço folhetinesco, junto à vida das classes populares, um dualismo de forças sociais que sempre se resolve de modo mágico-reformista. É a época de Soulié, Sue e Dumas, que vai até a Revolução de 1848. No segundo período, a aventura e a intriga substituem e dissolvem as preocupações sociais, enquanto o folhetim *ajusta* seus mecanismos narrativos aos requisitos industriais; durante

essa etapa, que vai até 1870, os maiores sucessos são obra de Pierre-Alexis Ponson du Terrail e Paul Féval. Por último, nos anos que se seguem à Comuna de Paris, o folhetim entra em clara decadência e ideologicamente assume franca posição reacionária em autores como Xavier de Montépin. O folhetim acompanhou assim em suas evoluções o movimento da sociedade: da apresentação de um quadro geral que mina a confiança do povo na sociedade burguesa até a proclamação de uma integração que traduz o pânico dessa sociedade diante dos acontecimentos da Comuna.

Dispositivos de enunciação

Metodologicamente a possibilidade de situar o literário no espaço da cultura passa por sua inclusão no espaço dos processos e das práticas de *comunicação*. Isto está sendo demonstrado tanto pelos estudos sociológicos do grupo orientado por Robert Escarpit⁸³ quanto pelos trabalhos de semiótica de Iuri M. Lotman e da Escola de Tartu.⁸⁴ A perspectiva de trabalho poderia ser sintetizada da seguinte maneira: busca-se analisar o processo de escritura enquanto processo de *enunciação no âmbito de um meio de comunicação*, que não tem a estrutura fechada do livro, e sim a estrutura aberta do jornal ou dos fascículos de entrega semanal, que por sua vez implica um *modo de escrever* marcado pela dupla exterioridade da periodicidade e da pressão salarial, e que remete (responde) a um *modo de leitura* que rompe o isolamento e a distância do escritor e o situa no espaço de uma interpelação permanente por parte dos leitores. O estatuto da comunicação literária sofre com o folhetim um duplo deslocamento: do âmbito do livro para o da imprensa — o que implica a mediação das técnicas da escritura jornalística e da técnica do aparato tecnológico na composição e na diagramação de um formato específico — e do âmbito do escritor-autor, que agora só entra com a “matéria-prima” e que por vezes, mais do que escrever, reescreve, para o do editor-produtor, que é quem muitas vezes “tem o projeto” e dirige sua realização.

A reação dos estudiosos da literatura frente a este tipo de proposta metodológica é muito semelhante tanto à direita quanto à esquerda: estamos na presença da destruição do literário em mãos da organização industrial e do comércio imundo; a verdadeira literatura será sempre outra coisa. Tal foi a reação da crítica burguesa à aparição do folhetim, e permanece freqüente até hoje. Mesmo assim, como admite Barthes, toda a literatura foi afetada pelas transformações da comunicação literária, das quais o folhetim não é mais do que um expoente. Daí que o relevante não seja que Balzac ou Dickens escreveram “também” folhetins — a fim de ganhar a vida — e sim o surgimento de um novo tipo de escritura a meio caminho entre a informação e a ficção, rearticulador de ambas, e a emergência de um novo estatuto social para o escritor, agora profissional assalariado. Por que secretas e sagradas razões aquilo que não implica desonra alguma para a *escritura* do jornalista desvaloriza desde a raiz a outra, a escritura do literato? Por acaso a *aura* expulsa da obra de arte se refugiou obstinadamente na *profissão*?

As condições de produção-edição

Não restam dúvidas de que foram os empresários que pensaram a fórmula do folhetim. Isto não significa que eles a retiraram do nada ou da pura lógica comercial. Assim como o produtor de cinema dos anos 20, o editor de folhetins não foi só um comerciante.⁸⁵ E não se trata unicamente de que houve editores que foram eles mesmos escritores de folhetim e jornalistas, e sim das condições de produção cultural que aí se inauguram. Essas condições estabelecem uma nova forma de relação entre editor e autor, que por sua vez marcará a relação do escritor com a escritura.

Há algum tempo a remuneração do escritor disfarça um salário.⁸⁶ Agora o realmente novo e decisivo é que a relação assalariada penetra o ritmo — seria melhor escrever “contra o relógio” — e o modo de escrever — para um meio de comunicação que impõe um

formato — expondo o escritor, revelando seu modo de trabalhar, ao erguer entre escritor e texto uma *mediação institucional com o mercado* que reorienta, rearticula a intencionalidade “artística” do escritor. Para alguns, essa mediação corrompe de modo quase ontológico a escritura, o que justifica que estes se recusem a considerar esse *produto* como literatura. Um gesto tão “nobre”, todavia, impede que atinjamos as pulsações do social que se manifestam pela lógica do mercado mas que de modo algum nela se esgotam, além da significação cultural dos dispositivos com que se materializa. Assim, por exemplo, o escandaloso uso que Dumas e outros fizeram de “negros” ou ajudantes para escrever alguns de seus folhetins: traçado o sentido do episódio — seu lugar na trama e os personagens envolvidos — o folhetinista encarregava um ajudante da redação ou do desenvolvimento, o que lhe permitia escrever dois ou até mais folhetins ao mesmo tempo: onde reside de fato o escândalo? No acréscimo de “produtividade” ou rentabilidade proporcionado pelo mecanismo? Ou naquela degradação da escritura que implica a dissolução da “unidade do autor”, identidade que responde a alguns pressupostos culturais que pouco ou nada têm a ver com o funcionamento popular das narrativas e com sua difusão massiva? Para a maior parte do público do folhetim, o *autor* importava tão pouco que “as pessoas achavam que eram os entregadores que escreviam os romances”.⁸⁷ E os editores, ao anunciarem seu fundo de obras, prescindiam quase sempre do nome dos autores: não estará aí a origem do escândalo, nessa imperdoável perda, a omissão do nome do autor? Em muitos casos, o autor *dita* para seu ajudante, e esse dispositivo do ditado adquire uma significação preciosa: para além dos interesses pecuniários do “autor”, o ditado revela *tudo o que o folhetim tem de oral*, sua proximidade de fundo com uma literatura na qual “o autor fala mais do que escreve e o leitor escuta mais do que lê”.⁸⁸

Algo parecido acontece com os dispositivos que organizam a relação com o público. Vistos em sua pura funcionalidade comercial não seriam mais do que estratégias de uma operação pioneira de

marketing. Mas há algo mais: nos modos de aquisição e no tipo de publicidade implementada, encontramos a incorporação à modernidade de práticas e experiências que só aí recebem legitimação social. Legitimação que conduz sua funcionalização a interesses exteriores à lógica da qual certamente provêm, mas isto apenas nos mostra mais uma vez o modo pelo qual a hegemonia opera. É uma “crítica”, uma investigação sobre tais dispositivos que não parta de sua inscrição na relação hegemônica, ou é puro culturalismo, ou pensamento em negativo de uma sociedade que não é a sociedade histórica. Estudando a outra forma pela qual o folhetim se difundiu na Espanha, ou seja, o *romance por entrega*, Jean-François Botrel e Leonardo Romero Tobar⁸⁹ manifestam sua relação com a publicidade e os modos de distribuição da literatura de cordel. Que junto com a introdução de sorteios e presentes para estimular as assinaturas torna explícita a continuidade cultural entre essa literatura e a vida do povo, isto é, a *não-separação* do “cultural” na vida das classes populares. Publicado no jornal ou em folhetos de entrega semanal, o folhetim nunca chegará a ter o *estatuto cultural* do livro; uma vez que não fica de pé, não dispõe de uma bela encadernação, sua materialidade não poderá ser exibida como expoente cultural; pelo contrário, uma vez lido, o folhetim passará a ser mero papel disponível para outros misteres da vida. Só as “figuras” que o ilustram ganharão um sentido decorativo e poderão, quem sabe, enfeitar as paredes da cozinha. E igualmente significativo é que seus modos de aquisição se dêem por fora do circuito das livrarias. Vendido pelas ruas ou distribuído de casa em casa pelos entregadores, o folhetim se inscreve nesse outro modo de circulação que passa do popular ao massivo sem passar pelo “culto”, ou melhor, pelos lugares “de culto” da cultura. E a essa mesma lógica pertence a estrutura tipográfica, a composição e a fragmentação da narrativa, que examinaremos depois, e inclusive o ritmo da entrega semanal dosando a quantidade de leitura e até a forma de pagamento, num conjunto de dispositivos que *medeiam* entre exigências de mercado e formas de cultura, entre demanda cultural e fórmula comercial.

Dialética escritura/leitura

“Embora escrito da perspectiva de um dândi para contar ao público as excitantes experiências de uma miséria pitoresca, o folhetim *Os mistérios de Paris* foi lido pelo proletariado como uma descrição clara e honesta de sua opressão. Quando percebeu isto, o autor continuou a escrevê-lo voltado para esse mesmo proletariado. (...) O livro realiza uma misteriosa viagem pelo ânimo de alguns leitores que voltaremos a encontrar nas barricadas de 1848, empenhados em fazer a Revolução porque, entre outras coisas, tinham lido *Os mistérios de Paris*.”⁹⁰ Essa passagem de Umberto Eco resume o movimento do qual pretendemos dar conta. Porque o caso Sue ilustra como nenhum outro a trama de encontros e desencontros de que está feita a dialética entre escritura e leitura, e o modo como essa trama sustenta “infra-estruturalmente” aquela outra, narrada pelo folhetim.

Para começar, analisaremos a “viagem” em suas etapas. Um jovem dândi — oriundo de boa família (de médicos cirurgiões) e que tinha dedicado grande parte de sua vida a viajar e a escrever romances de aventuras no estilo de Fenimore Cooper — um belo dia se atira, forçado pela falta de dinheiro, no campo do folhetim, propondo ao diretor do *Journal des Débats* a publicação de um romance de ação de novo estilo, cujo título transpõe já o de um dos mais famosos romances de terror: *Os mistérios de Udolfo*, de Anne Radcliff. No começo, o folhetim recolhe a visão de um turista que nos conta suas andanças por um país exótico, só que esse país exótico são os bairros pobres da própria cidade. Por esses mesmos meses era representado em Paris, com enorme sucesso, um melodrama de F. Piat, *Les deux serruriers*, que respondia a uma “perspectiva” bem semelhante à do folhetim de Sue: entre surpreendida, assustada e de certo modo fascinada. Logo, entretanto, as reações provocadas entre os leitores vão somar-se à surpresa. Começam a chegar à redação do *Journal* dois tipos de cartas: umas contêm a repreensão daqueles que não entendem como um jornal tão “respeitável”, tão legitimista e conservador, pode publicar algo tão socialista (!), e outras, cada vez mais freqüentes, de leitores populares

que alentam a publicação com seu entusiasmo. Sue trata de se explicar, pede desculpas por descrever situações tão fortes, e trata sobretudo de justificar-se do ponto de vista literário, dizendo que o que está contando “é a vida de outros bárbaros, tão fora da civilização quanto os povos selvagens pintados por Cooper”. Entretanto, o interesse despertado pelo folhetim aumenta a cada dia e obriga seu autor a informar-se mais de perto, vestindo-se de operário e percorrendo os bairros populares. O entusiasmo popular cresce, e centenas de cartas (que podem ser lidas na Biblioteca Nacional de Paris) transmitem ao escritor a emoção do povo, sugerem saídas para as situações dramáticas, solicitam conselhos para enfrentar situações parecidas... pedem até o endereço do Príncipe de Geroldstein, o protagonista, para que pudessem recorrer diretamente a ele! A fusão de realidade e fantasia efetuada *no* folhetim escapa dele, confundindo a realidade dos leitores com as fantasias do folhetim. As pessoas do povo têm a sensação de estar lendo a narrativa de suas próprias vidas. Era tal o efeito que os fourieristas do jornal *Phalange* assinam o *Journal* apoiando a coragem dos *Mistérios...* de denunciar a miséria. E um jornal proletário, *La Ruche Ouvrière*, exalta sua profunda concepção social do folhetim.

É então que Sue decide mudar seu próprio código de escritura, pressionado por *esta leitura* que usa uma chave completamente diferente da do autor — que converte o que este escrevia por curiosidade em testemunho e protesto. De um discurso exterior, que encarava as pessoas dos bairros operários como bárbaros e perigosos, como *objeto* exótico, o autor passa a praticar um outro que procura tomar os operários como sujeito.⁹¹ A partir de então a narrativa dos *Mistérios...* passará a ser povoada de reflexões morais e políticas, além de propostas de reformas: mudanças no sistema judiciário, na organização do trabalho, na administração das prisões, dos asilos e assim por diante. Mudanças que não são apenas reformistas, estando também carregadas de mistificações morais tão estranhas como trocar a pena de morte pela cegueira do condenado, ou políticas, como a criação de um

“banco dos pobres”. No ambiente que precedeu 1848, porém, tais propostas foram lidas pela classe popular como um convite à mudança e uma justificativa para o levantamento. A *Os mistérios...* seguiu-se a publicação de *O judeu errante*, e a eleição de Sue como deputado “vermelho” em 1849, antecedendo sua expulsão da França, acusado de instigar o levantamento de 1849, bem como a decretação de um novo imposto, em 1850, taxando os jornais que publicassem folhetins.

Da “narrativa” passemos à análise. A cilada de que não puderam escapar nem a crítica literária nem a análise ideológica, por mais que se esforçassem para superar os limites do semioticismo, é ir das estruturas do textos às da sociedade ou vice-versa, *sem passar pela mediação constituidora da leitura*. Da leitura viva, isto é, daquela que as pessoas fazem a partir de sua vida e dos movimentos sociais em que a vida se vê enredada. Essa ausência da leitura na análise do folhetim exprime, à direita e à esquerda, a *não-valorização do leitor popular*, um procedimento que não o leva em conta como sujeito da leitura. No caso do estudo de Vittorio Brunori a desvalorização da capacidade de leitura das classes populares é explícita; o público popular é só “um público disposto a deixar-se enganar”, “que só sonha em esquecer-se do monótono trânsito do cotidiano”.⁹²

Embora recorrendo a efeitos diferentes dos encontrados em *Os mistérios de Paris*, a dialética entre escritura e leitura é um dispositivo chave para o funcionamento de qualquer folhetim. De modo que é a partir dela que melhor se pode compreender o novo gênero. Dialética que faz parte dos mecanismos com que se pode enganar um determinado público, mas que em sua efetivação nos mostra como *o mundo do leitor* é incorporado ao processo de escritura e nela penetra deixando seus traços no texto. Quando o público leitor incorporado — e não só incorporado — é “a massa do povo”, torna-se duplamente importante decifrar esses traços.

O primeiro nível no qual é possível encontrar marcas que remetem ao universo cultural do popular é o da organização material

do texto: os *dispositivos de composição tipográfica*. A esse respeito, a primeira tipologia que encontramos é a de letra grande, clara e espacejada, isto é, aquela que corresponde a “leitores para os quais a leitura supõe um esforço, uma tensão maior do que para outros leitores mais experientes, e que encontram nos brancos do texto algum descanso, momentâneo mas confortável para a vista (...), sendo leitores que não desfrutavam de condições de iluminação adequadas (de dia ou de noite), e nestes casos uma tipologia de corpo generoso ajuda muito”.⁹³ Onde uma análise estreita e mecanicista não enxerga mais do que uma estratégia para vender mais páginas e assim faturar mais, uma aproximação a partir das condições de leitura nos permite encontrar algo que tem não só maior significação cultural, mas também mais “verdade” histórica. A escolha da tipologia, do espaçamento entre as linhas, da largura das margens e do formato falam, muito mais que do comerciante, do público ao qual o texto se dirige: um leitor ainda imerso no universo da cultura oral, para quem, segundo Michelet, “não basta ensinar a ler, é preciso fazê-lo desejar ler”.⁹⁴ Os mecanismos da tipografia e da composição material desempenharão papel importante na constituição desse desejo.

Num segundo nível se acha o sistema dos dispositivos de *fragmentação da leitura*. A primeira e primordial fragmentação é a narrativa em episódios, de que falaremos adiante; entretanto, sustentando-a e reforçando seu efeito, a meio caminho entre os mecanismos tipográficos e as regras do gênero, aparece um conjunto de fragmentações que vão desde o tamanho da frase e do parágrafo até a divisão do episódio em partes, capítulos e subcapítulos. Estes últimos, encabeçados por títulos, são as verdadeiras unidades de leitura. Porque essas unidades, enquanto articulam o discurso narrativo, permitem dividir a leitura do episódio em uma série de leituras sucessivas, sem que se perca o sentido global da narrativa. Isto nos remete novamente a um modo peculiar de leitura, à quantidade de leitura contínua de que é capaz um público cujos hábitos de leitura são mínimos. Sem dúvida,

boa parte do sucesso “massivo” do folhetim residia aí: numa fragmentação do texto escrito que incorporava os cortes “produzidos” por uma leitura não-especializada como é a leitura popular. Talvez por isto o folhetim acabou se libertando do jornal como veículo de transmissão, desenvolvendo-se como “romance por entrega”, que em sua periodicidade semanal se ajustava por completo à fragmentação da temporalidade nas classes populares: a quantidade e a organização do texto com relação aos hábitos de consumo e às necessidades e possibilidades de leitura, semanal como o tempo de descanso e o recebimento do salário. A operação comercial que serviu à massificação da leitura e dela também se serviu acabou vencendo de cabo a rabo. Não só na França, mas também na Espanha — com dois cadernos de oito páginas cada — o folhetim tornou-se acessível: custava menos que o pão de uma libra, ou o equivalente a três ovos. Claro que mesmo assim os editores multiplicavam seu negócio: o investimento total num folhetim médio girava em torno do equivalente a três dias de trabalho de um pedreiro ou de um carpinteiro, com o que se poderia comprar não um romance in-quarto de 650 páginas, mas cinco livros in-oitavo de 300 páginas cada.⁹⁵

Num terceiro nível situam-se aqueles que poderíamos chamar de dispositivos de *sedução*: a organização por episódios e a estrutura “aberta”. A organização da narrativa em *episódios* opera com os registros da duração e do suspense. Foi o *sentimento de duração* — como na vida! — o que permitiu ao leitor popular passar do conto para o formato-romance, isto é, *ter tempo* para identificar-se com o novo tipo de personagens e atravessar a quantidade e a variedade de peripécias e avatares da ação *sem se perder*. É através da duração que o folhetim consegue “confundir-se com a vida”, predispondo o leitor a penetrar a narração, a ela se incorporando mediante o envio de cartas individuais ou coletivas e assim interferindo nos acontecimentos narrados. A *estrutura aberta*, o fato de escrever dia após dia conforme um plano que, entretanto, é flexível diante da reação dos leitores também se

inscreve na confusão da narrativa com a vida, permitida pela duração. Estrutura que dota a narrativa de uma permeabilidade à “atualidade” que até hoje, na telenovela latino-americana, constitui uma das chaves de sua configuração como gênero e também de seu sucesso. Sabe-se que o *feed-back*, ao criar a sensação de participação, aumenta o número de leitores, e portanto o negócio; mas algo de outra ordem, e de outro calibre, intervém aqui: é o modo desviado, aberrante, da relação que as classes populares estabelecem com o formato-narrativa que configura a burguesia como “narrador”, isto é, o romance.

A outra face da organização por episódios é o *suspense*, buscado a fim de que cada episódio contenha suficiente informação para constituir uma unidade capaz de satisfazer minimamente o interesse e a curiosidade do leitor, mas de modo que a informação fornecida levante, por sua vez, tamanha quantidade de interrogações que dispare o desejo que exige a leitura do próximo episódio. Estamos diante de uma redundância calculada e de um contínuo apelo à memória do leitor. Cada episódio deve poder captar a atenção do leitor que, através dele, tem seu primeiro contato com a narrativa e deve ao mesmo tempo sustentar o interesse dos que já o vêm acompanhando há meses: deve surpreender continuamente, mas sem confundir o leitor. Cada entrega contém momentos que prendem a respiração, mas dentro de um clima de familiaridade com os personagens. O *suspense* introduz assim outro elemento de ruptura com o formato-romance, já que não terá um eixo, e sim vários, que o mantêm como narrativa instável, indefinível, interminável. Tem razão J. Tortel ao acusar tais procedimentos, que tornam a narrativa fascinante, de “precipitar a escritura em seu próprio vazio”,⁹⁶ porque o *suspense* é justamente um efeito não da escritura, e sim da *narração*, isto é, de uma linguagem voltada para fora de si própria — para sua capacidade de comunicar, o que é precisamente o contrário de uma escritura que se volta para o texto. Como assinalamos acima, no folhetim aparece uma relação outra para com a linguagem: aquela que, quebrando as leis da textualidade, faz da

própria escritura o espaço de decolagem de uma narração popular, de um *contar a*. E a narração popular vive tanto da surpresa quanto da repetição. Situada entre o tempo do ciclo e o tempo do progresso linear, a periodicidade do episódio e sua estrutura *medeiam*, levantam uma ponte que permite alcançar o último sem deixar de todo o primeiro; o folhetim é uma narração que já não é um conto, mas que tampouco chega a ser um romance. É uma escritura que não é literária nem jornalística, e sim a “confusão” das duas: a atualidade com a ficção. Entre a linguagem da notícia e a do folhetim há mais de uma corrente subterrânea que virá à tona ao se configurar aquela outra imprensa que, para ser diferenciada da “séria”, chama-se sensacionista ou *popular*.

Os dispositivos que permitem ao folhetim incorporar elementos da memória narrativa popular ao imaginário urbano-massivo não podem ser compreendidos nem como meros mecanismos literários nem como desprezíveis artimanhas comerciais. Estamos diante de um novo modo de comunicação que é a narrativa *de gênero*. Não me refiro aqui a um gênero de narrativa, mas sim à narrativa de gênero por oposição à narrativa *de autor*, que é pensável não através da categoria literária de gênero, mas sim a partir de um conceito situado no âmbito da antropologia e da sociologia da cultura, com o qual é designado um certo funcionamento social das narrativas, um funcionamento diferencial e diferenciador, cultural e socialmente discriminatório, que atravessa tanto as condições de produção quanto as de consumo. Falo de gênero como um lugar *exterior* à “obra”, a partir de onde o sentido da narrativa é produzido e consumido, ou seja, lido e compreendido, e que, diferentemente do funcionamento da “obra” na cultura culta, constitui-se na “unidade de análise da cultura de massas”.⁹⁷ Vejo no folhetim a primeira narrativa de gênero, no sentido sociológico apontado por P. Fabri, e no sentido etnológico de Hoggart quando define as *convenções* como aquilo que permite a relação da experiência com os arquétipos.

Chegamos assim a um quarto nível, onde se situam os dispositivos *de reconhecimento*. É claro que os três tipos de dispositivos analisados até aqui funcionam para possibilitar o reconhecimento, quer dizer: permitem que o leitor popular tenha acesso à leitura e à compreensão do folhetim. No entanto, quero referir-me agora àquele outro tipo de dispositivo que produz a identificação do mundo narrado com o mundo do leitor popular. E que se acha no lugar da passagem para o conteúdo, para o enunciado, mas cujos efeitos remetem ao processo de enunciação, em que o reconhecimento se revela não só como problema “narrativo” — identificação *de personagens* — e sim como *problema de comunicação*, de identificação do leitor *com os personagens*. Umberto Eco pensa que no folhetim esse segundo sentido do reconhecimento é efetuado com base numa degradação do primeiro, degradação esta que transforma a força dramática da narrativa em capacidade de consolação: o leitor é posto a todo momento frente a uma realidade dada que ele pode aceitar ou modificar superficialmente, mas que não pode recusar.⁹⁸ Ao mesmo tempo, o folhetim se dirige às mesmas pessoas sobre as quais discorre. Isto ocorre de modo mais claro em seus primeiros tempos, mas não deixa de ocorrer depois. E o faz antes de mais nada mediante a intervenção de um novo tipo de herói que já não se move no espaço do sobrenatural, mas sim no espaço do real-possível. Um herói que é mediação também entre o do mito e o do romance.⁹⁹ Situado num mundo onde a fé foi substituída pelo sentimento, o cavaleiro que vem combater as novas mazelas não padece de “crise”; seu desajuste com a realidade é acima de tudo moral.

Como nos *contos*, o desenrolar da narrativa acompanha basicamente o percurso das aventuras do herói, mas, como no *romance*, a ação se dispersa, complexifica e enreda na malha das relações que sustentam e atravessam a ação. Uma dupla narrativa opera no folhetim: uma, progressiva, que nos conta o avanço da obra justiceira do herói, e outra, regressiva, que vai reconstruindo a história dos personagens que apareceram ao longo de toda a narrativa.¹⁰⁰ Duplo movimento que tem, contudo, uma só direção, a mesma que dinamiza o melodrama: do momento em que os maus desfrutam de sua boa vida e aparentam

honestidade, enquanto os bons sofrem e passam por maus pedaços, até a inversão da situação, com a descoberta de seu reverso. Com a diferença de que o reverso — o desvendamento dos verdadeiros vilões — não acontece num instante, de uma só vez, como no melodrama, e sim progressiva e sucessivamente, num longo percurso que volta a narrativa para trás, remontando tudo até a “cena primitiva” na qual se esconde o segredo da maldade: a hipocrisia social ou o vergonhoso crime familiar. De modo que, como afirma Peter Brooks, existe uma articulação fundamental e precisa entre conflito e dramaturgia, entre ação e linguagem narrativa, porque as aventuras, as mil peripécias e os golpes teatrais não são exteriores aos atos morais: “os efeitos dramáticos são expressão de uma exigência moral”.¹⁰¹ Uma estética em continuidade com a ética, o que é um traço crucial da estética popular. E ponto a partir do qual o reconhecimento entre narrativa e vida deslança, conectando o leitor com a trama até alimentá-la com sua própria vida.

O outro mecanismo identificatório do folhetim é tomado de empréstimo ao romance de ação.¹⁰² A volta atrás da narrativa, na verdade, é uma volta *para baixo, para os baixos, para os baixos fundos da sociedade*, onde se encontram “cara a cara” pobres e ricos, as duas monstruosidades modernas: a miséria da maioria e a maldade hipócrita da minoria. Nos porões do castelo gótico o folhetim encontra o corredor que conduz aos subúrbios da cidade moderna. Ali o leitor popular se reencontra com um sentimento fundamental: *o medo*, ao mesmo tempo como *experiência da violência* que ameaça permanentemente a vítima — que o leitor popular conhece tão bem — e como *esperança de revanche*, como ressentimento e sede de vingança.¹⁰³ Chegando aqui, já atingimos o território onde a enunciação se torna enunciado e a narrativa se torna sensação do leitor.

Dimensões do enunciado

Nossa indagação sobre o que o folhetim afirma se destina em primeiro lugar a compreender *aquilo de que ele fala*; depois nos voltaremos para os resultados obtidos pela *leitura ideológica*.

O testemunho

Como eludir a compulsiva tentação da análise e deixar que a narrativa fale? Mesmo assim, só então poderíamos nos encontrar com tudo aquilo que, ausente ou reprimido nos discursos oficiais da cultura e da política, ganhou voz no folhetim. Uma voz afetada, sentimental, moralista e muitas vezes reacionária, mas, por fim, uma voz por meio da qual se expressa o rouco submundo que nem à direita culta nem à esquerda política pareceu interessar. Para uns, por ser escuro, perigoso e culturalmente aberrante; para outros, por ser confuso, mistificado e politicamente não utilizável. Refiro-me ao submundo do *terror urbano*,¹⁰⁴ da violência brutal que povoa a cidade e é não só controle policial nas ruas ou exercício da disciplina nas fábricas, mas também agressão masculina contra as mulheres, especialmente no bairro popular, e das mulheres contra as crianças, e da miséria contra todos em cada lar. Um misto de medo, ressentimento e vício que responde a uma cotidianidade insuportável: aquela que permite ao escritor levantar questionamentos até o limite do proibido, ao mesmo tempo em que estimula o interesse do leitor. Fazendo em pedaços a imagem do popular romântico-folclórico, o folhetim fala do popular-urbano: sujo e violento, o que geograficamente se estende desde o subúrbio até a penitenciária, passando pelos hospícios e as casas de prostituição.

Foram Victor Hugo e Eugène Sue os primeiros a trazerem à luz as condições desumanas das *penitenciárias* que depois se converteram num chavão do romance popular. Assim como o horror dos *asilos*, onde vão parar os loucos ou aqueles que estorvam a ambição familiar, e onde a crueldade da sociedade com suas "vítimas" adquire um refinamento especial. Sentimental, sem dúvida, mas nem por isto inválido, o folhetim apresenta um testemunho dos serviços infamantes a que são submetidas *as mulheres e as crianças*, obrigados a realizar os trabalhos mais pesados, abandonados, seqüestrados. O folhetim estabelece uma relação entre prostituição e miséria operária, e os preconceitos de casta que condenam tantas mulheres a um casamento que não

passa de escravidão e desgraça. Existe no folhetim *uma pintura da condição feminina*¹⁰⁵ que apresenta um quadro bem diferente do bovarismo. Além de divórcios e adultérios, há incestos e abortos, mães solteiras e operárias seduzidas por patrões, dos quais se vingam cruel e fatalmente. Existe moralismo, mas também ligação entre a repressão sexual e as condições sociais de vida. O universo operário que aí aparece é o de um proletariado sem consciência de classe¹⁰⁶ — mas quantos romances tinham, antes, tematizado esse universo da miséria, do medo e da luta pela sobrevivência?

A compensação

A maioria dos estudiosos do folhetim coincidem na denúncia de "cilada populista". O que tornaria mais reacionário o folhetim é a imagem que ele constrói do povo: "todo aquele que ainda tem algo mesmo sem nada possuir, do que se livra por não ser rico", com a respectiva moral da história: há coisas mais importantes na vida do que o dinheiro, de modo que o melhor é cada um ficar no seu lugar.¹⁰⁷ A cilada não é, contudo, tão óbvia, e sua eficácia ideológica talvez não seja tão fundamental como supõe alguma crítica atual, amparada num anacronismo que a leva a desconhecer as contradições do momento histórico em que o folhetim surge, bem como a marca que tais contradições deixam na sua própria estrutura.¹⁰⁸ Isto, contudo, requer uma leitura não-conteudística até mesmo dos conteúdos. É a proposta de Gramsci, ao se distanciar da leitura realizada por Marx na *Sagrada Família*. O que Marx lê nos *Mistérios de Paris* é a hipocrisia de Rodolfo, a alienação religiosa de Fleur de Marie, o moralismo das reformas sobre as colônias penitenciárias etc., e daí ele conclui evocando os intransponíveis limites da consciência pequeno-burguesa do autor. Gramsci toma outra direção: em vez de ir do texto ao autor, refaz o caminho da situação do povo, das classes subalternas, ao texto. E isto não com base em *temas*, e sim em *perguntas*: o que explica o sucesso popular dessa literatura? que tipo de ilusão particular ela oferece ao público? quais fantasmas populares são por ela excitados? Seguindo

esse caminho, Gramsci acaba por reconhecer no folhetim uma forma de encontro do intelectual com o povo, um embrião do “nacional popular” que está ausente na Itália¹⁰⁹ Gramsci está tão interessado no fenômeno *cultural* do folhetim que chega a traçar o projeto de uma investigação sobre tipos de heróis e subgêneros, bem como sobre a leitura popular.

Muito próxima da reflexão de Gramsci, a de Umberto Eco se concentra em verificar os mecanismos que articulam ideologia e enredo, reconhecimento e indústria. Já que é o ajuste entre escritura e leitura, e entre estrutura narrativa e mercado, o que converte o romance popular em “uma cadeia de montagem de gratificações contínuas”, onde os fatos acabam por adequar-se ao gosto dos leitores, isto é, à convencionalidade de princípios morais permanentemente reiterados. Umberto Eco soube desmontar aquilo que o reconhecimento oculta, assim como o papel aí exercido pela *verossimilhança* da narrativa enquanto acordo com o sistema de expectativas do público leitor, um acordo que mascara a distância entre o verídico das situações, a realidade dos problemas e o fantástico das soluções dadas aos conflitos. Sem a menor descontinuidade, o surpreendente e inesperado invade o campo das soluções, naturalizando assim as fantasias e produzindo uma sensação de movimento que encobre a ausência de verdadeiras mudanças. “O equilíbrio e a ordem transtornados pela violência informativa do golpe de cena se restabelecem sobre as mesmas bases emotivas de antes. Os personagens não mudam. Quem se converte, antes já era bom; quem era mau, morre impenitente. (...) O leitor se consola seja porque ocorrem centenas de coisas extraordinárias, seja porque essas coisas não alteram o movimento ondulante da realidade”.¹¹⁰ Aí, nessa junção interior de intriga e moral convencional — e não nas posições reacionárias ou reformistas dos personagens — é onde opera a ideologia e a consolação é produzida. Tais soluções, que o leitor saboreia como inovadoras, mas que são em última instância tranqüilizadoras, são as que ele esperava. Para esse ponto convergem a originalidade narrativa do folhetim e o efeito mais secreto da ideologia:

na dinâmica de provocação-pacificação. O folhetim aponta e denuncia contradições atroz na sociedade, mas no mesmo movimento trata de resolvê-las “sem mexer no leitor”; a solução corresponderá àquilo que ele espera e assim há de lhe devolver a paz. Enquanto o romance sem adjetivos problematiza o leitor e o põe em guerra consigo próprio, “o romance popular tende à paz”.¹¹¹

Formato e símbolo

Subjacente ao longo de todo o percurso, há uma pergunta com que voltamos a nos deparar: em que sentido o folhetim é popular, se já é de massa? Numa aproximação pela negativa, diríamos que ele o é pelo menos na medida em que configura uma experiência literária acessível às pessoas que têm um mínimo de experiência verbal prévia enquanto leitoras, o que de modo algum equivale a confundir o popular com “o que agrada às pessoas ignorantes e truculentas”. Há no elitismo uma secreta tendência a identificar o bom com o sério e o literariamente valioso com o emocionalmente frio. De maneira que “o outro”, o que agrada às pessoas comuns, poderá ser em suma algum tipo de entretenimento, mas não literatura. Essa reação das elites “guardiãs do gosto” contra a literatura popular não está muito longe daquela outra, com que uma classe receava que os prazeres sexuais estivessem à disposição da gente do povo, já que eram “bons demais para ela”.

Agora pela afirmativa, popular poderia significar a presença de uma matriz cultural através, neste caso, da “narração primitiva”. Assim denomina Frye àquela narração em que as formas narrativas aparecem fortemente codificadas, produzindo-se uma *ritualização da ação*.¹¹² É a narração que é construída sobre o “e aí”, por oposição àquela que se baseia no “e portanto” e sua continuidade puramente lógica. Narração de perspectiva vertical, que separa taxativamente os heróis dos vilões abolindo a ambigüidade e exigindo uma tomada de posição por parte do leitor. Tal separação entre heróis e vilões, entre-

tanto, *simboliza uma topografia da experiência* retirada do contraste entre dois mundos: o que se encontra *em cima* da experiência cotidiana da vida — mundo da felicidade e da luz, da segurança e da paz — e o que se acha *embaixo*, que é o mundo do demoníaco e do obscuro, do terror e das forças do mal. A ritualização da ação encontra-se, assim, ligada não só a certas “técnicas”, mas também a certos arquétipos que, como assinala Román Gubern, remetem “ao conjunto de nossas experiências cotidianas” e que nascem “não no céu, mas sim a partir dos sofrimentos e deleites cotidianos”.¹¹³ Por outro lado, a ritualização da ação aponta para o vínculo da “narrativa primitiva” com uma *família de histórias*, que a situa numa lógica totalmente diversa da lógica da obra e sua originalidade, o que a propósito do folhetim denominamos estrutura *de gênero*.

A partir desta perspectiva, os recursos técnicos não remetem apenas a certos formatos industriais e a certas estratégias comerciais, mas também a um modo outro de narrar. Não se trata de ignorar a pressão dos formatos ou a habilidade dos comerciantes, mas sim de recusar-se a atribuir-lhes uma eficácia simbólica que de maneira nenhuma podem explicar. Assim, a velocidade do enredo — a quantidade desmedida de aventuras — acha-se relacionada ao interesse do produtor e do leitor favoravelmente ao prolongamento da narrativa, mas não pode ser explicada sem ser relacionada à lógica do “e aí” e à prioridade, manifesta no folhetim, da ação sobre a psicologia. Tal como a redundância que marca a passagem de um episódio a outro nos remete à *repetição* e à temporalidade que instaura, ou o *esquematismo* em sua relação com os processos de identificação e reconhecimento.

Já Morin assinalou a função de osmose desempenhada pelo folhetim entre a corrente burguesa e o imaginário popular. Junto aos mistérios do nascimento, da substituição dos filhos, das falsas identidades, o folhetim introduz a busca pelo sucesso social e os conflitos sentimentais. Os personagens do mundo cotidiano, por sua vez, acabarão por ver-se arrastados em aventuras rocambolescas e a vida da

cidade se verá atravessada pela irrupção do mistério: “As correntes subterrâneas do sonho irrigando as cidades prosaicas”.¹¹⁴

CONTINUIDADE E RUPTURAS NA ERA DOS MEIOS

Dizer “cultura de massa”, em geral, equivale a nomear aquilo que é entendido como um conjunto de meios massivos de comunicação. A perspectiva histórica que estamos esboçando aqui rompe com essa concepção e mostra que o que se passa na cultura quando as massas emergem não é pensável a não ser em sua articulação com as readaptações da hegemonia, que, desde o século XIX, fazem da cultura um espaço estratégico para a reconciliação das classes e a reabsorção das diferenças sociais. As invenções tecnológicas no campo da comunicação acham aí sua *forma*: o sentido que vai tomar sua *mediação*, a mutação da materialidade técnica em potencialidade socialmente comunicativa. Ligar os meios de comunicação a esse processo — como foi visto na primeira parte — não implica negar aquilo que constitui sua especificidade. Não estamos subsumindo as peculiaridades, as modalidades de comunicação que os meios inauguram, no fatalismo da “lógica mercantil” ou produzindo seu esvaziamento no magma da “ideologia dominante”. Estamos afirmando que as modalidades de comunicação que neles e com eles aparecem só foram possíveis na medida em que a tecnologia materializou mudanças que, a partir da vida social, davam sentido a novas relações e novos usos. Estamos *situando* os meios no âmbito das mediações, isto é, num processo de transformação cultural que não se inicia nem surge através deles, mas no qual eles passarão a desempenhar um papel importante a partir de um certo momento — os anos vinte. E é evidente hoje que essa importância se encontra também historicamente determinada pelo poder que os Estados Unidos adquirem no cenário mundial, por esta época. É justamente o país onde os meios vão conhecer seu maior desenvolvimento. De modo que não podemos falar de cultura de

massa a não ser quando sua produção toma a forma, pelo menos como tendência, do mercado mundial, e isto só se torna possível quando a economia norte-americana, *articulando* a liberdade de informação e a liberdade de empresa e comércio, deu-se a si própria uma vocação imperial.¹¹⁵ Só então o “estilo de vida norte-americano” pôde erigir-se como paradigma de uma cultura que aparecia como sinônimo de progresso e modernidade. Antes, portanto, de assinalar as tendências que a cultura toma ao passar a ser moldada pelos meios, é necessário caracterizar minimamente a sociedade que a ela imprimiu seu estilo.

“A sociedade, à qual faltavam instituições nacionais bem definidas e uma classe dirigente consciente de o ser, se amalgamou através dos meios de comunicação de massas”, afirma Daniel Bell.¹¹⁶ Embora sem otimismo, a afirmação é perfeitamente condizente com a caracterização que Tocqueville traçou da sociedade norte-americana: uma sociedade em que a ausência de uma aristocracia propiciou a primazia da atividade industrial, e a ausência de tradição, o gosto e o empenho pela experimentação e as inovações. Com mais apego aos costumes do que às leis e uma forte adesão à família como célula e base da religião e da riqueza, da organização do trabalho e da produtividade, a formação social norte-americana é a que consegue ao mesmo tempo as condições de vida mais igualitárias e o sistema político mais descentralizado. Claro que o “isolamento em família” gerou uma sociedade profundamente individualista, assim como o nivelamento das condições produziu uma uniformização das maneiras de viver. Claro também que o poder debilitado em sua “centralidade” prolonga sua influência até tocar as zonas mais internas da vida.¹¹⁷ A América do Norte do século XIX lançava, por assim dizer, as bases do “estilo de vida” que no século XX proporcionaria a matéria-prima para o imaginário dos meios.

Ao final da Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos entram numa era de extraordinária prosperidade econômica, os “alegres anos 20”. A combinação de progresso tecnológico com abundância de créditos possibilitou a produção massiva de uma boa quantidade de

utensílios, barateando seu custo e abrindo às massas as comportas do consumo, inaugurando o “consumo de massa”. O consumo requerido pela nova estrutura de produção, contudo, não era um hábito social; pelo contrário: enfrentava-se então a mentalidade de massas só recentemente urbanizadas, para as quais a tendência inicial era para a poupança. Para o “sistema”, era indispensável *educar as massas* para o consumo. Em 1919, dizia um magnata de Boston: “A produção em massa exige a educação das massas; as massas devem aprender a comportar-se como seres humanos num mundo de produção em massa. Devem adquirir não apenas a simples alfabetização, e sim uma certa cultura”.¹¹⁸ Mesmo tendo eclodido poucos anos depois a crise de 1929 e mais tarde a Segunda Guerra Mundial, tornando-se o consumo uma prática generalizada só a partir dos anos 50, ele seria desde então um ingrediente-chave do estilo de vida e da cultura de massa norte-americanos.

A melhor expressão do modo como o consumo se converteu em elemento *de cultura* acha-se na mudança radical sofrida pela publicidade, por essa época, quando passou a invadir tudo, transformando a comunicação inteira em persuasão. Deixando de informar sobre o produto, a publicidade se dedica a *divulgar os objetos dando forma à demanda*, cuja matéria-prima vai deixando de ser formada pelas necessidades e passa a ser constituída por desejos, ambições e frustrações dos sujeitos.¹¹⁹ Só agora o processo de secularização iniciado séculos antes chega de verdade às massas: quando o ideal de salvação for “convertido” no de *bem-estar*, essa figura *objetiva* da felicidade, já que é a única comprovável e mensurável em objetos. Ideal secular e democrático que estava na própria declaração de independência: “Todos os homens têm direito à felicidade”. Para a cultura de massa a publicidade não será somente a fonte mais vasta de seu financiamento;¹²⁰ é também a força que produz seu encantamento.¹²¹

Se os meios viabilizaram a coesão da sociedade norte-americana, a cultura que eles ajudaram a forjar será sua imagem. E há nessa imagem alguns traços particularmente caracterizadores. Por exemplo,

o peso e a presença das classes médias moldando o individualismo numa busca incessante de recompensas e a tendência a converter as relações sociais em valores psicológicos, a reduzir a psicologia dos problemas sociais. “Já é lugar-comum”, afirma Sennett, “que os norte-americanos tendem a uma visão psicomórfica da sociedade, na qual as questões de classe, raça e história ficam abolidas em prol de explicações que conectam o caráter e a motivação dos integrantes da sociedade.”¹²² Que isto é mais que um lugar-comum, contudo, é algo já bastante comprovado pela imagem dessa cultura que é produzida e reproduzida incessantemente pelos meios. O objeto de que fala essa imagem é a dessocialização em que resulta a valorização extrema que nessa cultura se atribui à experiência individual. Os heróis da nova mitologia, mais do que representar a comunidade que encarnam, representam sua própria trajetória, seu *esforço para se fazer*. Nas publicações de massa dos anos 20, o grande herói de ficção é o homem de negócios, e a meta, o ideal de recompensa, é a ascensão social.¹²³

A relação entre cultura e meios de comunicação na América do Norte a que nos referimos aqui deve ser abordada através da articulação de dois planos: o daquilo que os meios reproduzem — um estilo de vida peculiar — e o daquilo que produzem — uma gramática de produção com que os meios *universalizam* um modo de viver. Ocidentalizada universalidade que no fundo é potencial econômico, invasão e controle dos demais mercados, mas também algo mais: deslocamento do eixo geopolítico da hegemonia de uma Europa enredada na impostura fascista para uma América do Norte como espaço de um vigoroso desenvolvimento democrático. A cultura de mediação de massa é forjada na tensão entre essas duas dinâmicas: a dos interesses econômicos de um capitalismo mais e mais monopolista, que se aproveita da presença débil e funcional do Estado,¹²⁴ e a de uma poderosa sociedade civil que defende e amplia os limites da liberdade.

Embora os progressos técnicos e a organização empresarial tenham aumentado em larga medida o público da imprensa na Europa, foi nos Estados Unidos que a imprensa verdadeiramente alcançou

uma audiência massiva. Para isto, contribuíram a falta de uma autêntica centralização estatal, a abolição dos pesados impostos que incidiam sobre a imprensa européia, o papel desempenhado pela comunicação em todos os níveis no processo de construção da nacionalidade e uma concorrência comercial que estimulou a ruptura das regras tradicionais de organização e elaboração do jornal. Desenvolveu-se então “uma metalinguagem comunicacional para além das palavras, codificada pelas tipologias usadas, o corpo das manchetes, a disposição da informação dentro do território da página e uma paginação hierárquica que, por sua vez, criava uma hierarquização da notícia”.¹²⁵ Formato novo para uma nova concepção da informação, consagrando o valor de *intercâmbio* da notícia, ao mesmo tempo mercadoria e comunicação civil, horizontal frente a qualquer autoritarismo. Convertida em *produto*, a notícia adquire o direito de penetrar em qualquer esfera, “ampliando progressivamente a definição do público, absorvendo e atenuando as diferenças e contradições de classe, e detendo-se tão somente no limite extremo da tolerância média do público mais amplo possível”.¹²⁶

A superação dos “entraves” políticos remete o desenvolvimento da imprensa norte-americana unicamente ao terreno da concorrência econômica, o que já em finais do século XIX conduz ao nascimento da *imprensa marrom*. A luta entre dois grandes impérios, o de Pulitzer e o de Hearst, leva a comercialização da imprensa a buscar os mais cínicos expedientes na “caça ao leitor”. Foi sobre essa *abjeta submissão ao capital*¹²⁷ que se concentrou quase sempre a atenção dos estudos sobre a imprensa marrom, negligenciando ou condenando como pura manipulação tudo o que nesse tipo de imprensa diz respeito aos códigos do popular. Refiro-me, por um lado, a tudo o que essa forma de jornalismo representa enquanto continuidade com o sensacionalismo da literatura do acontecimento e de terror — narração gótica na Inglaterra, *pliegos* de cordel na Espanha, *canards* na França — através das crônicas escritas por repórteres que se fazem passar por detentos em penitenciárias ou loucos internados em

hospícios, e que se acham presentes no lugar do crime ou do acidente para poderem “comunicar ao vivo” a realidade e as emoções do acontecimento.¹²⁸ Por outro lado, também me refiro ao significado, nessa imprensa, da primazia da imagem: desde a “visualização” dos títulos e a redefinição do peso e do papel da fotografia, até o impulso ao desenvolvimento dessa iconografia popular por excelência que será a *história em quadrinhos*, a narrativa moderna em imagens.

Na história em quadrinhos norte-americana dessa época, podemos ver em ação, com toda a nitidez, tanto a ruptura quanto a continuidade. A ruptura, na “marca registrada” firmada pelos *syndicates*, que mediatizam o trabalho dos autores até estereotipar em último grau os personagens, simplificar ao máximo os argumentos e baratear o traço do desenho: a *narração* é assim empobrecida, desativada. No entanto, há continuidade na produção de um *folclore* que busca no antigo o anonimato, a repetição e a interpelação ao inconsciente coletivo que “vive” na figura dos heróis e na linguagem de adágios e provérbios, nas facilidades de memorização e na transposição da narrativa para a cotidianidade em que se vive.¹²⁹

Mais ainda do que na imprensa, encontraremos no *cinema* a ostensiva “universalidade” da gramática de produção de cultura massiva elaborada pelos norte-americanos. Justamente no cinema, “arte nômade e plebéia”, cujo local de nascimento é a barraca de feira e o *music-hall*. Este último bem que mereceria um estudo à parte, dado o lugar que ocupa no trajeto que, do melodrama de 1800 e do circo, conduz ao cinema. Um aspecto em particular nessa trajetória deve ser aqui pelo menos indicado, para situar minimamente o cinema no processo de modernização e urbanização do espetáculo popular: as rupturas que o *music-hall* introduz em relação ao circo, especialmente o norte-americano.¹³⁰ O *music-hall* vai buscar muita coisa no velho circo, mas enquanto o mundo deste é *fechado* — os artistas nascem no circo, e dentro dele os segredos profissionais são transmitidos de pai para filho —, o mundo daquele é *aberto*: os artistas continuamente

ingressam nele (e dele partem) sem dinastia nem herança, estando a “família” aí substituída pela empresa. Ao espaço do circo, com seu picadeiro central rodeado e acuado pelo público, como nos velhos teatros de arena, onde os atores se misturam com a platéia, sucede-se um espaço recortado, no qual o “picadeiro” é posto adiante, separado do público. A mistura de prodígios animais e humanos e a variedade de atrações e diversões que aconteciam no circo sofrem uma forte redução, não tanto pelo tamanho da sala — em Londres, no final do século XIX, havia salas de até mil assentos — e sim pelo formato engendrado pelo novo gosto, que deixa lugar apenas a ilusionistas, mímicos, dançarinos e cantores. Finalmente, frente à ausência de vedetes e à indistinção das profissões — no circo os artistas também eram os trabalhadores que montavam e desmontavam a lona — e frente ao desenraizamento causado pela permanente errância de um lugar para outro, o *music-hall* organiza o espetáculo ao redor de uma ou duas vedetes, contrata os artistas somente enquanto tais e se integra imediatamente aos circuitos comerciais. Essas diferenças não surgem todas de uma vez, mas ao longo de uma evolução que chega até hoje e que também penetrou aquilo que ainda chamamos de circo, mas no início do século elas já demarcavam um ponto importante na história da transmutação do popular em massivo.

Inicia-se com a Primeira Guerra Mundial a decadência do cinema europeu e o estabelecimento da supremacia norte-americana. “Os filmes estrangeiros foram eliminados da programação das vinte mil salas de projeção dos Estados Unidos. No resto do mundo, os filmes norte-americanos ocupam de 60% a 90% dos programas, e a cada ano US\$ 200 milhões eram destinados a uma produção que ultrapassava a marca de 800 filmes. O investimento de US\$ 1,5 bilhão anuais tinha transformado o cinema numa empresa comparável, em termos de capital, às maiores indústrias norte-americanas: automóveis, conservas, petróleo, cigarros.”¹³¹ Não que até esse momento o cinema não tivesse representado um negócio: desde seus primórdios os pro-

dutores buscaram a rentabilidade, como demonstram as empresas pioneiras formadas por Pathé e Gaumont. É nos Estados Unidos, porém, que o cinema deixa de arruinar empresários e se destaca do espaço teatral para desenvolver sua própria linguagem. Passará então a dispor de um maquinário muito bem azeitado para “comunicar” o produtor com o público, por intermédio de distribuidores e exibidores. As decisões de produção apontarão, assim, para um forte sistema de intervenções, numa trama de interesses coligados. “Os artistas foram controlados por aquilo em que os produtores acreditavam, os distribuidores foram controlados por aquilo em que os exibidores acreditavam, e estes por aquilo que o público desejava.”¹³² Se tal credo de fato *funcionou* economicamente, isto se deu graças aos ajustes que o sistema passou a empreender sobre o público, adaptando-o para o novo espetáculo. Nesse ajuste, o *star system* e a *criação de gêneros* foram pontos decisivos: ambos montavam o dispositivo comercial sobre mecanismos de percepção e reconhecimento popular.

O público majoritário do cinema provinha das classes populares, e nos Estados Unidos dessa época, das mais populares de todas, que eram as desenraizadas massas de imigrantes. A paixão que essas massas sentiram pelo cinema teve sua ancoragem mais profunda na secreta irrigação de identidade que se processava ali. “Quando o espectador gritava ‘bravo!’ ou vaiava, não era para expressar seu juízo sobre uma determinada representação, mas sim para demonstrar sua identificação com o destino dos heróis que eram vistos na tela (...); sem fazer julgamentos, o público se apropriava das peripécias dos personagens que eram dotados de um tipo de realidade que transcendia a idéia de representação.”¹³³ A magia da sala escura levava assim à “plenitude” o modo de ver que desde o melodrama de 1800 tendia ao deslocamento da representação e à fusão do personagem com o ator. Foi essa cumplicidade secreta entre o cinema e *seu* público — toda a adesão que o cinema suscitava nas classes populares era motivo de desprezo e rechaço por parte das elites — o que o *star system* passou

a estimular e “explorar”. A indistinção entre ator e personagem produzia um novo tipo de mediação entre o espectador e o mito. Mediação que tinha no espaço da tela um dispositivo específico: o *primeiro plano*, com sua capacidade de aproximação e fascinação, mas também de difusão e popularização do rosto dos atores; fora da tela, essa mediação contava com a imprensa enquanto dispositivo muito eficaz de referenciação e tradução do mito em valores e pautas de comportamento cotidianos.¹³⁴ A ideologia convertia-se em *economia*: era a identificação sentida e o desejo mobilizado pela “estrela” o que permitia a rentabilidade dos filmes. Nesse movimento, que reconciliava a arte com o *sensorium* das massas, estas eram incorporadas a uma nova experiência de subjetividade: “O desejo de viver sua vida, quer dizer, de viver seus sonhos e sonhar sua vida (...). O aburguesamento do imaginário cinematográfico corresponde a um aburguesamento da psicologia popular”.¹³⁵ A hegemonia se fiava nesse acesso das massas ao funcionamento afetivo da subjetividade burguesa. A identificação com a “estrela” foi o lugar desse afiançamento, pois ali se produzia a transposição da fascinação onírica, na sala de cinema, para a idealização de valores e comportamentos fora da sala, na vida cotidiana.

Outro grande motor e ponto de ancoragem da indústria cinematográfica no “aparato” perceptivo das massas foram os gêneros. Mais uma vez, não é que a produção européia desconhecesse os gêneros, e sim que foi em Hollywood que alguns deles foram inventados e outros recriados, rompendo-se com a mera transposição para o cinema de gêneros teatrais ou novelescos. Se, como propusemos a propósito do folhetim, o gênero não é somente qualidade da narrativa, e sim o mecanismo a partir do qual se obtém o reconhecimento — enquanto chave de leitura, de decifração do sentido, e enquanto reencontro com um “mundo” — isto será verdadeiro, e muito mais verdadeiro ainda, com os gêneros cinematográficos. Neles, as “condições de leitura” serão tomadas e trabalhadas sistematicamente a partir do espaço da produção. Assim, um gênero será não só um registro

temático, um repertório iconográfico, um código de ação e um campo de verossimilhança, mas também um registro da *concorrência cinematográfica*, e mesmo uma oportunidade de especialização para as casas produtoras.¹³⁶ Na época de esplendor de Hollywood, a Warner Bros se especializou em cinema de gângsters e de guerra, a Universal, em terror e a Metro, em dramas psicológicos e hagiografias.

Dois gêneros — até certo ponto complementares — serviram como base para a universalidade do cinema norte-americano: a invenção do *western* e a recriação do melodrama. Com o *western*, os Estados Unidos se concediam uma história e uma mitologia, a luta dos pioneiros configurava uma “epopéia visual”. Cinema de *pura ação*, o *western* se tornou ao mesmo tempo o gênero com mais alto grau de convencionalismo, o de maior rigor em sua codificação, e aquele em que Hollywood produziu algumas de suas obras mais originais. Assim, desde *O grande assalto ao trem* até *No tempo das diligências* não se engendra somente um sistema de produção, mas também um modo de narrar.

Por meio do folhetim o cinema recebe por herança o melodrama, e o reinventa, ou seja: transforma-o novamente no grande espetáculo popular que mobiliza as grandes massas, estimulando a mais forte participação do espectador. Existe uma convergência profunda entre o cinema e o melodrama: no funcionamento narrativo e cenográfico, nas exigências morais e nos arquétipos míticos, na eficácia ideológica. Mais do que um gênero, durante muitos anos o melodrama foi a própria essência do cinema, seu horizonte estético e político. Daí, em boa parte, tanto o seu sucesso popular, quanto o desprezo que por muito tempo mereceu por parte das elites, que consagraram a propósito do cinema o sentido pejorativo e vergonhoso da palavra melodrama, e mais ainda o do adjetivo “melodramático”, com relação a tudo o que para a cultura culta caracteriza a vulgaridade da estética popular. Se o *western* representou a descoberta de uma linguagem direta e uma estética elementar, mas eficaz, a narração paralela e o

plano geral, o melodrama cinematográfico traz o tratamento expressivo da montagem e o uso dramático do primeiro plano. Foram esses os elementos da gramática com que Hollywood fez do cinema uma linguagem “universal” e o primeiro meio massivo de uma cultura transnacional.

NOTAS

- 1 P. Villar, "Reflexions sur les fondements des structures nationales", em *La Pensée*, n. 217-218, 1981.
- 2 R. Muchembled, *Culture populaire et culture des élites*, pp. 255 ss.
- 3 Ibidem, p. 258.
- 4 G. Mairet, em *Historia de las ideologías*, vol. III, pp. 48 e 51.
- 5 M. de Certeau, *La Culture au pluriel*, p. 55.
- 6 Referimo-nos em particular aos mecanismos estudados em *Vigilar y castigar*, Cidade do México, 1976.
- 7 F. Zonabend, *La Mémoire longue*, pp. 99 a 213; E. P. Thompson, "Tiempo, disciplina de trabajo y capitalismo industrial", em *Tradicición, revuelta y conciencia de clase*, pp. 239 a 294.
- 8 J. Le Goff, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, p. 73.
- 9 G. Debord, *La Societé du spectacle*, p. 95.
- 10 M. Foucault, *op. cit.*, p. 161.
- 11 A. Ure, *Philosophy of manufactures*, 1835, citado por Thompson.
- 12 Duas obras que investigam a especificidade desse "mundo": R. Mandrou, *Magistrats et sorcières en France au XVI siècle*, Paris, 1968; J. Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madri, 1968.
- 13 A. Michelet, *La Sorcière*, Paris, 1966.
- 14 M. Foucault, *op. cit.*, p. 163.
- 15 Muniz Sodré, *A Verdade seduzida*, p. 32.
- 16 Uma análise da formação desse imaginário em C. Castoriadis, *A instituição imaginária da sociedade*, Rio de Janeiro, 1982.
- 17 E. J. Hobsbawm, "Las clases obreras inglesas y la cultura", em *Niveles de cultura y grupos sociales*, pp. 197 a 207.
- 18 G. Rudé, *Protesta popular y revolución en el siglo XVIII*, p. 17.

MATRIZES HISTÓRICAS DA MEDIAÇÃO DE MASSA

- 19 E. J. Hobsbawm, *Rebeldes primitivos*, Barcelona, 1974; e do mesmo autor, *Trabajadores. Estudios sobre la historia del movimiento obrero*, Barcelona, 1979.
- 20 A. Soboul, *Les Sans-culottes. Mouvement populaire et gouvernement révolutionnaire*, Paris, 1968.
- 21 E. P. Thompson, *La formación histórica de la clase obrera*, vol. II, p. 31.
- 22 A. Soboul, *op. cit.*, p. 15.
- 23 E. P. Thompson, *op. cit.*, p. 39.
- 24 M. de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, pp. 86 e 87.
- 25 São as teses de Díez del Moral, *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*, Madri, 1929, e de G. Brenan, *El laberinto español*, Paris, 1962.
- 26 Ver na Primeira Parte o capítulo dedicado ao modo como os movimentos anarquistas assumem a cultura popular.
- 27 T. Kaplan, *Orígenes sociales del anarquismo andaluz*, p. 232.
- 28 R. Hoggart, *op. cit.*, p. 330.
- 29 M. C. García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, p. 180.
- 30 "No sé como se consiente / que mil inventadas cosas / por ignorantes se vendan / por los ciegos que las toman. / Allí se cuentan milagros, / mártírios, muertes, deshonras / que no han pasado en el mundo / y al fin se vende y se compra."
- 31 Memorial recolhido no livro de García de Enterría já citado, pp. 86 a 89.
- 32 *Pliegos de cordel*: pequenos cadernos feitos a partir de uma ou várias folhas dobradas. [N. dos T.]
- 33 Essa evolução é estudada por J. Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, 2 vols., Madri, 1977. Ver também do mesmo autor: "El pliego suelto", em *Revista de Occidente*, n. 101-102, Madri, 1971.
- 34 Seguimos aqui R. Mandrou, *De la culture populaire aux XVII e. et XVIII e. siècles. La Bibliothèque Bleu de Troyes*, Paris, 1964; também G. Bolleme, *Les Almanachs populaires au XVII et XVIII siècles*, Paris, 1969, e da mesma autora, *La Bibliothèque Bleu: la littérature populaire en France du XVI ao XVII siècles*, Paris, 1971.
- 35 J. Louise, "La revolución silenciosa. La comunicación del pobre", em *Diógenes*, n. 113-114, Cidade do México, 1981, p. 78.

- 36 Alguns textos que afirmam a existência e especificidade da leitura coletiva: M. Soriano, *Los cuentos de Perrault. Erudición y tradiciones populares*, pp. 481 ss.; A. Soboul, em *Niveles de cultura y grupos sociales*, p. 211; N. Robine, "La lectura", em *Hacia una sociología del hecho literario*, pp. 219 ss.
- 37 Citado em J. Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, p. 19.
- 38 J. M. Rodríguez, *Ensayo sobre el machismo español*, p. 57.
- 39 Ibidem, p. 67.
- 40 Em J. Caro Baroja, *op. cit.*, p. 55.
- 41 I. M. Zavala, *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, p. 209.
- 42 R. Escarpit, *Hacia una sociología del hecho literario*, p. 253.
- 43 No sentido que os códigos secundários têm para E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, p. 16.
- 44 Sobre a aparição e desenvolvimento da gravura: W. M. Ivens, *Imagen impresa e conocimiento*, Barcelona, 1975; e sobre a importância cultural da gravura na transformação da experiência artística: W. Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", em *Discursos interrumpidos*, vol. I.
- 45 Baseamo-nos na informação recolhida nos estudos de J. Mistler, F. Bladéz e J. Jacquemin, *Épinal et l'imagerie populaire*, Paris, 1961.
- 46 J. A. Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, p. 31.
- 47 A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, vol. I, p. 516.
- 48 Sobre o processo cultural da "contra-reforma" católica, ver P. Burke, *op. cit.*, pp. 233 ss.
- 49 R. Muchembled na obra já citada, pp. 348 ss., faz uma caracterização da função "cívica" que cumpre a iconografia popular nesses séculos.
- 50 R. Muchembled, *op. cit.*, p. 352.
- 51 F. Blandez, "L'Histoire de l'imagerie d'Épinal", em *op. cit.*, pp. 69 a 138.
- 52 Sobre a evolução da gravura nos pliegos de cordel: Joan Amades, *Comentarios sobre romances*, Girona, 1948; J. Caro Baroja, "Figura y relato", em *op. cit.*, pp. 440 a 430.
- 53 J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, p. 76; R. Sennett, *El declive del hombre público*, p. 100.

- 54 Assim o atestam T. Remy, "Le mime: origines", em *Histoire des spectacles*, p. 1499; J. Follain, "Le Melodrame", em *Entretiens sur la paralittérature*, p. 36.
- 55 P. Reboul, "Peuple Enfant, Peuple Roy, ou Nodier, Melodrama et Révolution", em *Revue des Sciences Humaines*, n. 162, Lille, 1976.
- 56 Ch. Nodier, *Revue de Paris*, 1835, citado por Reboul.
- 57 R. Sennett, *El declive del hombre público*, p. 38.
- 58 T. Remy, *op. cit.*, p. 1497.
- 59 "Estes espetáculos mímicos foram incorporando paulatinamente textos explicativos e diálogos, necessários para suprir as insuficiências da pantomima no desenvolvimento de intrigas complexas", R. Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, p. 270.
- 60 Sobre essa "cumplicidade": J. Goimard, "Le Melodrame: le mot et la chose", em *Cahiers de la Cinémathèque*, n. 28, Perpignan, 1980.
- 61 Akakia-Viala, "Le Melodrame", em *Histoire des spectacles*, p. 910.
- 62 A. Billaz, "Melodrame et littérature: Le cas de Pixerecourt", em *Revue des Sciences Humaines*, n. 162, pp. 239 ss.
- 63 Assim aparece no estudo que M. H. Winter dedica aos espetáculos de feira em *Histoire des spectacles*, p. 1458; ver também o que a esse propósito disse G. Sadoul em sua *Historia del cine mundial*, pp. 26 ss.
- 64 Estudada por Gubern como uma chave da iconografia de massa, em sua *op. cit.*, pp. 234 ss.
- 65 R. Sennett, *El declive del hombre público*, p. 100.
- 66 G. M. de Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas en España*, pp. 121 e 122.
- 67 Além dos textos citados expressamente, são importantes para a compreensão da estrutura dramática do melodrama: "Teoría del melodrama", de Gubern em sua *op. cit.*, e "Le Roman de la violence et son esthétique", de F. Bussière em *Europe*, n. 542, Paris, 1974.
- 68 R. Hoggart, *op. cit.*, p. 212.
- 69 J. Goimard, *op. cit.*, p. 22.
- 70 N. Frye, *La escritura profana*, pp. 159 ss.
- 71 Ibidem, p. 104.

- 72 J. Goimard, *op. cit.*, p. 22.
- 73 J. Follain, *op. cit.*, p. 43.
- 74 P. Brooks, "Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame", em *Poétique*, n. 19, 1974, p. 356.
- 75 Ibidem, p. 343.
- 76 J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, p. 173.
- 77 Ibidem, p. 205.
- 78 A. Swingewood, *El mito de la cultura de masa*, p. 114.
- 79 A. Gramsci, *Cultura y literatura*, p. 208.
- 80 R. Barthes. *Le degré zéro de l'écriture*, p. 53.
- 81 Para os dados históricos sobre transformação da imprensa e o folhetim, ver o número monográfico da revista *Europe* "Le Roman feuilleton", Paris, 1974; M. Angenot, *Le roman populaire*, Montreal, 1975.
- 82 A primeira novela picaresca. [N. dos T.]
- 83 R. Escarpit, *Sociología de la literatura*, Buenos Aires, 1972; *La revolución del libro*, Madri, 1968, e o já citado *Hacia una sociología del hecho literario*.
- 84 I. M. Lotman e a escola de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madri, 1979; *Los sistemas de los signos*, Madri, 1972.
- 85 Um documentado estudo sobre a organização empresarial: J. I. Ferreras, *La novela por entregas*, em especial o capítulo dedicado aos editores, pp. 37 a 75. Também nos parecem muito pertinentes as anotações e matizações que a este respeito propõe L. Romero Tobar, *La novela popular española*, Barcelona, 1976.
- 86 Afirma Escarpit: "No curso dos últimos séculos, à medida que a literatura tomava consciência de si própria, o dinheiro que o editor paga ao autor mudou de natureza e significação (...). Entre a compra e o aluguel, todas as metáforas são possíveis: a edição por conta do autor pode ser assimilada a um contrato de associação, e pelo jogo de depósitos e adiantamentos, a remuneração do escritor pode transformar-se em salário disfarçado", em *Hacia una sociología del hecho literario*, p. 141.
- 87 J.-F. Botrel, "La novela por entregas: unidad de creación y consumo" em *Creación y público en la literatura española*, p. 125.
- 88 J. Goimard, "Quelques structures formelles du roman populaire", em *Europe: "Le Roman feuilleton"*, p. 21.

- 89 J.-F. Botrel, "La publicidad reveladora del público", em *op. cit.*, pp. 113 ss.; L. Romero Tobar, "Los medios de difusión de la novela popular", em *op. cit.*, pp. 90 ss.
- 90 U. Eco, *Lector in fabula*, p. 83.
- 91 M. Meyer, "Folhetim para almanaque ou Rocamboles, a Ilíada de realejo", em *Cadernos de Literatura e Ensaio*, n. 14, p. 17.
- 92 V. Brunori, *Sueños y mitos de la literatura de masas*, pp. 22 e 28.
- 93 J.-F. Brotel, *op. cit.*, p. 119.
- 94 Cit. em M. Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne*, p. 114.
- 95 J.F. Brotel, *op. cit.*, p. 116.
- 96 J. Tortel, *Entretiens sur la paralittérature*, p. 24.
- 97 P. Fabri, "Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio de la sociologia", em *Versus*, n. 5, p. 77.
- 98 U. Eco, *Il superuomo di massa*, pp. 27 ss.
- 99 U. Eco, "El mito del Superman", em *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, pp. 260 ss.; ver também R. Gubern, "Superhéroes modernos", em *op. cit.*, pp. 220 ss.
- 100 Sobre o duplo movimento "armado" pela narrativa do folhetim e sobre sua significação ideológica, ver M. Angenot, *op. cit.*, pp. 54 e 55.
- 101 P. Brooks, *op. cit.*, p. 341.
- 102 Um estudo decisivo sobre essa relação: G. Zaccaria, *Il romanzo d'appendice*, pp. 10 ss.
- 103 Afirma Gramsci: "Pode-se dizer que no povo a fantasia depende do 'complexo de inferioridade' social que determina longas fantasias sobre a idéia de vingança, de castigo dos culpados, dos males sofridos etc.", em *Cultura y literatura*, p. 174. E sobre a vingança como motor narrativo na literatura romântica: M. Meyer e os textos de A. Candido a que ela se refere no artigo citado acima.
- 104 Um dos poucos estudos que tematizam a presença desse mundo no folhetim: F. Bussière, "Le Roman de la violence et son esthétique", na revista *Europe: "Le Roman feuilleton"*, pp. 31 a 51.
- 105 I. Olivier-Martin, "Sociologie du roman populaire", em *Entretiens sur la paralittérature*, pp. 177 a 194; "La peinture de la condition feminine", em *Europe: "Le Roman feuilleton"*, pp. 86 a 94.

- 106 L. Romero Tobar faz uma análise detalhada do universo social e ocupacional no folhetim espanhol, *op. cit.*, pp. 133 ss.
- 107 V. Brunori, *op. cit.*, p. 58.
- 108 Dois trabalhos que tematizam essas contradições: os já citados de M. Meyer e M. Angenot.
- 109 A. Gramsci, *Cultura y literatura*, pp. 201 ss.
- 110 U. Eco, *Socialismo y consolación*, p. 36.
- 111 U. Eco, *Il superuomo di massa*, p. 19.
- 112 N. Frye, *op. cit.*, pp. 71 ss.
- 113 R. Gubern, *op. cit.*, p. 214; ver também a esse respeito: A.-J. Greimas, "Pour une sociosémiotique discursive", em *Sémiotique et sciences sociales*, pp. 56 ss.
- 114 E. Morin, *L'Esprit du temps*, p. 78.
- 115 H. I. Schiller, *Comunicación de masas e imperialismo yanqui*, p. 17.
- 116 D. Bell, *Industria cultural y sociedad de masas*, p. 14.
- 117 Ver em particular o capítulo "Del individualismo en los países democráticos", em seu volume II.
- 118 Citado em D. Buxton, "La música de rock, sus estrellas y consumo", em *Comunicación y cultura*, n. 9, p. 179.
- 119 J. Berger, *Modos de ver*, p. 143 ss.
- 120 Em 1922 já aparece uma emissora de rádio financiada pela publicidade, e a peculiar legislação americana será desde o início favorável à relação meios/publicidade; ver a este respeito: P. Albert e A. J. Tudcsq, *Historia de la radio y la televisión*, México, 1982.
- 121 M. M. McLuhan, *La comprensión de los medios*, p. 204.
- 122 R. Sennett, *Narcisismo y cultura moderna*, p. 51.
- 123 P. Johns-Heine e H. Gerth, "Valores na ficção das publicações periódicas de massa. 1921-1940", em *Cultura de massa*, pp. 266 a 275.
- 124 Sobre a "liberalidade" do Estado com os meios nos Estados Unidos, ver: D. Doglio G. Richeri, "Il modelo americano", em *La radio: origini, storia, modelli*, Milão, 1980.
- 125 M. Vásquez Montalbán, *Historia y comunicación social*, p. 174.
- 126 F. Colombo, *Televisión: la realidad como espectáculo*, p. 54.

- 127 Não só sobre a imprensa marrom, mas em geral sobre os estudos de sociologia da imprensa, ver, por exemplo, N. Will, *Essai sur la presse et le capital*, Paris, 1976.
- 128 A continuidade "literária" com tais narrações é feita na imprensa norte-americana através do "romance curto" e sobretudo através da narrativa breve, ou *story*; ver, a esse respeito, J. Coma, *La novela negra*, pp. 20 ss.
- 129 Sobre a relação entre a história em quadrinhos e o folclore: J.-C. Renard, *Sociologie de la bande dessinée*, Paris, 1978; "La bande dessinée comme folklore", em *Esprit*, abril de 1980. Sobre a "marca" dos *syndicates*: R. Gubern, *El lenguaje de los comics*, Barcelona, 1972, e "El comic", em *Imagen y lenguajes*, Barcelona, 1981. Também J. Coma, *Del gato Félix al gato Fritz: Historia de los comics*, Barcelona, 1978.
- 130 Essa relação é estudada por H. Hotier, *Le vocabulaire du cirque et du music-hall*, Université de Lille, 1972; do mesmo autor: "Les Clowns. Analyse sémiotique", em *Degrés*, n. 32, Bruxelas, 1982. Ver também J. Damase, "Le music-hall", em *Histoire des spectacles*, pp. 1543 a 1578.
- 131 G. Sadoul, *Historia del cine mundial*, p. 189.
- 132 I. C. Jarvie, *Sociología del cine*, p. 74.
- 133 E. García Riera, *El cine y su público*, p. 16.
- 134 F. Rositi, *Historia y teoría de la cultura de masas*, p. 120.
- 135 E. Morin, *Las estrellas de cine*, p. 23.
- 136 Acha-se em J. Collet *et al.*, *Lectures du film*, Paris, 1977, uma abordagem sócio-semiótica do funcionamento dos gêneros no cinema.

TERCEIRA PARTE

MODERNIDADE E MEDIAÇÃO DE MASSA NA AMÉRICA LATINA

A crise de 1930 claramente unificou o destino da América Latina. Começava então uma era de escassez. A escassez podia ser a fome e a morte, mas foi também o motor que desencadeou mudanças intensas e variadas. (...) De imediato, parecia haver muito mais gente, e que essa gente se movimentava mais, gritava mais. Eram as cidades que começavam a massificar-se.

J. L. Romero

O país precisava de bases comuns, laços coletivos. O cinema e o rádio se ligam como fatores insubstituíveis da unidade nacional. Ao compartilhar entusiasmos e catarse, um público se surpreende integrado a uma nação.

C. Monsiváis

Depois de percorrermos os marcos que balizam o debate cultural e adentrarmos o processo de constituição histórica da mediação de massa, este terceiro momento procura integrar a reflexão: a América Latina como espaço ao mesmo tempo de debate e combate. Só que agora o traçado será invertido e partiremos da análise dos processos sociais em que se constitui o massivo para, a partir daí, observar o horizonte das transformações e os deslocamentos produzidos no debate teórico e metodológico. Explicitamos, assim, o atual reencontro do método com a situação latino-americana na dupla dimensão de sua diferença: a que produziu a dominação, histórica-

mente, e a que, socialmente, constrói-se na mestiçagem das raças, dos tempos e das culturas. Na articulação dessa dupla dimensão torna-se socialmente visível o sentido contraditório da modernidade na América Latina: tempo de desenvolvimento atravessado pelo descompasso da diferença e da descontinuidade cultural.

CAPÍTULO 1 OS PROCESSOS: DOS NACIONALISMOS ÀS TRANSNACIONAIS

UMA DIFERENÇA QUE NÃO SE RESTRINGE AO ATRASO

A possibilidade de que falar em *América Latina* não seja somente uma invocação da unidade originada na dominação por conquista, e de que isto faça sentido ao se discorrer sobre as contradições do presente, reside e se apóia sobre aquela outra “unificação visível” de que fala J. L. Romero ao estudar o processo de incorporação dos países da região à modernidade industrializada e ao mercado internacional. Das lutas pela independência até a reorganização do imperialismo no começo do século XX, a dinâmica básica foi de fragmentação e dispersão: o rompimento quase permanente das precárias formações nacionais a partir de conflitos internos ou de estratégias de divisão promovidas pelas novas metrópoles. Se é verdade que as diferentes formações nacionais tomam rumos e ritmos diversos, também se pode dizer que essa diversidade vai sofrer desde os anos 30 uma readequação fundamental e de conjunto. A possibilidade de “formar nações” no sentido *moderno* do termo passará pelo estabelecimento de mercados nacionais, e estes, por sua vez, serão possíveis em função de seu ajuste às necessidades e exigências do mercado internacional. Esse modo dependente de acesso à modernidade, contudo, tornará visível não só o “desenvolvimento desigual”, a desigualdade em que se apóia o desenvolvimento do capitalismo, mas também a “descontinuidade simultânea”¹ a partir da qual a América Latina vive e leva a cabo sua modernização. Descontinuidade em três planos: no *descompasso* entre Estado e Nação — alguns estados só se convertem em nações muito depois,

e algumas nações tardarão a se consolidar como estados — no *modo desviado* com que as classes populares se incorporam ao sistema político e ao processo de formação dos estados nacionais — mais como fruto de uma crise geral do sistema que as confronta com o Estado do que pelo desenvolvimento autônomo de suas organizações — e no papel *político* e não só ideológico que os meios de comunicação desempenham na nacionalização das massas populares.

Antes de abordar em separado a análise de cada um desses três planos, é necessário um esclarecimento sobre o sentido da idéia de descontinuidade, de *modernidade não-contemporânea*, para livrá-la dos mal-entendidos que a cercam e freqüentemente a desfiguram. A não-contemporaneidade de que falamos deve ser claramente distinguida da idéia de *atraso constitutivo*, ou seja, do atraso convertido em chave explicativa da diferença cultural. É uma idéia que se manifesta em duas versões. Uma, pensando que a originalidade dos países latino-americanos, e da América Latina como um todo, foi constituída por fatores que escapam à lógica do desenvolvimento capitalista. E outra, pensando a modernização como recuperação do tempo perdido, e portanto identificando o desenvolvimento com o definitivo deixar de ser o que fomos para afinal sermos modernos. A descontinuidade que tentamos pensar aqui está situada em outra chave, que nos permite romper tanto com um modelo a-histórico e culturalista quanto com o paradigma da racionalidade acumulativa em sua pretensão de unificar e subsumir num só tempo as diferentes temporalidades sócio-históricas. Para poder compreender *tanto o que o atraso representou em termos de diferença histórica*, mas não num tempo detido, e sim relativamente a *um atraso que foi historicamente produzido* (crianças que morrem diariamente por desnutrição ou desidratação, milhões de analfabetos, déficit de calorias básicas na alimentação das maiorias, queda nas expectativas de vida da população etc.), *quanto o que apesar do atraso existe em termos de diferença*, de heterogeneidade cultural, na multiplicidade de temporalidades do índio, do negro, do branco e do tempo decorrente de sua mestiçagem.

Só a partir desta tensão é pensável uma modernidade que não se reduza a imitação e uma diferença que não se esgote no atraso. Residia aí a difícil luta de Bolívar no sentido de adequar as doutrinas políticas de sua época à “gramática da diversidade” racial, geográfica, climática e cultural desses países, de adequar o liberalismo às exigências de uma sociedade em formação, na qual, em nome da igualdade, o liberalismo acabava tornando a liberdade um princípio dos fortes.² Bolívar propunha um tipo de Nação que não se recortava sobre o decalque da Nação européia, e um tipo de Estado que, abatendo o poder absoluto, fosse entretanto suficientemente forte para defender os mais fracos contra as classes ricas. Linha de pensamento e luta continuada por Martí, colocando como obstáculo fundamental à construção dessas nações a incompreensão quanto a “quais elementos desordenados foram utilizados para forjar as novas nações, com tanta pressa”.³ E também de Mariátegui, insistindo impetuosamente em que a tarefa desses países não é alcançar a Europa, redescobindo o valor e o sentido do mito e proclamando que na América Latina seria preciso “soltar a fantasia, libertar a ficção de todas as suas velhas amarras para descobrir a realidade”.⁴

O DESCOMPASSO ENTRE ESTADO E NAÇÃO

A partir dos anos 20, a maioria dos países da América Latina inicia um processo de reorganização de suas economias e de reajuste de suas estruturas políticas. A industrialização é levada a cabo com base na substituição de importações, no delineamento de um mercado interno e no emprego crescente de mão-de-obra, num quadro que torna decisiva a intervenção do Estado, com investimentos em obras de infra-estrutura para transporte e comunicações. De maneira que, mesmo quando o início dos processos de industrialização responde a condições de funcionamento do mercado internacional, há diferenças de alcance e ritmo que correspondem ao grau de desenvolvimento do “projeto nacional”, diferenças que desde a segunda metade do século XIX forjam as burguesias de cada país.

Existe um amplo debate acerca da própria possibilidade de se falar em *burguesias nacionais* na América Latina dessa época e de sua relação contraditória com a configuração dos estados nacionais. No entanto, como pôde haver economia e política nacionais, pergunta-se Malcolm Deas, sem a articulação de interesses de classe em nível nacional?⁵ É certo que existem diferenças em termos de alcance e capacidade de manobra por parte das burguesias de países como Brasil e Equador, mas elas não diferem tanto na concepção darwinista, que orienta o processo de modernização e desenvolvimento nacionais, quanto no tamanho dos efeitos, pois têm em comum o fato da explosão urbana e a cisão da sociedade tradicional. Uma explosão provocada pela junção de crescimento demográfico e migração do campo para a cidade — que em países como a Argentina será acrescida de uma enorme imigração proveniente da Europa — e a configuração de uma sociedade que começa a ser “de massas” e entra em colisão com a sociedade “normalizada” em sua segregação de classes e grupos sociais. Podendo ou não se falar em “burguesia nacional”, o certo é o surgimento de *novas burguesias*⁶ que controlam *ao mesmo tempo* o mundo dos negócios e o da política, promovendo mudanças que só podem ser postas em prática por meio da imbricação de ambos. O que permitiu tal imbricação não foi apenas a conjuntura econômica, mas também a ascensão, por meio das burguesias latino-americanas, da necessidade inelutável de incorporar tais países aos modos de vida das “nações modernas”. Só uma transformação poderia definitivamente tirar esses países da estagnação e do atraso. Claro que a transformação tinha marcado o rumo de antemão: caminhar na direção do “mundo urbano europeizado”. Daí ter sido lícito — assim o declaravam filósofos e homens de ciência — marginalizar ou instrumentalizar os setores inertes e tudo o que constituísse impedimento ou obstáculo. Do contrário, a própria existência da nação estaria em perigo.

As novas burguesias passarão assim a valer-se do velho *projeto nacional*⁷ concebido pela classe *criolla*.⁸ Foi ao elaborar e desenvolver esse projeto que a classe *criolla* adquiriu atributos nacionais e se tornou

ela própria “nacional”. “Projeto nacional é como se denomina esse *contínuo*, essa prolongada empresa pela qual a classe *criolla* constitui o Estado e a Nação”.⁹ A empresa falha no século XIX, mas nela se apóia o novo projeto de construção da Nação moderna, já que este é o modo de sustentar a estrutura do poder interno.

Surge assim um novo nacionalismo, baseado na idéia de uma *cultura nacional*, que seria a síntese da particularidade cultural e da generalidade política, da qual as diferentes culturas étnicas ou regionais seriam expressões. A nação incorpora o povo, transformando “a multiplicidade dos desejos das diversas culturas (...) num único desejo: participar do sentimento nacional”.¹⁰ Sob esta forma, a diversidade legitima a insubstituível *unidade* da Nação. Trabalhar pela Nação é antes de mais nada torná-la *una*, superar as fragmentações que originaram as lutas regionais ou federais no século XIX, tornando-lhe possível a *comunicação* entre várias regiões — rodovias, estradas de ferro, telégrafos, telefones e rádio — mas acima de tudo *das regiões com o centro*, com a capital.

Compartilhando essa concepção básica, existiram duas correntes. Uma identifica o progresso nacional com o da classe que o orienta e com o esforço de industrialização. Outra, presente nos países caracterizados social e culturalmente por aquilo que Darcy Ribeiro chama de “povos-testemunho”,¹¹ pretende conciliar a nova nacionalidade com aquela outra Nação que existia antes e que “vem de baixo”. Para uns, o decisivo era industrializar-se e assim alcançar o *status* de nações civilizadas; para outros, sempre houve uma forte tensão entre a necessidade imperiosa de industrialização e a consciência de sua diferença como Nação em particular. Essa tensão deu lugar no Peru de finais dos anos 20 a um debate que confrontou o “problema nacional” com o “problema indígena”, a partir de dois projetos: o de Haya de la Torre e o de José Carlos Mariátegui, abertamente conflitantes.¹²

Na América Latina em geral, a idéia de modernização que orientou as mudanças foi mais um movimento de *adaptação*, econômica e cultural, do que de aprofundamento da independência. Refe-

rindo-se ao nacionalismo brasileiro, afirma E. Squeff: “Nossa modernidade só poderia ser alcançada a partir da tradução de nossa matéria-prima em expressão que pudesse encontrar reconhecimento no exterior”.¹³ A dinâmica da política cultural, assim, plasmava-se sobre a da economia política. Esta, por sua vez, resultou menos num processo de crescimento do mercado interno do que na interiorização do modelo e das exigências que vinham do exterior. Desejava-se ser uma Nação a fim de obter-se uma identidade, mas tal obtenção implicava sua *tradução* para o discurso modernizador dos países hegemônicos, porque só nos termos desse discurso o esforço e os êxitos eram avaliáveis e validados como tais. A lógica do desenvolvimentismo não seria outra; suas chaves já estavam em operação nos nacionalismos modernizadores dos anos 30, que foram sua etapa prévia e indispensável.

A estrutura política necessária ao projeto modernizador foi configurada a partir do auge do centralismo e do papel de protagonista assumido pelo Estado. A unidade não é concebida senão como fortalecimento do “centro”, isto é, organizando a administração do país a partir de um só lugar no qual se concentram as tomadas de decisão. Em alguns países, o centralismo terá como conteúdo e justificativa o estabelecimento dos mecanismos básicos de uma administração estatal ainda inexistente — contabilidade nacional, organização dos impostos, estabelecimento do registro civil etc.¹⁴ Naqueles outros onde tais mecanismos já existiam, o centralismo não terá apenas um sentido unificador, mas também uniformizador, homogeneizador de tempos, gestos e falas. A heterogeneidade de que se forma a maioria dos países da América Latina sofrerá um forte processo de funcionalização. Onde a diferença cultural é grande e incontornável, a originalidade é deslocada e projetada sobre o conjunto da Nação. Onde a diferença não é tão “grande” a ponto de constituir-se como patrimônio nacional, ela será folclorizada, oferecida como curiosidade aos estrangeiros. Entretanto, nem a absorção nacional da diferença nem sua folclorização foram apenas uma estratégia funcionalizadora da política centralista; durante algum tempo foram também, como atesta, por

exemplo, o romance indianista, modos de manifestação da “consciência do país novo”,¹⁵ modos de afirmação de uma identidade nacional ainda em fase de formação.

O outro pivô do nacionalismo nos anos 30 é o papel de protagonista que coube ao Estado. Embora este assunto vá ser discutido em maiores detalhes mais adiante, ao tratarmos do populismo como modo de incorporação das massas à Nação, é preciso chamar a atenção, já aqui, para esse ponto. Em alguns países, como o México, esse protagonismo foi tão forte que converteu o Estado no “agente hegemônico por excelência”.¹⁶ Para isto, no caso do México, contribuiu o permanente “vulcão plebeu”, o estado secular de guerra interno e externo, e uma constante erosão do poder das classes superiores, tudo isto exigindo do Estado um protagonismo que se traduziu na antinomia da superpolitização e da dessocialização. No caso do Chile, o protagonismo do Estado a custa da sociedade civil, do fortalecimento de suas instituições e das organizações de classe, conduziu à autonomização da política e a uma concepção instrumental da democracia.¹⁷ Não poderia ser de outra maneira, já que a entrada na industrialização foi obra sobretudo do Estado: “*O espírito de empresa* que define uma série de traços da burguesia industrial nos países capitalistas desenvolvidos foi, na América Latina, uma característica do Estado, sobretudo nos períodos de impulso decisivo. *O Estado ocupou o lugar de uma classe social cuja aparição a história reivindicava sem muito sucesso*: encarnou a Nação e impôs o acesso político e econômico das massas aos benefícios da industrialização”.¹⁸

Algo semelhante aconteceu no plano cultural. Continuando no caso do México, por ser tão explícito, veremos que para Vasconcelos a própria Revolução, mais que uma irrupção das massas na história, é a possibilidade do advento da civilização no seio das massas pelas mãos do Estado, que é um grande educador. Concepção presente no muralismo, “que exalta os exércitos zapatistas e o proletariado internacional, mas nas paredes do Governo”.¹⁹ Ao projeto humanista e culturalista de Vasconcelos, os muralistas acrescentam exércitos cam-

poneses e internacionalismo proletário, mas “quem dita as normas da Nação é o Estado, ele monopoliza o sentimento histórico e o patrocínio da arte e da cultura”.²⁰ Paradoxalmente, o crescimento do Estado no México é “conquista do povo”, das revoluções populares contra as castas *criollas*, as corporações privadas e as ameaças estrangeiras. Nesse paradoxo residirá a força da cultura nacional no México, daquilo que ela continuará a significar mesmo quando o Estado abandonar parcialmente o patrocínio e o confiar à indústria cultural. Mesmo então o nacional não será somente o que recorta e faz emergir como tal o Estado, mas sim o modo pelo qual as massas sentem a legitimação social de suas aspirações. Se em nenhum outro país da América Latina houve um nacionalismo tão fervoroso como o mexicano, a razão deve ser buscada na ausência da Revolução que dotou o Estado mexicano de uma representatividade popular que não era apenas formal. Foi essa ausência o que, mesmo em países onde o Estado era forte, fez com que a cultura nacional estivesse tão desconectada da cultura real, e que a preocupação do Estado com a cultura soasse, e continue a soar até hoje, tão retórica.

MASSIFICAÇÃO, MOVIMENTOS SOCIAIS E POPULISMO

Se os anos 30 foram decisivos para a América Latina, não o foram somente devido aos processos de industrialização e modernização das estruturas econômicas, mas também, ou mesmo mais, no campo político, devido à irrupção das massas na cidade. No momento em que as cidades se enchem de uma massa de pessoas acumulada pelo êxodo rural, com o crescimento demográfico, uma crise de hegemonia provocada pela inexistência de uma classe que como tal assumisse a direção da sociedade levará muitos Estados a buscar nas massas populares sua legitimação *nacional*. A manutenção do poder era impossível sem atender de algum modo as reivindicações das massas urbanas. O populismo será então a *forma* de um Estado que diz fundar sua legitimidade na ascensão das aspirações populares e que, mais do que

uma estratégia *a partir* do poder, resulta como uma organização *do* poder que dá forma ao compromisso entre massas e Estado. A ambigüidade desse compromisso vem tanto do vazio de poder que deve ser preenchido pelo Estado — com o autoritarismo paternalista assim produzido — quanto do reformismo político representado pelas massas. Para não atribuir ao populismo uma eficácia que ele não teve, em vez de reduzir as massas a uma passividade manipulada, o que tampouco é condizente com o que ocorreu, devemos esclarecer as implicações da presença social das massas e da massificação em que ela se materializa.

A migração e as novas fontes e modos de trabalho trazem consigo a *hibridização* das classes populares, uma nova forma de se fazerem presentes na cidade. “Houve uma espécie de explosão de pessoas, na qual não era possível medir exatamente quanto era maior o seu número nem quanto era maior a decisão de muitos para conseguir que se contasse com eles e para que fossem ouvidos.”²¹ A crise dos anos 30 desencadeia uma ofensiva do campo sobre a cidade e uma recomposição dos grupos sociais. Modificação quantitativa e qualitativa das classes populares com o surgimento de uma *massa* que não é definível a partir da estrutura social tradicional e que “desarticula as formas tradicionais de participação e representação”.²² A presença dessa massa vai afetar o conjunto da sociedade urbana, suas formas de vida e pensamento, e logo também a própria fisionomia da cidade.

Com a formação das massas urbanas surge não só um crescimento das classes populares, mas também o surgimento de *um novo modo de existência do popular*: “A desarticulação do mundo popular como espaço do Outro, das forças de negação do modo de produção capitalista”.²³ Essa inserção das classes populares nas condições de existência de uma “sociedade de massas” levará o movimento popular a uma nova estratégia de alianças. Como se a nova experiência social tendesse a formar uma nova visão, uma concepção menos frontalmente questionadora: “A concepção de uma sociedade que pode ser reformada aos poucos, uma sociedade que pode chegar a ser mais justa”.²⁴

Durante um certo tempo, a massa foi *marginal*. Era o heterogêneo e o mestiço frente à sociedade normalizada. Ao complexo de perdas que sofrem não somente mas particularmente as pessoas vindas do campo — “foi necessário aprender a tomar um ônibus, conhecer as ruas, retirar um documento de identidade” — a velha sociedade responderá com o desprezo, que recobre muito mais que o asco e o medo. A massa era mais do que um ataque: era a impossibilidade de continuar mantendo a rígida organização de diferenças e hierarquias que montavam a sociedade. Por isso a agressividade das massas parecia mais branda, mas também mais perigosa: não se tratava do levantamento de uma classe, mas da liberação de uma força incontrolável. Era “um proletariado de formação aluvional”²⁵ que não encontrava um lugar político nem nos partidos nem nas organizações tradicionais da classe trabalhadora, mas cujas expressões de violência revelavam a força de que era capaz.

A presença das massas na cidade foi adquirindo pouco a pouco traços mais nítidos. A quantidade de pessoas começou a significar um enorme déficit de habitação e transporte, além de um novo modo de morar na cidade, andar pelas ruas e comportar-se. Na periferia, apareceram os bairros de posseiros; no centro, a ruptura ostensiva das formas de urbanidade. A cidade começava a perder seu centro. À dispersão implicada pelas invasões da periferia pelos pobres — favela, *villas miseria*, *callampas*²⁶ — os ricos reagem afastando-se para outra periferia. E a massa continuou a invadir tudo. Em meio à sua ignorância das normas e ao desafio que sua mera presença introduzia, seu desejo mais secreto era alcançar os benefícios que a cidade representava. As massas queriam trabalho, saúde, educação e diversão. Mas não podiam reivindicar seu direito a esses bens sem massificar tudo. Revolução das expectativas, a massificação revelava seu paradoxo: era na integração que residia a subversão. A massificação era de uma só vez, com a mesma força, a integração das classes populares à “sociedade” e a aceitação por parte desta do direito das massas, ou seja, de todos, aos bens e serviços que até então tinham sido privilégio de pou-

cos. E isto a sociedade não podia aceitar sem ao mesmo tempo transformar-se profundamente. Essa transformação, porém, não assumiu nem os traços nem a direção esperada pelos revolucionários, e portanto estes pensaram que não tinha ocorrido transformação alguma.

A massificação afetou a todos, mas nem todos a perceberam e sentiram da mesma forma. As classes altas aprenderam muito cedo a separar a *demanda* das massas — com sua carga de periculosidade política e também seu potencial de estimulação econômica — da *oferta* massiva de bens materiais e culturais “sem estilo”, pelos quais não podia sentir senão desprezo. Para as classes médias, pequeno-burguesas, aquelas que por mais que desejassem não podiam distanciar-se, a massificação foi especialmente dolorosa, “porque atacava aquele anseio de interioridade que caracterizava seus membros, zelosos de sua individualidade e de sua condição de pessoas diferenciadas”.²⁷ Para as classes populares, por outro lado, embora fossem as mais indefesas diante das novas condições e situações, a massificação trouxe mais ganhos do que perdas. Não só estava nela sua possibilidade de sobrevivência física, como também sua possibilidade de acesso e ascensão cultural. A nova cultura, a cultura de massa, começou sendo uma cultura que não era apenas dirigida às massas, mas na qual elas encontravam retomadas, desde a música até as novelas de rádio e ao cinema, algumas de suas formas de ver o mundo, senti-lo e expressá-lo.

Devemos a José Luis Romero não somente a denominação mais original em castelhano da cultura de massa — “*folklore aluvial*” — como também a primeira caracterização sociológica e fenomenológica não maniqueísta dessa cultura a partir da América Latina.²⁸ Como Benjamin, Romero encara essa cultura mais a partir da experiência que nela ganha uma expressão do que a partir da perspectiva da manipulação. E o que neste sentido parece mais significativo é algo de muito próximo do que interessava também a Arguedas, ao analisar a cultura da mestiçagem: a hibridização e a reelaboração, a destruição que representa para o mito da pureza cultural e da ascensão sem manchas, a propósito do emprego de instrumentos

modernos na música autóctone ou sua difusão radiofônica, da passagem do folclore ao popular.²⁹ O massivo é hibridização do nacional e do estrangeiro, do patetismo popular e da preocupação burguesa com a ascensão, e de dois tipos básicos: os que sem serem ricos chegam a aparentá-lo, “os que imitam as formas eternas que caracterizam os ricos”, e seu oposto simétrico, os desgarrados tipos do subúrbio e da malandragem. Uma cultura, enfim, essencialmente urbana, que “corrige” seu marcado materialismo — o que importa, o que tem valor, é o econômico e o que significa a ascensão social — com o transbordamento do sentimental e do passional.

Do espaço da política oficial — à direita e à esquerda — tanto as massas quanto o massivo serão encarados com receio. A direita com uma posição defensiva: as massas põem em perigo rígidos privilégios sociais, e o massivo dissolve sagradas demarcações culturais. A esquerda vê nas massas um peso morto, um proletariado sem consciência de classe nem vocação de luta, e no massivo um fato cultural que não se enquadra em seu esquema, que desafia e incomoda sua razão ilustrada. Só para os populistas a presença da massa urbana pareceu implicar um fato político novo, a partir do qual “conseguiram esboçar os princípios de uma ideologia nova para canalizar as tendências eruptivas da massa dentro de normas que assegurassem a conservação do fundamental da estrutura”.³⁰

De 1930 a 1960, o populismo é a estratégia política que marca a luta em quase todas as sociedades latino-americanas, com maior ou menor intensidade: “É a primeira estratégia que busca resolver a crise do Estado aberta em 1930 em grande parte da região”.³¹ Em primeiro lugar, surge no Brasil Getúlio Vargas, conduzindo o processo que leva da liquidação do “Estado oligárquico” ao estabelecimento do “Estado Novo”. A partir de 1930, as condições do crescimento industrial no Brasil, a incapacidade da oligarquia para dirigi-lo, as aspirações liberal-democráticas das classes médias urbanas e as pressões vindas “de baixo”, exercidas por uma massificação ante-

cipada, dão lugar a um pacto político entre as massas e o Estado, por meio do qual se origina o populismo.³² Trata-se de um Estado que, erigido em árbitro dos interesses antagônicos das classes, arroga-se entretanto a representação das aspirações das massas populares, em cujo nome exercerá a ditadura, ou seja, a manipulação *direta* das massas e dos assuntos econômicos. Só em 1945 as tendências democratizadoras conseguem introduzir intermediários entre Estado e massas.

Em 1934, Lázaro Cárdenas assume a presidência do México e propõe um programa de governo que, retomando os objetivos da Revolução, devolva às massas seu papel de protagonista da política nacional. Apoiado nas conquistas já legalizadas da Revolução, Cárdenas procura pela primeira vez um desenvolvimento econômico pela “terceira via”, no qual a classe capitalista o responsabiliza pelo crescimento da produtividade e as massas populares, pelo progresso social. Na conciliação desses dois interesses estaria o papel do Estado. Um testemunho do avançado populismo de Cárdenas é o fato de ter sempre defendido o direito de greve dos trabalhadores, tendo no entanto negado aos patrões o direito de fechar as fábricas.³³ Ao mesmo tempo, contudo, enquanto o Estado, empenhado num dispendioso programa de obras públicas, se encarregava das empresas de mais alto risco, deixando à empresa privada as atividades econômicas mais lucrativas.

Na Argentina, as massas tiram Perón da prisão em 1945 e o elegem presidente em 1946, quando ele inicia um governo populista por excelência, que suscitará o debate mais polêmico. Como nos primeiros populismos, Perón propõe antes de mais nada uma política de desenvolvimento econômico dirigida pelo único estamento que pode conciliar os interesses em conflito: o Estado. Em 1946, contudo, os conflitos sociais tinham alcançado tal força que o compromisso entre massas e Estado deveria ser “orgânico”, e aí residirá o poder e a ambigüidade adquirida pelos sindicatos. Além disso, existe no populismo peronista uma concentração de carga simbólica na figura do caudilho — bem como em sua esposa, Evita — como nunca

houvera sobre qualquer outro líder populista da época. Tal carga não incidia somente sobre seus “gestos”, mas também sobre sua capacidade de ressemantização dos temas dispersos do movimento social e sua tradução em linguagem política oficial. O. Landi estudou essa operação que é fundamental em todo o populismo latino-americano: a interpelação às massas trabalhadoras com a proposta de “um novo sistema de reconhecimento dos atributos do trabalhador, nomeando-o de outra forma”.³⁴

Depois de um tempo em que a análise social parecia ter dado o debate por encerrado e de um esquematismo marxista que identificava “na prática” todo populismo com fascismo, os anos 80 trazem o tema de volta à tona, com uma séria reproposição dos esquemas. Chamamos a atenção para três exemplos. No texto de Ernesto Laclau,³⁵ o balanço mais aceito da renovação do marxismo, a reproposição do populismo ocupa posição central. No seminário realizado em Lima (DESCO, 1980) sobre o tema Democracia e movimento popular, com alguns dos investigadores em ciências sociais mais representativos da região, o tema se converteu também em um dos eixos do debate.³⁶ Nesse mesmo ano, a Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação (Intercom) dedica seu seminário anual de estudos ao tema “Populismo e comunicação”.³⁷ O que se evidencia nesse ressurgimento da problemática do populismo é uma profunda mudança de perspectiva histórica. Os processos políticos dos anos 30-60 se viram enormemente reduzidos por uma *teoria da dependência* que, ao pensar o Estado como mera correia transmissora dos interesses dos países hegemônicos impedia a consideração do *problema nacional* no quadro das relações de classe. Aí se evidencia, também, a “contaminação” da teoria social por uma atualidade que hoje devolve aos movimentos populares uma vigorosa vigência. A mudança de perspectiva histórica foi tematizada com singularidade por J. C. Portantiero, para quem o que está em jogo aí é a necessidade de assumir “o desvio latino-americano”: o modo como as classes populares chegam a constituir-se

em atores sociais, não conforme o rumo clássico, e sim através da crise política que acompanha os processos de industrialização dos anos 30, crise esta que põe as classes populares em relação direta com o Estado, levando-as a penetrar no jogo político antes de terem-se constituído em sujeitos como classes.³⁸ Isto traz duas conseqüências aberrantes para os “esquemas”. Em primeiro lugar, dá-se a constituição de um *sindicalismo político*, que define sua ação pela interlocução com o Estado mais do que com as empresas, dado que a política econômica é o que detém a decisão; desvio que se torna ainda mais claro ao situar-se a relação entre “o social” e “o político” não entre sindicatos e partidos, e sim entre movimento operário e movimentos nacionais. Em segundo lugar, surge com o populismo “uma experiência de classe que nacionalizou as grandes massas e lhes outorgou cidadania”.³⁹ Isto tem a seguinte implicação: se o populismo pode estar politicamente superado enquanto projeto estatal, pode ainda não estar enquanto “fase de constituição política dos setores populares”. Diz-se em geral que a memória histórica confunde as análises, mostrando-nos neste caso que a relação entre classes subordinadas e povo não é transparente, que existe um espaço de conflitos que não coincide, pelo menos não inteiramente, com o recorte das determinações de tradição diferente e específica, situada no plano das *formações sociais*, e que “opõe antagonicamente o povo ao *bloco do poder*”,⁴⁰ numa luta “popular-democrática” que se caracteriza justamente pela continuidade histórica na ascensão das tradições populares, em contraste com a descontinuidade que caracteriza as estruturas de classe.

A peculiaridade do modo pelo qual as massas latino-americanas se fazem presentes no cenário social tem a ver em última análise com a *dupla interpelação* que as mobiliza a partir do momento da explosão urbana: uma interpelação de classe que só é percebida por uma minoria e uma interpelação popular-nacional que alcança as maiorias. Entretanto, será mesmo que essa mobilização das maiorias foi mera manipulação por parte do Estado, com ajuda dos meios

massivos? Hoje sabemos que não. O apelo ao “popular” conteve no populismo elementos da primeira interpelação — reivindicações salariais, direitos de organização etc. — que, projetados sobre a segunda, “carregaram” o discurso sobre a constituição do trabalhador em cidadão de uma sociedade-formação nacional. Daí, com toda a sua ambigüidade, a eficácia do apelo às tradições populares e à construção de uma cultura nacional. Daí, também, o papel peculiar de certos meios massivos que, como o cinema e o rádio, constroem seu discurso com base na *continuidade* do imaginário da massa com a memória narrativa, cênica e iconográfica popular, na proposta de uma imaginária e uma sensibilidade nacionais.

OS MEIOS MASSIVOS NA FORMAÇÃO DAS CULTURAS NACIONAIS

O descompasso entre Estado e Nação e o modo desviado de irrupção política das massas na América Latina exigem uma profunda transformação da maneira de abordar a história dos meios de comunicação. Se através do *nacional-popular* se fizeram ouvir no conjunto nacional reivindicações sociais e políticas das classes subalternas, foi num *discurso de massa* que o nacional-popular se fez reconhecível pelas maiorias. Entretanto, as histórias dos meios de comunicação continuam — com raras exceções — dedicadas a estudar a “estrutura econômica” ou o “conteúdo ideológico” dos meios, sem se propor minimamente ao estudo das mediações através das quais os meios adquiriram materialidade institucional e densidade cultural, e nas quais oscilamos entre parágrafos que parecem atribuir a dinâmica das mudanças históricas à influência dos meios e outros em que estes são reduzidos a meros instrumentos passivos nas mãos de uma classe dotada de quase tanta autonomia quanto um sujeito kantiano. Contudo, se não existem mediações políticas nem culturais na história dos meios, isto ocorre sem dúvida porque a maior parte da história escrita na América Latina continua deixando de fora o espaço cultural, ou reduzindo-o a seus

registros cultos — a Arte, a Literatura — do mesmo modo como a vida política da Nação é quase sempre só a da “grande política”, a política dos grandes fatos e das grandes personalidades, e quase nunca a dos fatos e da cultura política das classes populares. São de um historiador inglês dedicado à história da Colômbia estas perguntas: qual foi o impacto popular da independência? que sabemos sobre a política do analfabeto, da comunicação informal em política ou de como se forma a antologia local de idéias sobre a política nacional?⁴¹

Introduzir a análise do espaço cultural, todavia, não significa introduzir um *tema* a mais num espaço à parte, e sim focalizar o *lugar onde se articula* o sentido que os processos econômicos e políticos têm para uma sociedade. O que no caso dos meios massivos implicaria construir sua história a partir dos processos culturais enquanto articuladores das práticas de comunicação — hegemônicas e subalternas — com os movimentos sociais. Alguns trabalhos já se orientam neste sentido, parciais, mas que nos permitem começar a revelar algumas mediações a partir daquelas que são constituídas historicamente pelos aparatos tecnológicos enquanto meios de comunicação.

A atenção às mediações e aos movimentos sociais mostrou a necessidade de distinguir duas etapas bem diferentes no processo de implantação dos meios e constituição do massivo na América Latina. Uma primeira, que vai dos anos 30 até finais dos anos 50, na qual tanto a eficácia quanto o sentido social dos meios devem ser buscados menos no lado de sua organização industrial e em seus conteúdos ideológicos do que no modo de apropriação e reconhecimento, por parte das massas populares, deles e de si próprias, através deles. Não porque o econômico e o ideológico não fossem desde então dimensões-chaves no funcionamento dos meios, mas porque o sentido de sua estrutura econômica e da ideologia que eles difundem remete para além de si mesmas, para o conflito que nesse momento histórico informa e dinamiza os movimentos sociais: o conflito entre massas e Estado, e sua solução de “compromisso”, sob a forma do populismo nacionalista e

dos nacionalismos populistas. Em outras palavras, o papel decisivo que os meios massivos desempenham nesse período residiu em sua capacidade de se apresentarem como porta-vozes da interpelação que a partir do populismo convertia as massas em povo e o povo em Nação. Interpelação que vinha do Estado, mas que só foi eficaz na medida em que as massas reconheceram nela algumas de suas demandas mais básicas e a presença de seus modos de expressão. A tarefa dos caudilhos e a função dos meios consistiam da ressemantização dessas demandas e dessas expressões. Isto não vale apenas para os países em que o populismo teve sua “dramatização”, mas também para os que, sob outras formas, com outros nomes e segundo outros ritmos, atravessaram nessa época a crise da hegemonia, o parto da nacionalidade e a entrada na modernidade. O cinema, em alguns países, e o rádio, em quase todos, proporcionaram aos moradores das regiões e províncias mais diversas uma primeira vivência cotidiana da Nação.⁴² Como reconhece uma recente história do rádio na Colômbia, ainda que infelizmente só em sua conclusão, “antes da aparição e da difusão nacional do rádio, o país era um quebra-cabeças de regiões altamente fechadas em si próprias. A Colômbia podia ser denominada antes de 1940 mais como um país de países do que como uma Nação. Com as ressalvas do caso, a radiodifusão permitiu vivenciar-se na Colômbia uma unidade nacional invisível, uma identidade ‘cultural’ compartilhada simultaneamente pelos *costeños*, os *paisas*, os *pastusos*, os *santandereanos* e os *cachacos*”.⁴³ O que ao mesmo tempo nos põe na pista de outra dimensão-chave da massificação na primeira etapa: a transmutação da *idéia* política de Nação em *vivência*, em sentimento e cotidianidade.

A partir dos anos 60 se inicia outra etapa na constituição do massivo na América Latina. Quando o modelo de substituição de importações atinge “os limites de sua coexistência com os setores arcaicos da sociedade”⁴⁴ e o populismo já não se pode manter sem radicalizar as reformas sociais, o mito e as estratégias do *desenvolvimento* virão a substituir a “esgotada” política de soluções tecnocráticas e estímulo ao consumo. É então, quando os meios são desviados de sua função

política, que o dispositivo econômico se apodera deles — porque os Estados mantêm a retórica do “serviço social” das transmissões, tão retórica quanto a “função social” da propriedade, mas cedem aos interesses privados a tarefa de dirigir a educação e a cultura — e a ideologia se torna agora sim informadora de um discurso de massa, que tem como função fazer os pobres sonharem o mesmo sonho que os ricos. Como diria Galeano, “o sistema fala uma linguagem surrealista”, não só quando converte a riqueza da terra em pobreza do homem, mas também quando transforma as carências e as aspirações mais básicas do homem em desejo consumista. A lógica dessa transformação só se fará visível alguns anos mais tarde, quando a crise econômica dos 80 desvelar a nova crise de hegemonia sofrida pelo capitalismo, agora em escala mundial, e à qual só se pode fazer frente transnacionalizando o modelo e as decisões de produção e homogeneizando, ou pelo menos simulando a homogeneização das culturas. O massivo, então, ver-se-á atravessado por novas tensões nacionais que remetem seu alcance e seu sentido às diversas representações nacionais do popular, à multiplicidade de matrizes culturais e aos novos conflitos e resistências que a transnacionalização mobiliza.

Um cinema à imagem de um povo

Começamos pela expressão mais nitidamente identificável como nacionalista e ao mesmo tempo mais visceralmente popular-massiva do latino-americano: o cinema mexicano. Segundo Edgar Morin, o cinema foi até 1950 o meio que estruturou a cultura de massa;⁴⁵ ora, é isto que caracteriza de modo muito especial para a cultura latino-americana o cinema mexicano. Trata-se do centro de gravidade da nova cultura, já que “o público mexicano e o latino-americano não perceberam o cinema como fenômeno específico artístico ou industrial. A razão causadora do sucesso foi estrutural, vital; no cinema esse público viu a possibilidade de experimentar, adotar novos hábitos e ver reiterados (e dramatizados com as vozes que gostaria de ter e ouvir) códigos de costumes. Não se ia ao cinema para

sonhar; ia-se para aprender. Através dos estilos dos artistas ou dos gêneros da moda, o público foi se reconhecendo e transformando, apaziguou-se, resignou-se e se ufanou secretamente”.⁴⁶ Atenção a esta citação que contém a síntese do que tentamos propor aqui. Começando pelo ponto que mais interessa: o modo pelo qual o público majoritário desse cinema o recebeu. Foi essa experiência a causa de seu sucesso, mais do que o “gênio” dos artistas ou as estratégias dos comerciantes. Claro que essa *experiência* não era um puro fato psíquico, e sim o resultado do “encontro” da vivência coletiva gerada pela Revolução com a mediação que ainda, deformando-a, legitima-a socialmente. Freud mostrou que não existe acesso à linguagem que não passe pela moldagem do simbólico, e Gramsci, que não existe legitimação social sem ressemantização a partir do código hegemônico. O cinema medeia vital e socialmente na constituição dessa nova experiência cultural, que é a experiência popular urbana: será ele sua primeira “linguagem”. Para além de seu conteúdo reacionário e do esquematismo de sua forma, *o cinema vai ligar-se à fome das massas por se fazerem visíveis socialmente*. E vai se inscrever nesse movimento dando imagem e voz à “identidade nacional”. As pessoas vão ao cinema *para se ver*, numa seqüência de imagens que mais do que argumentos lhes entrega gestos, rostos, modos de falar e caminhar, paisagens, cores. Ao permitir que o povo se veja, o cinema o nacionaliza. Não lhe outorga uma nacionalidade, mas sim os modos de senti-la. Com todas as mistificações e os chauvinismos estimulados aí, mas também com a importância vital que essa imagem teria para as massas urbanas, que através dela amenizam o impacto dos choques culturais e pela primeira vez concebem o país a *sua* imagem. Monsiváis concentra toda a ambigüidade e a força dessa imagem na seqüência dos cinco verbos: no cinema as pessoas *se reconhecem*, com um reconhecimento que não é passivo, mas *transforma*; e para um povo que vem da Revolução isso significa apaziguar-se, resignar-se e “secretamente ufanar-se”. Ou seja: não há só consolo, como também revanche.

Três tipos diferentes de dispositivos operam nesse re-sentimento nacionalista que procura o cinema. Os de *teatralização*, isto é, o cinema como encenação e legitimação de gestos, peculiaridades lingüísticas e paradigmas sentimentais próprios. É o cinema ensinando as pessoas a “serem mexicanas”. Os de *degradação*: para que o povo possa ver-se é preciso pôr a nacionalidade a seu alcance, quer dizer, bem mais embaixo. O nacional é então “o menor, o repleto de carinho filial, o vagabundo, o bêbado, o sentimental (...), a humilhação programada da mulher, o fanatismo religioso, o respeito fetichista pela propriedade privada”.⁴⁷ E os de *modernização*, porque, senão sempre, pelo menos freqüentemente as imagens contradizem as mensagens, os mitos são atualizados, novos costumes e moralidades são introduzidos, novas rebeliões e novas linguagens tornam-se acessíveis. “Sem a mensagem explícita o cinema não poderia entrar nos povoados, sem a subversão visível não teria enraizado um público tão ávido e reprimido. É o recinto aparente das tradições que subverte”.⁴⁸ Como a coerente incoerência que entretece a expressão corporal de Cantinflas com seu labirinto verbal, ou o erotismo das prostitutas atravessando a mensagem monogâmica.

As chaves da sedução estarão entretanto no melodrama e nas estrelas. O *melodrama* como estrutura de qualquer tema, conjugando a impotência social e as aspirações heróicas, interpelando o popular a partir do “entendimento familiar da realidade”, que é o que permite a esse cinema enlaçar a épica nacional com o drama íntimo, destacar o erotismo a pretexto de condenar o incesto e dissolver lacrimosamente os impulsos trágicos despolitizando as contradições cotidianas. As *estrelas* — María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendariz, Jorge Negrete, Ninón Sevilla — abastecem com faces, corpos, vozes e tons a fome das pessoas por se verem e se ouvirem. Para além da maquiagem e da operação comercial, as verdadeiras estrelas do cinema obtêm sua força de um pacto secreto que enlaça esses rostos e vozes com seu público, com seus desejos e obsessões.

Podemos distinguir nesse cinema três etapas. Entre os anos 20 e 30, o cinema reelabora a épica popular. Pancho Villa é submetido à modelagem e o mito do banditismo que se resume em crueldade mais generosidade. A Revolução aparece, de fato, porém mais como ornamento do que como argumento: a morte heróica do rebelde, o assalto à fazenda do patrão, os desfiles da soldadesca. A Revolução é re-vista, “convertida em fato cinematográfico”. E a repulsa à injustiça é transformada em vontade de lutar, não tanto por um ideal agora, e sim pela lealdade ao chefe. Melodramatização que rouba à Revolução seu sentido político, mas que não se tornará reacionária até a segunda etapa, depois dos anos 30, quando aparece a comédia rancheira fazendo do *machismo* a expressão de um nacionalismo que se folcloriza, um machismo que deixa de ser uma maneira popular de entender e afrontar a morte e se converte em técnica compensatória da inferioridade social. O machismo enquanto “excesso que redime do pecado original da pobreza (...) e queixosa petição de reconhecimento”.⁴⁹ A partir dos anos 40 o cinema mexicano pluraliza sua temática. Aparece a comédia urbana na qual *o bairro* substitui o campo como lugar onde se refugiam os velhos valores, e as relações estreitas que a cidade grande tende a destruir. Aparece também o cinema que conta a vida de mulheres de cabaré e prostitutas que, com suas “aventuras” e seu erotismo, desafiam a família tradicional. Em ambos os casos, trata-se de um cinema-ponte entre o rural e o urbano, em que a cidade é sobretudo o desconcerto e o espaço onde a memória é perdida. Memória esta que as pessoas de alguma forma projetam e recriam ao se verem a partir de um cinema que as rebaixa e ufana, que cataliza suas carências e sua busca de novos sinais de identidade.

Do circo *criollo* ao radioteatro

Os mestres do radioteatro na América do Sul foram os argentinos. Assim o afirma o escrevinhador de Mario Vargas Llosa e a gente de rádio que viveu o lançamento do gênero. Mas por que a

Argentina? Pode-se responder que isto se deu graças ao comprovado pioneirismo do rádio nesse país, com sua precoce organização comercial, a criação de redes, sua rapidíssima popularização — mil aparelhos receptores em 1922 e um milhão e meio em 1936 — e a existência já em 1928 de periódicos semanais dedicados ao mundo do rádio.⁵⁰ Essa resposta, porém, é apenas metade da verdade, porque continua atribuindo somente ao meio algo cuja explicação remete a outra parte: a do processo que “liga” o rádio com uma longa e vasta tradição de expressões da cultura popular. No país “literário” por excelência da América Latina, o desprezo dos escritores pelo rádio iria durar muitos anos, marcando “o desencontro entre um meio pleno de possibilidades e uma estrutura cultural atravessada por paradoxos surpreendentes”.⁵¹ E sua inscrição, assim, à esfera do popular, ou seja, do *oral*: a dos *payadores*⁵² e do circo *criollo*, fazendo a ponte entre o folhetim gauchesco e os atores ambulantes com o rádio. O rádio será desde o princípio assim: música popular, declamadores, partidas de futebol e, a partir de 1931, por excelência, o radioteatro. Só bem mais tarde, em 1947, o peronismo fará uma espécie de reconhecimento “cultural” do radioteatro, equiparando-o a outras formas literárias por meio de prêmios e estímulos outorgados pela Comissão Nacional de Cultura.⁵³ O que realmente importa, contudo, é o que fez do radioteatro argentino um espaço de continuidade entre tradições culturais desse povo e a cultura de massa. Para investigar essa continuidade, P. Terrero encara o radioteatro argentino a partir “da proximidade de certas expressões do imaginário nacional e popular, da relação de algumas delas com processos de mitificação e crenças populares, ou com a formação da identidade social e cultural dos setores populares”.⁵⁴ O que implica ultrapassar o meio e trabalhar o campo das experiências do receptor e as estratégias de recepção: presença do público nas salas das emissoras onde é feita a transmissão do radiodrama, turnês dos grupos teatrais pelas províncias apresentando sínteses das peças transmitidas, as cartas da audiência etc. E ao estudar o rádio a partir desta

perspectiva, torna-se fundamental estabelecer uma relação entre a rádio-audiência e a leitura coletiva, essa “leitura auditiva” que durante tanto tempo constituiu a leitura popular. Fernando Ortiz explicita essa relação ao mostrar a passagem do costume de leitura coletiva nas fábricas de tabaco para a audiência radiofônica.⁵⁵

A ultrapassagem do meio para o contexto cultural no qual ele toma “forma” evidencia o papel central desempenhado pelo *circo criollo*, essa modalidade muito especial de circo criada ao se juntar sob a mesma lona, no mesmo picadeiro e diante do mesmo cenário a acrobacia e a representação dramáticas.⁵⁶ Quando estudamos o melodrama de 1800, pudemos constatar que é na tradição do circo e do teatro itinerante que se encontram as verdadeiras origens do moderno espetáculo popular que é o melodrama. Na Argentina, verificaremos que é no circo que se forja um teatro popular, recolhendo a memória dos *payadores* e da mitologia gaúcha, pondo em cena “as histórias” dos *Juan Moreira, Juan Cuello, Hormiga Negra, Santos Vega e Martín Fierro*. Com a pantomima de *Juan Moreira* — o circo dos Podestá (1884) — que adapta para o teatro o folhetim de Eduardo Gutiérrez publicado entre 1879 e 1880, o *circo criollo* faz a ponte que une a tradição narrativa inserida no folhetim com a encenação dos atores ambulantes. É justamente a mistura de comicidade circense e drama popular o que dá origem ao público do rádio: são os mesmos atores e é o mesmo tipo de relação com o público. “Sem pedir permissão, sem solicitar autorização dos especialistas, o teatro popular nasceu no circo com os Podestá, cresceu nas turnês, sob as lonas *criollas* e depois se abrigou nas companhias de radioteatro”.⁵⁷ Com um traço peculiar que justifica o nome que designa o mesmo que em outros países, sem essa tradição, chama-se *radionovela*. O romance-folhetim que se transforma em teatro no *circo criollo* continua, no rádio, a manter sua forte relação com o teatro, não só porque a transmissão radiofônica difunde uma peça que é representada aos olhos do público, mas também porque as companhias de atores que fazem o radioteatro viajam pelas

províncias, permitindo às pessoas “verem o que escutam”. O sucesso do radioteatro deve muito menos ao *meio* rádio do que à mediação ali estabelecida com uma tradição cultural.

Se o *circo criollo* é o lugar osmótico, o folhetim gauchesco é o lugar de “origem” da mitologia popular que chega até o rádio. Desses folhetins, os de Gutiérrez serão os “dramalhões” que ganharão prestígio para o gênero, já que neles pode ser encontrada a fusão do rural com o urbano, do popular com o massivo que tanto escandalizaria os críticos literários, mas que para o povo constituirá uma chave para o acesso ao sentimento do nacional. Os personagens desses folhetins são extraídos das coplas dos *payadores*, que circulam em folhas soltas, em cadernetas e gazetas, mas também dos arquivos judiciais, o que configura um novo universo dramático, um “mundo de fronteira” que dá conta, a seu modo, da crise e das mudanças trazidas por uma modernização iniciada na Argentina a partir de finais do século XIX. “Eduardo Gutiérrez conta fundamentalmente com o público popular que começa a se configurar a partir do sentido modernizador assumido pela sociedade argentina”.⁵⁸ E com esse público ele estabelecerá uma cumplicidade básica: diante de heróis que rompem com o paradigma narrativo ao caírem vitimados por um sistema social injusto, surge “uma reinterpretação por parte da massa dos leitores e espectadores que torna possível o reconhecimento da crise, da cisão que se está operando na sociedade e na vida”.⁵⁹

Várias épocas podem ser distinguidas no radioteatro argentino.⁶⁰ Na fase inicial a parte propriamente argumentativa é mínima e o radioteatro é montado em meio à apresentação de canções, *payadas*, bailes e festas campestres. A partir de 1935, abre-se uma segunda etapa, na qual o radioteatro encontra sua forma própria, vinculando-se a companhias de teatro, com o uso funcional da música e com argumentos de temática gauchesca ou histórica. A gauchesca é representada sobretudo por peças de González Pulido, recolhendo lendas, coplas e folhetins para compor uma mitologia do bandido em sua exempla-

ridade de denúncia e reivindicação social. A histórica, com peças de Héctor Pedro Blomberg, trabalha com base em personagens arquetípicos, com a acolhida particularmente bem-sucedida do drama *Amores célebres da América Latina*, sobre a vida de algumas heroínas da independência. Desde meados dos anos 40 diversifica-se a produção de radioteatro, a exemplo do que acontece com o cinema mexicano. À corrente gauchesca, que permanece, acrescentam-se outras duas, uma policial e outra infantil, mas agora, na maior parte das vezes, apresentando adaptações. E surgem, com enorme sucesso, as “histórias de amor”, produção nacional na qual, entretanto, já se fazem presentes alguns dos traços evidentes dos estereótipos manejados pela indústria cultural do melodrama. O mais importante desse subgênero é que em boa parte se trata de uma produção realizada por mulheres. Pesquisas sobre seu funcionamento, realizadas com mulheres que são produtoras, revelam até que ponto a leitura feita pela audiência ativa aquelas chaves que ligam o radioteatro com expressões da cultura e elementos da vida popular. Antes de ser peronista, o populismo na Argentina foi uma forma peculiar de conectar o massivo com uma vasta família de expressões populares. Não foi à toa que Evita “se fez”, quem sabe, não só como atriz, numa companhia de radioteatro!

A legitimação urbana da música negra

“Estabilizar uma expressão musical de base popular, como forma de conquistar uma linguagem que concilie o país na horizontalidade do território e na verticalidade das classes.”⁶¹ Pode-se resumir assim o lugar atribuído por Mário de Andrade à música no projeto nacionalizador dos anos 30. E talvez em nenhum outro país da América Latina como o Brasil a música tenha permitido expressar de modo tão forte a conexão secreta que liga o *ethos* integrador com o *pathos*, o universo do sentir. E que a torna portanto especialmente apta para usos populistas. O que aconteceu no Brasil com a música negra, o modo desviado, aberrante, com que ela obteve sua legitimação

social e cultural, põe em evidência os limites tanto da corrente intelectualista quanto do populismo, na hora de compreender a trama de contradições e seduções que compõe a relação entre o popular e o massivo, a emergência urbana do popular.

No Brasil, o caminho que leva à música, da roda de samba — e seu espaço ritual: o *terreiro de candomblé* — ao rádio e ao disco, passa por uma multiplicidade de avatares que podem ser organizados ao redor de dois momentos: o da incorporação *social* do gesto produtivo negro e o da legitimação *cultural* do ritmo que aquele gesto continha. O populismo nacionalista acompanhará, e de certa forma possibilitará, o trânsito de um momento para outro, mas perpassado por um processo que não cabe em seu esquema político, porque implode tanto o pedagogismo ilustrado quanto o purismo romântico.

Quando a independência política procura garantir-se verdadeiramente transformando a economia, é o momento em que a mão-de-obra escrava “aparece” como menos produtiva do que o trabalho livre. A “abertura ao mercado”, isto é, a criação de um mercado nacional, implica a ruptura do isolamento em que viviam as *fazendas*, trazendo à luz, ao torná-la social no plano nacional, a produtividade do gesto negro. Foi quando se chegou à seguinte conclusão: se o negro produz tanto quanto o imigrante, então que se reconheça o valor do negro. O gesto do negro, contudo, não era algo *exterior*, como simples manifestação, de maneira que a incorporação *social* desse gesto pôs em marcha um processo em outro nível. “Na medida em que o negro traça sua sobrevivência única e exclusivamente no trabalho físico, é no gesto, é na manifestação física de sua humanidade que ele impõe sua cultura.”⁶² Entre o gesto do trabalho e o ritmo da dança se acrescenta uma articulação desconhecida para os brancos. Uma simbiose de trabalho e ritmo que contém a estratégia de sobrevivência do escravo. Através de uma cadência quase hipnótica, o negro enfrenta o trabalho extenuante e, envolvidos num ritmo frenético, o cansaço e o esforço doem menos. É uma embriaguez sem álcool, embora também “carregada”

oniricamente. E não se trata de reduzir o sentido da dança ao do trabalho, e sim de descobrir que a *indecência* do gesto negro não vem somente de sua atrevida relação com o sexo, mas também de sua evocação do processo de trabalho no próprio coração da dança: no ritmo. E é a dialética dessa dupla indecência o que vai de fato escandalizar “a sociedade”, o que entretanto não levantará qualquer obstáculo à aceitação de sua *rentabilidade*, porém apenas no campo econômico; para que ela fosse também aceita no campo cultural foi necessário uma crise política.

Ao delinear as relações entre massificação e populismo, insistimos em que o fator desencadeador da crise nacional, particularmente no Brasil, não foi só a crise do mercado mundial, com a recessão de 1929, e sim uma crise de hegemonia interna que pôs as massas frente a frente com o Estado. Situação que o Estado procura resolver auto-intitulando-se defensor dos direitos das classes populares e ao mesmo tempo dirigente da modernização do país. E são as mesmas contradições que distinguem o populismo no campo político — busca-se a independência da Nação para que ela chegue a ser como as nações das quais ela agora depende, reagindo-se com formas autoritárias para tratar de atender às reivindicações democráticas — as que encontram seu ponto de expressão no cultural. Particularmente revelador desse processo é o que ocorre com a música.

O projeto do nacionalismo musical opera sobre um eixo interior e outro exterior. Estabelecimento de uma “faixa de isolamento” que separe nitidamente a boa música popular — a folclórica, ou seja, aquela que é praticada no campo — da ruim, a música comercializada e estrangeirizante que é feita na cidade. E o exterior: proporcionar ao mundo civilizado uma música que, refletindo a nacionalidade, possa ser ouvida sem estranhamento, música que só poderá resultar da “síntese” entre o melhor do folclore local e o melhor da tradição erudita européia. A música de Villa Lobos será a mais esplêndida realização desse projeto. E como ele, fará parte do ambíguo

processo e das contradições de uma cultura política na qual, “enquanto o popular é suscitado, coloca-se o problema de dominá-lo em benefício da totalidade”.⁶³ O popular, contudo, desperta a reação de todos os lados: por parte dos ilustrados, devido à massa analfabeta, supersticiosa e indolente; por parte dos românticos, devido à massa urbana, que desperta politicamente e tem gostos duvidosos e faz greve. O *nacional*, então, será capaz de encobrir as tensões e as dissensões decorrentes, mas o nacionalismo populista será uma etapa fundamental, já que nela se “o Estado busca legitimização na imagem do popular, o popular buscará cidadanina no reconhecimento oficial”.⁶⁴ A partir dessa busca recíproca é que será possível a emergência cultural do popular urbano, não mais pelas mãos do Estado, entretanto, e sim pelo rádio e pela vanguarda estrangeirizante.

Para se tornar urbana, a música negra teve de atravessar uma dupla barreira ideológica. Uma é a levantada, por um lado, pela concepção populista da cultura, remetendo a verdade do popular, sua “essência”, às raízes, à origem, isto é, não à história de sua formação, e sim a esse lugar idealizado da autenticidade que seria o campo, o mundo rural.⁶⁵ Daí a contradição entre sua idéia de povo e as massas urbanas desenraizadas, politizadas ou pelo menos ressentidas, de gostos “degradados”, cosmopolitas, cujas aspirações, entretanto, o populismo promete atender. A outra barreira é levantada por uma intelectualidade ilustrada, para a qual a cultura se identifica com a Arte, uma arte que é distância e distinção, demarcação e disciplina, frente às indisciplinadas e inclassificáveis manifestações musicais da cidade. Para esta concepção o popular pode chegar a ser arte, mas só quando for elevado, distanciado do plano imediato, adotando, por exemplo, a forma da sonata. Incorporar culturalmente o popular é sempre perigoso para uma *intelligentsia* que nele vê uma permanente ameaça de confusão, com o apagamento das regras que delimitam as distâncias e as formas. Por isto, a “suja” indústria cultural e a perigosa vanguarda estética é que vão incorporar o ritmo negro à cultura da cidade, legitimando o

popular-urbano como cultura: uma cultura nova “que procede por apropriações polimorfas junto com o estabelecimento de um mercado musical onde o popular em transformação convive com dados da música internacional e do cotidiano citadino”.⁶⁶ Livrando-se do mito das origens e deixando de servir unicamente para preencher o vazio de raízes de que padece o homem da cidade — o mesmo vazio designado por um certo uso urbano do artesanato “no qual a profundidade do passado é convocada para dar profundidade a uma intimidade doméstica que os utensílios industriais estereotiparam”⁶⁷ —, *o gesto negro se torna popular-massivo*, isto é, contraditório campo de afirmação do trabalho e do ócio, do sexo, do religioso e do político. Um circuito de idas e vindas, de entrelaçamentos e superposições carrega a passagem que desde o *candomblé* conduz à música até o disco e o rádio. Entretanto, é o circuito de escaramuças, estratégias e argúcias que sempre pavimentou o caminho dos dominados rumo ao reconhecimento social. Como esse tipo de luta que os negros do Brasil chamam de *capoeira*, mistura de luta e jogo, luta e dança, carregado de *mandinga*, de sedução e malícia capazes de “desviar o adversário de seu caminho previsto”.⁶⁸ Lógica outra que encontrará seu ponto máximo de reconhecimento e deslocamento, de paródia, no Carnaval.⁶⁹ A música negra só obteve sua cidadania transversalmente, e “as contradições geradas nessa passagem certamente que não são poucas, mas ela serviu para generalizar e consumir um fato cultural brasileiro da maior importância: a emergência urbana e moderna da música negra”.⁷⁰

O nascimento de uma imprensa popular de massas

Os meios que estudamos até agora — cinema, rádio e mais ainda no caso da música — nasceram “populares” justamente porque eram acessíveis aos públicos não-letrados. Entretanto, a imprensa também participou do outorgamento de cidadania às massas urbanas. E o fez quando se deu a explosão daquilo que conformava sua unidade, que era o círculo letrado, e a ruptura com a matriz cultural dominante.

Dentre os meios de comunicação, a imprensa é o que conta com historiografia mais vasta, não só por ser o mais antigo de todos, mas também por ser aquele no qual o grupo dos escritores da história se reconhece culturalmente. Histórias da imprensa que obviamente só estudam a “imprensa séria”, e que quando se aproximam da outra, a imprensa marrom ou sensacionalista, fazem-no em termos quase que exclusivamente econômicos, em termos de crescimento das tiragens e de expansão publicitária. Como se pode falar em política, e ainda por cima cultura, relativamente a jornais que, segundo tais histórias, não passam de negócio e escândalo, aproveitamento da ignorância e dos baixos instintos das massas? Frente a essa redução, que esvazia a imprensa popular de sentido político, um outro tipo de análise histórica já começa a abrir caminho, integrando questões de sociologia da cultura e ciência política. Na Europa, esse tipo de investigação, na linha de Raymond Williams ou T. Zeldlin⁷¹ já conta com um certo peso. Na América Latina, um dos trabalhos pioneiros é sem dúvida o de Osvaldo Sunkel, sobre a imprensa popular de massas no Chile, cujo subtítulo explicita o deslocamento: “Um estudo sobre as relações entre cultura popular, cultura de massas e cultura política”.⁷²

Em sua pesquisa, Sunkel parte de um fato histórico — a inserção a partir dos anos 30 dos modos de vida e luta do povo nas condições de existência da “sociedade de massas” — e de uma reproposição teórica em profundidade sobre a representação do popular na cultura política da esquerda marxista. Deixaremos para outra parte, mais adiante, a análise da proposta teórica e metodológica, e vamos resenhar aqui exclusivamente o mapa de mediações que configuram o processo de aparição da imprensa popular de massas no Chile.

O ano de 1938, com a formação da Frente Popular e a participação dos partidos de esquerda no governo, marca o ponto culminante de um processo de transformações iniciado na década de 20. Ocorrem justamente nessa época as mudanças que afetariam radicalmente a imprensa chilena: a transformação da imprensa operária em

jornais de esquerda e o surgimento dos jornais sensacionalistas. Com relação à primeira, a mudança se situa basicamente na ruptura do círculo local onde até então permanecera inscrita. Tratava-se agora de abordar as temáticas nacionais ou pelo menos expressas em linguagem nacional, o que implicava avançar sobre um novo público-alvo para o discurso da esquerda, ao menos em potencial: o público massivo. Mesmo assim, o discurso desses jornais continuará fiel à matriz racional-iluminista e sua função de “ilustração popular” e propaganda política. Os objetivos seguem sendo educar os setores populares — elevar sua consciência política — e representá-los no ou frente ao Estado. Só que essa representação significa a problematização apenas daqueles temas que a esquerda marxista considera *políticos* ou politizáveis. Idéia do político — e portanto do popular representável — na qual não caberão outros atores senão a classe operária e os patrões, nem conflitos além dos decorrentes da produção — do choque entre o capital e o trabalho — nem espaços diferentes da fábrica ou do sindicato. Uma visão *heróica* da política que deixa de fora o mundo da cotidianidade, da subjetividade e da sexualidade, tão de fora quanto o mundo das práticas culturais do povo: narrativas, religiosas ou de conhecimento. De fora ou, pior ainda, estigmatizadas como fontes de alienação ou como obstáculos à luta política. A transformação da imprensa de esquerda se situa, assim, na adoção de temáticas e de uma linguagem nacionais e na centralização. Dos mais de cem jornais operários existentes entre 1900 e 1920 — com sua diversidade de posições ideológicas socialistas, anarquistas, radicais etc. — restarão em 1929 apenas cinco publicações regulares, e em 1940 aparecerá o jornal *El Siglo* (órgão oficial do Partido Comunista), que encerra o processo cujas etapas podem ser demarcadas pelo jornal *Frente Único*, que circula entre 1934 e 1936, e a *Frente Popular*, de 1936 a 1940.

O surgimento dos jornais sensacionalistas foi em geral “explicado”, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, em função do desenvolvimento das tecnologias de impressão e da concorrência entre as grandes empresas jornalísticas. Na América Latina, quando a im-

prensa sensacionalista é estudada, é para apresentá-la como exemplo palpável da penetração dos modelos norte-americanos que, situando os negócios acima de qualquer outro critério, corromperam as sérias tradições do jornalismo independente. Sunkel encara essa imprensa a partir de uma perspectiva diferente, encontrando no próprio Chile os antecedentes discursivos e as formas que serão desenvolvidas pelos jornais sensacionalistas. Como em outros países latino-americanos, desde a segunda metade do século XIX, houve no Chile uma certa quantidade de publicações populares que, como as *gacetas* na Argentina⁷³ ou a “literatura de cordel” no Brasil⁷⁴, misturavam o noticioso ao poético e à narrativa popular. Chamavam-se no Chile de “liras populares”, e a partir da Primeira Guerra Mundial começaram a ganhar em informação o que iam perdendo em qualidade poética, passando a “assumir funções próprias do jornalismo num momento histórico que reflete as experiências do popular nos limiares da cultura de massa”.⁷⁵ Nesse protojornalismo popular — que será escrito em grande parte visando à difusão oral, para ser “lido, declamado, cantado” em lugares públicos como o mercado, a estação de trem ou mesmo pelas ruas — já se encontram as chaves do jornal sensacionalista. Estão lá os grandes títulos chamando a atenção para o principal fato narrado em versos, importância assumida pela parte gráfica, com desenhos ilustrando o texto, a melodramatização de um discurso que parece fascinado pelo sangrento e o macabro, o exagero e até a atração pelos ídolos de massa dos esportes ou dos espetáculos.

Desde os anos 20 começam a aparecer jornais que retomam e desenvolvem as linhas gerais das lirias populares. Em 1922, o tablóide *Los Tiempos* começa a introduzir um novo estilo de jornalismo no Chile. Alguns anos antes, o jornal *Crítica*, na Argentina, já tinha revolucionado o jornalismo, rompendo com o tom solene e a pomposidade da imprensa “séria”.⁷⁶ trazia um conjunto de elementos novos que buscavam explicitamente a conexão com os modos de expressão popular: reconstrução gráfica de acontecimentos, página policial trazendo composições em verso que comentavam as notícias,

uma ilustração mostrando cenas da vida nas curas, ou uma vinheta de costumes e uma nota de dicionário *lunfard*.⁷⁷ Também o chileno *Los Tiempos* vai se caracterizar pelo estilo ágil e pela incorporação do escândalo e do humor à notícia. Em 1944 aparece *Las Noticias Gráficas*, que se autodefine como “jornal do povo” e assume reivindicações de atores populares não representados ou reprimidos pelo discurso político tradicional: as mulheres, os aposentados, o mundo das penitenciárias e dos reformatórios, do alcoolismo e da prostituição. Isso vai resultar em maior ênfase na reportagem policial e num tom mais irreverente e escandaloso, com freqüente emprego da gíria e da linguagem popular. Entretanto, esse tipo de jornalismo só encontrará sua verdadeira consagração com o *Clarín*, fundado em 1954, no qual os critérios empresariais estarão sempre vinculados a — e determinados por — critérios político-culturais. Nesse jornal, ficará claro que a questão da mudança da linguagem jornalística não remete nem se resume à cilada armada para capturar seu público, senão que ela responde à busca de conexão com as outras linguagens que circulam marginalizadas na sociedade. Neste sentido é que se deve ler a caricatura das diferentes falas dos grupos sociais e a transposição do discurso desde a reportagem policial até a política.

O sensacionalismo delineia então a questão dos rastros, das marcas deixadas no discurso da imprensa por uma outra matriz cultural, simbólico-dramática, a partir da qual são modeladas várias das práticas e formas da cultura popular. Uma matriz que não opera por conceitos e generalizações, mas sim por imagens e situações; excluída do mundo da educação oficial e da política séria, ela sobrevive no mundo da indústria cultural, onde permanece como um poderoso dispositivo de interpelação do popular. Claro que fica muito mais fácil e seguro continuar reduzindo o sensacionalismo a um “recurso burguês” de manipulação e alienação. Foi preciso bastante fôlego para se arriscar a afirmação de que “por trás da noção de sensacionalismo, como exploração comercial da reportagem policial, da pornografia e da linguagem grosseira se esconde uma visão purista do popular”.⁷⁸

Todavia, somente correndo riscos se pode descobrir a conexão *cultural* entre a estética melodramática e os dispositivos de sobrevivência e revanche da matriz que irriga as culturas populares. Uma estética melodramática que se atreve a violar a separação racionalista entre os assuntos *sérios* e os temas destituídos de valor, a tratar os fatos políticos como fatos dramáticos e a romper com a “objetividade” observando as situações a partir daquele outro ponto de vista que interpela a subjetividade dos leitores.

DESENVOLVIMENTISMO E TRANSNACIONALIZAÇÃO

Se a primeira versão latino-americana da modernidade teve como eixo a idéia de *Nação* — chegarem a ser nações modernas —, a segunda, no princípio dos anos 60, estará associada à idéia de *desenvolvimento*. Versão renovada da idéia de progresso, o desenvolvimento é concebido como um avanço objetivo, isto é, um crescimento que encontraria seu expoente quantificável no crescimento econômico e sua conseqüência “natural” na democracia política. Natural no sentido de que o aumento da produção aumentaria o consumo, que redistribui os bens preparando o terreno para a democracia. A democracia, assim, aparece como “subproduto da modernização”,⁷⁹ pois depende do crescimento econômico e, este, por sua vez, é fruto de uma reforma da sociedade na qual o Estado é concebido “não mais como encarnação plebiscitária e personalista de um pacto social, e sim como uma instância técnica neutra que executa os imperativos do desenvolvimento”.⁸⁰

Na maioria dos países latino-americanos, os anos 60 viram um considerável crescimento e diversificação da indústria, com ampliação do mercado interno. Viram também, contudo, desde logo o surgimento de contradições insolúveis. Contradições que, para a esquerda, tornavam mais clara a incompatibilidade entre acumulação capitalista e mudança social, enquanto que, à direita, tratava-se da incompatibilidade, nesses países, entre crescimento econômico e de-

mocracia. Primeiro o Brasil, com um golpe direitista, depois o Chile, com a eleição de um governo socialista, põem em questão a “naturalidade” do processo de desenvolvimento. E alguns anos mais tarde a maioria dos países latino-americanos governados por regimes autoritários comprovaria que o único *objetivo* verdadeiramente quantificável era o interesse do capital. Mas o desenvolvimentismo demonstrou mais que isso: “o fracasso do princípio político da modernização geral”,⁸¹ testemunhado tanto pelo “crescimento” dos regimes de força nos anos 70 quanto pelo endividamento brutal da sub-região durante os anos 80, e sobretudo pelo novo sentido que os processos de transnacionalização iriam adquirir, ou seja, o “salto” da imposição de um modelo político para fazer frente à crise de hegemonia. “O que permite falar de uma fase *transnacional* é sua natureza política: a ruptura da barreira que as fronteiras nacionais ofereciam antes à concentração capitalista altera radicalmente a natureza e as funções dos Estados, ao diminuir a capacidade que estes tinham de intervir na economia e no desenvolvimento histórico.”⁸²

Qual o lugar e o papel dos meios massivos na nova fase da modernização da América Latina? Ou, em outros termos: quais são as mudanças produzidas na massificação com relação aos meios e em relação às massas? Para respondermos a tais questões, é necessário distinguir o que passa nos anos da euforia e dos “milagres” do desenvolvimentismo — a partir do início dos anos 60 e em alguns países desde alguns anos antes, até meados da década de 70 — do que ocorre nos anos 80 com a crise mundial que agrava na América Latina a contradição entre o caráter nacional da estrutura política e o caráter transnacional da estrutura econômica.

O novo sentido da massificação

Diferentemente do que aconteceu durante o populismo, quando o massivo designava sobretudo a presença das massas na cidade, com sua ambigüidade política, mas também com sua carga

explosiva de realidade social, nos “anos do desenvolvimento” o *massivo* passa a designar apenas os meios de homogeneização e controle das massas. A massificação será detectável mesmo onde não houver massas. E de mediadores, a seu modo, entre o Estado e as massas, entre o rural e o urbano, entre as tradições e a modernidade, os meios tenderão cada vez mais a constituírem-se no lugar da simulação e da desativação dessas relações. E embora tais meios continuem “mediando” e a simulação já existisse na própria origem de sua entrada em cena, algo vai mudar, neles, enquanto tendência. Não de maneira abstrata, como se eles se convertessem em mensagem, e sim no mesmo sentido que o desenvolvimento iria assumir: o crescimento esquizóide de uma sociedade cuja objetivação não corresponde a suas demandas. Só então a comunicação poderá ser medida em número de exemplares tirados pelos jornais e quantidade de aparelhos de rádio e televisão, sendo essa “medição” transformada em pedra de toque do desenvolvimento. Assim o proclamarão os especialistas da OEA: *não existe desenvolvimento sem comunicação*. E o *dial* dos aparelhos de rádio ficará saturado de emissoras mesmo em cidades sem água corrente e os bairros de posseiros serão povoados por antenas de televisão. Sobretudo disto, antenas de televisão, porque esta representa a síntese das mudanças produzidas no massivo.

Dois fatos-chaves, no campo da comunicação, corresponderão à difusão generalizada de inovações como “motor” do desenvolvimento: a hegemonia da televisão e a pluralização funcionalizada do rádio.

A televisão não traz consigo apenas um maior investimento econômico e uma maior complexidade de organização industrial, mas também um refinamento qualitativo dos dispositivos ideológicos. Imagem plena da democratização desenvolvimentista, a televisão “realiza-se” na unificação da demanda, que é a única maneira pela qual pode conseguir a expansão do mercado hegemônico sem que os subalternos se ressentam dessa agressão. Se somos capazes de consumir o

mesmo que os desenvolvidos, é porque definitivamente nos desenvolveremos⁷⁹, e para além da percentagem de programas importados dos Estados Unidos, e inclusive da imitação dos formatos de seus programas, o que nos afetará mais decisivamente será a importação do modelo norte-americano de televisão: este que não consiste apenas na privatização das redes — há países, como a Colômbia, onde a televisão “é” do Estado, controlada por ele, e isto não se incompatibiliza com sua adesão ao modelo dominante — e sim na *tendência à constituição de um só público*⁸⁰, no qual sejam reabsorvidas as diferenças, a ponto de confundir o maior grau de comunicabilidade com o de maior rentabilidade econômica. Quando, alguns anos mais tarde, também se generalizar a consulta permanente aos índices de audiência, isto apenas tornará explícito entre nós o que o modelo já continha: a tendência a constituir-se num discurso que, para falar ao máximo de pessoas, deve reduzir as diferenças ao mínimo, exigindo o mínimo de esforço decodificador e chocando minimamente os preconceitos sócio-culturais das maiorias.

Embora massificada, a imprensa sempre refletiu diferenças culturais e políticas, e isto não somente graças à necessidade de “distinção”, mas também por corresponder ao modelo liberal em sua busca de expressão para a pluralidade que compõe a sociedade civil. Também o rádio, por outro lado, estando próximo do popular, desde o início fez presente a diversidade do social e do cultural. Já a televisão desenvolverá ao máximo a tendência à absorção das diferenças. E falo de absorção porque é esta sua forma de negá-las: exibindo-as livres de tudo aquilo que as impregna de conflitividade. Nenhum outro meio de comunicação tinha permitido o acesso a tanta variedade de experiências humanas, de países, de povos, de situações. Mas também nenhum outro jamais as controlou de tal modo que, em vez de implodir o etnocentrismo, terminasse por reforçá-lo. Ao conectar o espetáculo com a cotidianidade,⁸⁵ o modelo hegemônico de televisão imbrica em seu próprio modo de operação um dispositivo paradoxal

de controle das diferenças: uma aproximação ou *familiarização* que, explorando as semelhanças superficiais, acaba nos convencendo de que, se nos aproximarmos o bastante, até as mais “distantes”, as mais distanciadas no espaço e no tempo, se parecem muito conosco; e um distanciamento ou *exotização* que converte o outro na estranheza mais radical e absoluta, sem qualquer relação conosco, sem sentido para o nosso mundo. Por ambos os caminhos, o que se impede é que o diverso nos detenha, nos questione, mine até o nosso mito de desenvolvimento, segundo o qual existe um único modelo de sociedade compatível com o progresso e, portanto, com o futuro.

No campo do *rádio* inicia-se a partir dos anos 70 um processo de transformação que corresponde à tendência geral imposta pelo desenvolvimentismo e pela crise que o auge da televisão desencadeia nesse meio em particular. O rádio reage à concorrência da televisão explorando sua *popularidade*, ou seja, seus modos especiais de “captar” o popular, as maneiras, “como são trabalhados a adesão do público e o sistema de interpelações a que ela recorre”.⁸⁶ E inclusive a popularidade implicada em suas próprias características técnicas: o rádio não requer qualquer capacidade além da audição, com sua “restrição” ao sonoro — a voz e a música — permitindo-lhe desenvolver uma habilidade expressivo-coloquial, e seu emprego não-excludente, e sim compatível, possibilitando a superposição e o entrelaçamento de atividades e tempos.⁸⁷ Esses traços tecno-discursivos que permitem ao rádio *mediar o popular* como nenhum outro meio permitirão sua renovação, a partir de um entrelaçamento privilegiado da modernizadora racionalidade informativo-instrumental com a mentalidade expressivo-simbólica do mundo popular. O projeto modernizador se converte, no rádio, em *projeto educativo*, dirigido especialmente para a adequação técnica dos modos de trabalho rural aos requerimentos e objetivos do desenvolvimento, e à readequação ideológica: superação das superstições religiosas que levantam obstáculos aos avanços tecnológicos e aos benefícios do consumo.⁸⁸ Por outro lado, o rádio

reage à hegemonia televisiva *pluralizando-se*, diversificando seus públicos. Pluralização funcional conforme os interesses do mercado, mas que também “fala” de algo mais: “A homogeneização do consumidor requer que se denomine e caracterize o receptor, empreendendo um tipo de classificação que transforma as identidades sociais prévias e as torna funcionais para um determinado esquema de sociedade, em que se acrescentam outras categorias à de cidadão: espectador, torcedor, jovem, mulher etc.”.⁸⁹ Num primeiro momento, essa setorialização dos públicos tem apenas a figura de uma diversificação dos tipos de transmissão ou programas de uma mesma emissora, mas depois a pluralização levará à especialização das rádios por faixa de público, passando estas a se dirigir a setores cultural e geracionalmente bem diferenciados. A crise de identidade dos partidos políticos tradicionais e a ausência de um apelo eficaz junto ao popular por parte da esquerda vai facilitar que os meios massivos, em especial o rádio, convertam-se em agentes impulsionadores de identidades sociais que correspondem mais ao novo modelo econômico do que a uma renovação da vida política. Será sobre esse vazio, sobre a pluralização integradora que contrabalança a unificação da televisão, que encontrará apoio internamente a transnacionalização do massivo nos anos 80.

A não-contemporaneidade entre tecnologias e usos

Desde finais dos anos 80, o cenário da comunicação na América Latina é protagonizado pelas “novas tecnologias”. Vistas a partir dos países que desenvolvem e produzem essas novas tecnologias de comunicação via satélite, televisão a cabo, videotexto, teletexto etc., elas representam a nova etapa de um processo *contínuo* de aceleração da modernidade que agora estaria dando um salto qualitativo — desde a Revolução Industrial até a Revolução Eletrônica — de que nenhum país pode estar ausente sob pena de morte econômica e cultural. Na América Latina, a irrupção dessas tecnologias delinea, entretanto, uma multiplicidade de questões, desta vez não dissolvidas pelo velho dile-

ma: dizer sim ou não às tecnologias é dizer sim ou não ao desenvolvimento, porque as questões *deslocam* o problema das tecnologias em si mesmas para o modelo de produção que implicam, seus modos de acesso, aquisição e emprego; deslocamento de sua incidência em abstrato sobre os processos de imposição, deformação e dependência que trazem consigo ou, numa palavra, de dominação, mas também de resistência, refuncionalização e redefinição. O surgimento de tais tecnologias na América Latina se inscreve, em todo caso, num velho processo de esquizofrenia entre modernização e possibilidades reais de apropriação social e cultural daquilo que nos moderniza. Informatização ou morte! — é o lema de um capital em crise, precisando com urgência vital expandir o consumo de informática.

Os sintomas do processo de esquizofrenia podem ser rastreados em vários níveis. Desde a mais elementar cotidianidade até o nível das decisões que implicam investimentos gigantescos ou graves sobressaltos na política nacional. No nível do cotidiano, encontra-se aí o “buraco semântico” a partir do qual as tecnologias são consumidas, ao não poderem ser minimamente referidas a seu contexto de produção: um buraco que as maiorias, nestes países, preenchem semantizando-as com a linguagem da magia ou da religião. Também remete a essa esquizofrenia que uma mudança de governo — que em certos casos nem precisa ser de partido — possa transtornar as políticas de investimento estatal na informatização da Administração, com os custos econômicos e sociais daí decorrentes. Como demonstra a pesquisa realizada por Mattelart e Schmucler,⁹⁰ os níveis alcançados em cada país pela expansão tecnológica no campo da comunicação são muito diferentes, mas a fascinação e o deslumbramento são muito semelhantes: não só nas capitais, mas também nas menores cidades de província sente-se a necessidade compulsiva de microcomputadores e câmeras de vídeo, *video games* e videotextos.

Os problemas levantados do ponto de vista da cultura com o surgimento das novas tecnologias na América Latina podem ser resumidos em duas questões. De um lado está a crise que, tanto pela

racionalidade que materializam quanto pelo modo como operam, elas provocam na “ficção de identidade”⁹¹ em que se apóia a cultura nacional nesses países. De outro lado, ao levarem a simulação ao extremo — nas palavras de Baudrillard: “o simulacro da racionalidade” — essas tecnologias tornam visível um *resto* não simulável, não digerível, que a partir da alteridade cultural resiste à homogeneização generalizada. E o que esse resto designa não tem nada de estranho ou misterioso: é a presença conflitiva e dinâmica na América Latina das culturas populares.

O questionamento que as novas tecnologias produzem acerca das identidades culturais opera, assim, sobre diferentes registros, que precisam ser distinguidos. Um é o desafio que se impõe às tentativas de fuga para o passado, à velha tentação idealista de postular uma identidade cujo sentido se acharia na *origem* ou, de todo modo, lá atrás, por debaixo, fora do processo e da dinâmica da história e da atualidade. Outro é o sentido assumido pelas novas tecnologias como ponto culminante da “operação antropológica”,⁹² isto é, a reativação da lógica evolucionista que reduz, agora radicalmente e sem fissuras, *o outro ao atrasado*, que converte o que resta de identidade nas culturas diversas em mera identidade *reflexa* — não têm valor senão para valorizar, pelo contraste, a identidade da cultura hegemônica — e *negativa*: o que nos constitui é o que nos falta, o que nos constitui é a carência. E o de que carecemos, o que mais nos faltaria hoje seria isto: a tecnologia produzida pelos países centrais, esta que nos vai permitir afinal dar o salto definitivo para a modernidade.

O paradoxo seria fabuloso se não fosse sangrento, porque em nome da memória eletrônica nossos povos estão sendo pressionados a renunciar a ter e desenvolver sua própria memória, já que na alternativa entre atraso e modernidade a memória cultural não conta, não é informaticamente operativa, não sendo, portanto, aproveitável. Em contraste com a memória instrumental, a *memória cultural* não trabalha com “informação pura”, nem por linearidade acumulativa; articu-

la-se, antes, à base de experiências e acontecimentos e, em vez de acumular, filtra e carrega. Não é a memória a que podemos recorrer, e sim aquela outra, de que somos feitos. E isto nada tem a ver com nostalgia, porque a “função” dessa memória na vida de uma coletividade não é falar do passado, e sim dar continuidade ao processo de construção permanente da identidade coletiva. Entretanto, a lógica da memória cultural — operativa por exemplo na narração popular em que a qualidade da comunicação está longe de ser proporcional à quantidade de informação — resiste a deixar-se pensar com as categorias da informática.

Outra coisa é a pilhagem dessa memória, da tradição narrativa oriental e ocidental, a fim de dotar de “substância” a forma-fetichismo em que estão sendo representadas as novas tecnologias. Através de filmes de ficção científica e sobretudo de seriados de televisão, as novas tecnologias estão sendo convertidas em *estrelas*.⁹³ Jogando com os gêneros mais populares — a epopéia, as aventuras e o terror — lançamos diante de um futuro que escamoteia e dissolve o presente. Isto mediante uma operação que ao mesmo tempo espetaculariza e inocenta a tecnologia: do robô sempre bom, a serviço dos mocinhos, passamos à estetização de máquinas de guerra tão bonitas quanto eficazes. Seja em filmes de admirável beleza plástica e grande engenhosidade, seja na versão redundante e barata das mil séries de desenhos animados televisivos, a *imagem* das “novas” tecnologias educa as classes populares latino-americanas na atitude mais conveniente para seus produtores: a fascinação pelo novo fetiche.

A pesquisa sobre as novas tecnologias de comunicação tem um capítulo central no estudo de seus efeitos sobre a cultura. No entanto, o conceito de *efeito*, as relações entre tecnologia e cultura nos trazem de volta à velha concepção: toda a atividade de um lado e mera passividade do outro. Com o agravante de continuar supondo uma identidade da cultura que estaria na base de qualquer identidade cultural. As tecnologias seriam o plural e a cultura seria o idêntico. Na

América Latina pelo menos, os processos demonstram o contrário: é da tecnologia, em sua *logo-tecnia*, que provém um dos mais poderosos e profundos impulsos para a homogeneização da vida, e é a partir da diferença, da pluralidade cultural, que tal processo está sendo desmascarado, ao ser trazido à luz dos *descompassos* que constituem a vida cultural da América Latina. Uma das “novidades” que as modernas tecnologias de comunicação supostamente apresentam é a contemporaneidade entre o tempo de sua produção nos países ricos e o de seu consumo nos países pobres: pela primeira vez não estaríamos recebendo as máquinas de segunda mão! Enganosa contemporaneidade, porém, uma vez que encobre a não-contemporaneidade entre objetos e práticas, entre tecnologias e usos, impedindo-nos assim de compreender os sentidos que sua apropriação adquire historicamente. Tanto no nível do *nacional*, ou seja, a defasagem e a crise do nacional aceleradas ou reveladas pela transnacionalização: a não-articulação da pluralidade cultural com os projetos nacionais; quanto no nível do *popular*, que diante da questão tecnológica se vê obrigado a distanciar-se de velhas concepções e práticas ancoradas na nostalgia e na transparência do sentido. Assim, pensar as tecnologias a partir da diferença cultural não tem nada a ver com qualquer tipo de nostalgia ou inquietação diante da complexidade tecnológica ou da abstração da mediação de massa, nem com a segurança voluntarista sobre o triunfo final do bem. As tecnologias não são meras ferramentas transparentes; elas não se deixam usar de qualquer modo: são em última análise a materialização da racionalidade de *uma* certa cultura e de um “modelo global de organização do poder”.⁹⁴

É possível, contudo, uma reconfiguração, se não como estratégia, pelo menos como *tática*, no sentido que a palavra tem para Certeau: o modo de luta daquele que não pode se retirar para “seu” lugar e assim se vê obrigado a lutar no terreno do adversário.⁹⁵ A saída, então, é tomar o original importado como *energia*, potencial a ser desenvolvido a partir dos requisitos da própria cultura. Sem esquecer

que às vezes a única forma de assumir ativamente o que nos é imposto será a anticonfiguração, a configuração paródica que inscreve o objeto de tal imposição num jogo que o nega como valor em si. Em todo caso, quando a reconfiguração do aparato é impossível, que seja reconfigurada ao menos a função. Num bairro pobre de Lima, um grupo de mulheres organizou um mercado. Nele havia um gravador e alto-falantes, que apenas o administrador utilizava. Com a colaboração de um grupo de apresentadores, as mulheres do mercado começaram a usar o gravador para saber o que os habitantes do bairro pensavam sobre o mercado, para tocar música nas festas e para outros fins. Até que a censura se apresentou, na figura de uma religiosa que ridicularizou o jeito de falar dessas mulheres e condenou a ousadia de pessoas que, “sem saber falar”, atreviam-se a usar os alto-falantes. Provocou-se assim uma crise; durante algumas semanas, as mulheres não quiseram saber mais do caso. Algum tempo depois, porém, o grupo de mulheres procurou os apresentadores e afirmou: “Pessoal, a gente descobriu que a religiosa tem toda a razão; a gente não sabe falar, e nesta sociedade quem não sabe falar não tem a menor possibilidade de se defender nem pode nada. Mas a gente também passou a entender que com a ajuda desse aparelhinho aqui — o gravador — a gente pode aprender a falar”. Desde esse dia as mulheres do mercado decidiram começar a narrar suas próprias vidas; deixando de usar o gravador apenas para escutar o que os outros diziam, elas passaram a usá-lo para aprender a falar por si próprias.⁹⁶

**CAPÍTULO 2
OS MÉTODOS:
DOS MEIOS ÀS MEDIAÇÕES**

O sentido dos deslocamentos teóricos e metodológicos que o título indica já está *contido* na análise dos processos que acabamos de expor. Faz-se necessário, no entanto, abordá-los *em sua forma*, explicitá-los, esclarecer o movimento que, dissolvendo pseudo-objetos teóricos e implodindo com as inércias ideológicas, vem se desenvolvendo na América Latina nos últimos anos: a investigação sobre os processos de constituição do massivo a partir das transformações nas culturas subalternas. Sobrecarregada tanto pelos processos de transnacionalização quanto pela emergência de sujeitos sociais e identidades culturais novas, *a comunicação* está se convertendo num espaço estratégico a partir do qual se pode pensar os bloqueios e as contradições que dinamizam essas sociedades-encruzilhada, a meio caminho entre um subdesenvolvimento acelerado e uma modernização compulsiva. Assim, o eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais.

**CRÍTICA DA RAZÃO DUALISTA, OU AS
MESTIÇAGENS QUE NOS CONSTITUEM**

Daí eu estar me referindo (...) [a] uma *sociedade relacional*. Isto é, um sistema onde a conjunção tem razões que os termos que ela relaciona podem perfeitamente ignorar. Para mim, é básico estudar aquele “&” que liga a casa-grande com a senzala e aquele suposto espaço vazio, terrível e medonho, que relaciona dominantes e dominados.

Roberto DaMatta

Nos últimos anos, a travessia pela crise das ciências sociais parecia apontar para as razões do desencontro entre método e situação. Um desencontro que nos obriga a repensar não só as fronteiras entre as disciplinas e entre as práticas, mas também o próprio sentido das perguntas: os lugares (teóricos) de entrada para os problemas e para a trama de ambigüidades (políticas) que envolvem e deslocam as saídas. As razões do desencontro situam-se além da teoria, no des-conhecimento que requer — em vez de mais conhecimento, na lógica pura da acumulação — o re-conhecimento, segundo a lógica da diferença, de verdades culturais e sujeitos sociais. Reconhecimento de uma mestiçagem que, na América Latina, não remete a algo que passou, e sim àquilo mesmo que nos constitui, que não é só um *fato* social, e sim *razão* de ser, tecido de temporalidades e espaços, memórias e imaginários que até agora só a literatura soube exprimir. Talvez somente aí a mestiçagem tenha passado de objeto e tema a sujeito e fala: um modo próprio de perceber e narrar, contar e dar conta.⁹⁷ O reconhecimento desse conhecimento é, na teoria e na prática, o surgimento de uma nova sensibilidade política, não instrumental nem finalista, aberta tanto à institucionalidade quanto à cotidianidade, à subjetivação dos atores sociais e à multiplicidade de solidariedades que operam simultaneamente em nossa sociedade. E de uma linguagem que procura dizer da imbricação na economia da produção simbólica e da política na cultura sem se restringir a uma operação dialética, já que mistura saberes e sentires, seduções e resistências que a dialética desconhece. É como mestiçagem e não como superação — continuidades na descontinuidade, conciliações entre ritmos que se excluem — que estão se tornando pensáveis as formas e os sentidos que a vigência cultural das diferentes identidades vem adquirindo: o indígena no rural, o rural no urbano, o folclore no popular e o popular no massivo. Não como forma de esconder as contradições, mas sim para extrai-las dos esquemas de modo a podermos observá-las enquanto se fazem e se desfazem: brechas na situação e situações na brecha.

A impossível pureza do indígena

O debate sobre a identidade continua em aberto na América Latina. As posições — misturados os seus significantes, mas entrincheiradas nos significados — já não têm a virulência dos anos 20-40, mas continuam alimentando a razão dualista com que se costuma pensar os processos sociais. De um lado, um nacionalismo populista obsecado pelo “resgate das raízes” e com a perda da identidade, uma identidade a buscar, com certeza, no mundo indígena rural, embora a imensa maioria da população já viva na cidade, porque as massas urbanas nada teriam a ver com ela, sua contaminação cultural e política faria delas a própria negação do popular. De outro lado, um progressismo iluminista que continua a ver no povo, em sua natureza indolente e supersticiosa, o obstáculo fundamental para o desenvolvimento. Para a elite, a cultura é distância e distinção, demarcação e disciplina, exatamente o contrário de um povo que se definiria por suas “necessidades imediatas”. A partir de que perspectiva, então, devemos pensar a identidade, enquanto perdurar o império de uma razão dualista, emperrada numa lógica da diferença que opera levantando barreiras, que é lógica da exclusão e da transparência?

Pensar o indígena na América Latina não é propor somente a questão dos 26 milhões de índios agrupados em cerca de 400 etnias; é propor também a questão dos “povos profundos”,⁹⁸ que atravessa e complexifica, mesmo nos países que não têm populações “indígenas”, o sentido político e cultural do popular. Por um longo tempo a questão indígena se manteve presa de um pensamento populista e romântico, que identificou o índio com *o mesmo*, e este, por sua vez, com *o primitivo*. E convertido em pedra de toque da identidade, o índio passou a ser o único traço que nos resta de autenticidade: esse lugar secreto onde subsiste e se conserva a pureza de nossas raízes culturais. Todo o restante não passa de contaminação e perda de identidade. O índio foi assim convertido no que há de irreconciliável com a modernidade e hoje privado de existência positiva. Como afirma

Mirko Lauer: “Estamos no reino dos sem história, do índio como *fato natural* deste continente, o ponto de partida imóvel a partir do qual se mede a modernidade”.⁹⁹ Porque pensá-lo na dinâmica histórica já é pensá-lo a partir da mestiçagem, na *impureza* das relações entre etnia e classe, da dominação e da cumplicidade. É justamente desta maneira que hoje se procura pensar, reconceituando o índio a partir do espaço político e teórico do *popular*, isto é, como culturas subalternas, dominadas, porém possuidoras de uma existência positiva, capaz de desenvolvimento. Frente ao idealismo de uma teoria da diferença que coloca o índio em situação de exterioridade ao desenvolvimento capitalista, e de uma teoria da resistência que supervaloriza, também idealisticamente, a capacidade de sobrevivência cultural das etnias, abre-se caminho “entre duas vertigens: nem as culturas indígenas podem existir com a autonomia pretendida por certos antropólogos ou folcloristas, nem são tampouco meros apêndices típicos de um capitalismo que tudo devora”.¹⁰⁰ Configura-se, assim, um novo mapa: as culturas indígenas como parte integrada à estrutura produtiva do capitalismo, mas sem que sua verdade se esgote nisto. Desconhecer o primeiro equivale a remeter a identidade cultural a um tempo mítico, a uma continuidade a-histórica que impossibilita a compreensão das mudanças sofridas por essa identidade. Desconhecer o segundo, contudo, seria fazer o jogo da lógica do capitalismo, cair na cilada de lhe atribuir a capacidade de esgotar a realidade do atual, que é o que fazemos ao negar ao índio sua capacidade de desenvolver-se em suas culturas, capacidade que é inaceitável tanto para a explicação economicista quanto para a politização imediatista.

O mapa proposto por García Canclini para compreender o funcionamento e o sentido da produção artesanal e as festas indígenas implica a diferenciação analítica de três planos:¹⁰¹ o das pressões que vêm de fora, o das mediações que operam por dentro e o das operações de afirmação étnica. As *pressões* vêm sobretudo do empobrecimento progressivo do campesinato, graças ao acelerado crescimento

demográfico e à queda dos preços dos produtos agrícolas que impulsionam a migração e fomentam a concentração. Em tais condições, a produção de artesanato se converte em recurso econômico tão importante que em algumas comunidades chega a ser inclusive a principal fonte de renda. O consumo capitalista é outra fonte de pressões, pois o processo de padronização dos produtos e a homogeneização dos gostos exige paradoxalmente que se faça frente aos riscos de entropia, mediante a renovação periódica dos projetos, a inovação das texturas, a produção de diferenças. Ante essa exigência de renovação, o artesanato apresenta a raridade e a variedade de suas padronagens e mesmo sua imperfeição. O que é traduzido em termos de nostalgia pelo natural e pelo rústico, fascínio pelo exótico, constituindo-se assim essa outra forma de pressão a cada dia mais poderosa que é a do turismo. Convertendo as culturas indígenas em espetáculo, o turismo força a estereotipagem das cerimônias e dos objetos, misturando o primitivo e o moderno, numa operação que, entretanto, mantém a diferença subordinada do primeiro com relação ao segundo. E, por fim, a pressão exercida pelo Estado, transformando o artesanato e as danças em patrimônio cultural da Nação, exaltando-as como capital cultural comum, isto é, usando-as ideologicamente para fazer frente à fragmentação social e política do país.

O campo daquilo que denominamos *mediações* é constituído pelos dispositivos através dos quais a hegemonia transforma por dentro o sentido do trabalho e da vida da comunidade. Já que é o próprio sentido do artesanato ou das festas o que é modificado por aquele deslocamento “do étnico ou do típico”, que não só para o turista, mas também na comunidade, provoca o esmaecimento da memória que convoca. E isto numa dupla operação de desconexão e recomposição. Fragmentado o processo de produção, ao menos pelo distanciamento entre produção e intercâmbio comunitário, separa-se o indivíduo de sua comunidade, ao se arraigar nele a necessidade de assinar seu nome em cada peça, e assim vai se dissolvendo o sentido social de seu trabalho. Os “pedaços” dispersos, os fragmentos separados de cada cultura

são integrados em tipicidades que, do nacional ao transnacional, revertem sobre as comunidades indígenas sob a forma de condutas ou necessidades de objetos industriais, sem os quais sua vida já é praticamente impossível. Justamente aquilo que as comunidades indígenas produziram, ou melhor, seus modos de produzir, é convertido em veículo mediador da desagregação: deslocamento das relações entre objetos e usos, tempos e práticas.

A dimensão da *afirmação étnica* não está tão à vista quanto as pressões, nem se deixa ler como as mediações trabalhadas pela hegemonia. Seu acesso se encontra obstaculizado pelos pré-conceitos, os pressupostos de um etnocentrismo que penetra com igual força no discurso do antropólogo e no do militante político, sobre o qual se apóia secretamente nossa própria necessidade de segurança cultural. Etnocentrismo que nos impede de perceber o sentido do desenvolvimento daquelas culturas. Assim, por exemplo, a demarcação entre arte e artesanato, baseada na identificação da arte com um “conceito unitário” que continua platonicamente fazendo dos objetos artísticos o reflexo da idéia de arte, enquanto “o artesanal não parece ter seu próprio demiurgo e só existe confinado em sua materialidade”.¹⁰² Sem a des-construção dos pressupostos do conceito de arte será difícil que a valorização do artesanal não acabe fazendo de sua diferença um pretexto para valorizar a “verdadeira” arte, servindo — para além de suas intenções — à dominação cultural e social. A mudança, aqui, passa pela percepção do processo de *apropriação* materializado pelo artesanato ou pelas festas enquanto transformação do *residual* (no sentido que Williams atribui à palavra) em emergente e alternativo. Assim, os diabos de barro de Ocumicho, em que a criatividade cultural envolve uma resposta à situação “dita” em termos de apropriação figurativa: a inclusão dos elementos mais distintivos do moderno, desde policiais e motocicletas até aviões. E cuja “razão” foi explicitada da seguinte maneira: “Os diabos perseguiram as pessoas, que ficavam doentes e enlouqueciam. Alguém teve a idéia de lhes dar um lugar onde pudessem ficar sem fazer mal a ninguém. Por isso fazemos os diabos de barro,

para que eles tenham onde ficar”.¹⁰³ Deste modo, os diabos “modernos” — as novas doenças, o roubo de terras e a desintegração da comunidade — eram inseridos no discurso dessas pessoas, passando a ser “controlados” à maneira delas. O mesmo ocorre com o gravador que os *chicanos* compram em tempos de festa e enviam a seus locais de origem, pagando a viagem de um deles, para que este, com o aparelho, registre as canções e os relatos desse ano e traga tudo de volta para os Estados Unidos, para que o grupo possa escutar a gravação durante o ano. “Como tantos objetos cerimoniais, os gravadores são um recurso usado para adquirir e conservar os símbolos da identidade. É claro que o meio usado, o lugar de onde o trazem e para onde o levam, revela como a identidade está mudando”.¹⁰⁴ Também as festas indígenas, quando despojadas das projeções que freqüentemente os antropólogos efetuam sobre elas, revelam-se um espaço preciso de afirmação cultural. Ou seja, não tanto pela ruptura com a cotidianidade, e sim por sua apropriação transformadora: enquanto afirmação do comunitário. A festa é o espaço de uma produção simbólica especial, na qual os rituais são o modo de apropriação de uma economia que lhes agride mas ainda não pôde suprimir nem substituir sua peculiar relação com o possível e o radicalmente diverso — que é o sentido da mediação que os objetos sagrados e os ritos efetuam entre memória e utopia.

A vigência política da afirmação étnica, da imbricação entre memória e utopia, é reivindicada explicitamente por Guillermo Bonfil no que ele chamou de “projeto político indígena”. Foram a tradição liberal e a concepção napoleônica, que estiveram na origem dos estados latino-americanos, os fatores que conduziram à “negação de uma personalidade política própria dos povos indígenas na conjuntura histórica da Independência”.¹⁰⁵ A concepção de democracia baseada na aplicação do estatuto do cidadão a cada indivíduo e a visão homogênea e centralizadora da Nação resultaram incompatíveis com a ascensão da pluralidade étnica e cultural. Daí se seguiram novas formas de desvalorização do indígena, de esmagamento e dissolução de identidades étnicas que apesar de tudo continuam vivas, como demonstram não

só a permanência da produção de objetos e a vigência dos ritos, mas também das lutas, dos movimentos políticos que em forma de partidos, ou de inserção na luta armada ou mesmo de outras formas, configuram o étnico no âmbito de movimentos sociais pelo reconhecimento do direito às terras e a formas próprias de organização, trabalho, vida comunitária e expressão simbólica.

A mistura de povo e massa no urbano

Se diante do índio a tendência mais forte é pensá-lo como primitivo e, portanto, como um outro, fora da história, diante do popular urbano a concepção mais freqüente é negar pura e simplesmente sua existência cultural. Trata-se de um mito tão forte que falar em popular automaticamente evoca o rural, o camponês. E seus traços de identificação: o natural e o simples, o que seria o irremediavelmente perdido ou superado pela cidade, entendida como o lugar do artificial e do complexo. E se acrescentarmos a essa visão a concepção fatalista com que hoje se encara a homogeneização promovida pela indústria cultural, dizer urbano é falar o antônimo do popular. Entretanto, as concepções pessimistas que chegam até esse ponto, sejam de esquerda ou de direita, conservam fortes laços de parentesco, às vezes vergonhoso, com aquela *intelligentsia* para a qual o popular sempre se identifica com o infantil, com o ingênuo, com aquilo que é cultural e politicamente imaturo. É o mesmo círculo que durante longos anos se negou a ver no cinema a mais mínima possibilidade de interesse estético. Ao atrair tão fortemente as massas populares, o cinema tornava-se suspeito de ser elementar, e portanto inapto para a complexidade e o artificialismo da criação cultural. Além desse renitente resquício de elitismo aristocrático, o reconhecimento e o estudo do popular urbano deve enfrentar outro tipo de obstáculos, epistemológicos, que provêm da romântica identificação do popular com o imediatamente identificável pela nitidez de seus traços. Obstáculo que hoje se reforça com aquele outro, que identifica o popular com uma resistência intrínseca, espontânea, que o subalterno oporia ao hegemônico.

Contra tais identificações maniqueístas, que minam por dentro tanta investigação e tanta crítica cultural, começa a surgir uma nova percepção sobre o popular enquanto trama, entrelaçamento de submissões e resistências, impugnações e cumplicidades. Um trabalho pioneiro de esclarecimento dessa trama é o de Carlos Monsiváis, que, para o caso do México, traçou os marcos da história e o mapa das transformações fundamentais sofridas pelo popular urbano a partir de princípios do século.¹⁰⁶ É uma perspectiva histórica indispensável para a visualização do processo subjacente à trama, que a dinamiza. Embora sendo mexicana, tal história contém de modo geral os traços fundamentais e as linhas do popular urbano na América Latina.

A primeira etapa, nos trinta primeiros anos do século, é marcada pela Revolução e sua projeção na cotidianidade através de uma série de dispositivos, alguns deles peculiares ao processo revolucionário e outros mais generalizáveis. Entre os peculiares destacam-se o teatro da Revolução e o muralismo que, tornando as massas *lendárias*, transmutam-nas em *povo*, ao converterem seus traços em arquétipos. É uma mudança de signo que transforma o costumbrismo em afirmação nacionalista, mudança carregada de ambigüidade, mas que assinala sem dúvida a solidariedade posta em marcha por uma Revolução que do palco aos muros torna visíveis e socialmente aceitáveis gestos, costumes, modos de falar até então negados ou reprimidos. Entre os generalizáveis, está a canção: por um lado, fundindo elementos de nostalgia camponesa com novos modos de sentir cidadãos, e por outro confrontando a paixão desenfreada com o moralismo e o refinamento urbanos. Também as “carpas”, os salões de baile, que como os teatros configuram um espaço para a instalação de uma outra dimensão do popular, a da expressividade do tumulto feito de gargalhada e descontração, assovios e ruídos obscenos, grosserias por meio das quais as pessoas liberam, misturadas, a rebeldia política e a energia erótica. Monsiváis dedicou especial atenção a esse veio do popular urbano aberto pela relação entre grosseria e política, o dos “palavrões como gramática essencial de classe”.¹⁰⁷ Para além do peso específico

que essas “expressões” do popular podem assumir em cada situação nacional, o decisivo é o assinalamento do sentido que elas adquirem: são as massas tornando-se socialmente visíveis, “configurando sua forma de ascensão a uma visibilidade que lhes confira um espaço social”.¹⁰⁸

Uma segunda etapa se inicia com os anos 30 já avançados. Caracteriza-se — embora com diferenças em cada parte da América Latina — pela entrada ao mesmo tempo na industrialização dependente e nos populismos, pelas grandes migrações para as cidades e pela hegemonia da indústria cultural com o rádio e o cinema. Na cultura, o populismo se converte em nacionalismo e encontra no cinema, especialmente no mexicano e no argentino, seu melhor meio de expressão e difusão. Se criar um país é de certa maneira teatralizá-lo, o cinema ficará encarregado de efetuar essa representação — simbolização mitificada — dos gestos e dos moldes vitais do nacional. Caberá ao cinema dar imagem e voz às identidades nacionais. E as massas populares irão ao cinema não tanto para se divertir, e sim para “fazer experimentos com sua vida cotidiana” e para “ver reiterados os códigos dos costumes”. É um cinema que, como assinalamos acima, faz nacionalismo a partir do melodrama: o gênero capaz de estruturar qualquer tema ou situação ao mesmo tempo evocando mitos e massificando modos de comportamento. Entretanto, para além dos chauvinismos, essa identidade se tornaria vital para as massas urbanas que, através dela, amenizam o impacto dos choques, empreendendo a seu modo uma síntese da cultura tradicional e das imposições e exigências da cidade. Juntamente com o cinema, o rádio será o outro meio que permitirá conectar o que vem das culturas camponesas com o mundo da sensibilidade urbana. Conservando suas falas, suas canções e não poucos traços de seu humor, o rádio mediará entre tradição e modernidade. E será também o veículo mais eficaz — até o surgimento da televisão em finais dos anos 50 — para a transmissão de valores de classe e raça, bem como para a redução da cultura a *slogans*: uma crescente deformação melódica ou ideológica das canções e um nacionalismo que se torna a cada dia mais vazio e pitoresco. Cinema e rádio

serão ao mesmo tempo os gestores de uma integração musical latino-americana que se apoiará tanto na “popularidade” de certos ritmos — o bolero, a rancheira, o tango — quanto na mitificação de alguns ídolos da canção. A partir dessa época o outro grande criador de ídolos e paixões populares será o futebol.

A partir dos anos 60, a cultura popular urbana passa a ser tomada por uma indústria cultural cujo raio de influência se torna cada vez mais abrangente, transpondo modelos em larga medida buscados no mercado transnacional. A proposta cultural se torna sedução tecnológica e incitação ao consumo, homogeneização dos estilos de vida desejáveis, banimento do nacionalismo para o “limbo anterior ao desenvolvimento tecnológico” e incorporação dos antigos conteúdos sociais, culturais e religiosos à cultura do espetáculo.¹⁰⁹ Nessa tarefa, a publicidade será essencial: transforma os produtos comerciais em instituições domésticas ao mesmo tempo em que contribui para mitificar um “progresso” tecnológico que nas condições econômicas das classes populares se traduz em desvalorização cotidiana de seus saberes e suas práticas. E no centro da nova dinâmica cultural, no papel de grande interlocutor, estará a televisão. Descaradamente norte-americana e erigida em critério de uma única modernização para todo o país, a televisão decide sobre o que é atual e o que é anacrônico, tanto no campo dos utensílios quanto no das falas. O rádio nacionalizou o idioma, mas preservou alguns ritmos, sotaques, tons. A televisão unifica para todo o país uma fala na qual, exceto para efeito de folclorização, a tendência é para a erradicação das entonações regionais. E com sua obsessão pelo que é atual, ou melhor, pela atualidade, a televisão suplantar as temporalidades e os ritmos num discurso que procura tornar tudo contemporâneo. Claro que também a ela se deve a modernização das massas marginalizadas ou atrasadas. Mas a que preço? A resposta a esta pergunta não pode ser dada somente a partir da dinâmica do meio ou da lógica da indústria que o alimenta e programa, porque isto implicaria desconhecer — como de fato aconteceu durante muito tempo — a distância entre as ofertas da indústria

e os modos de apropriação e conduta. É a segunda grande lição da leitura histórica que Monsiváis nos apresenta sobre o popular urbano, com sua atenção dirigida à dinâmica dos usos: “A maneira e os métodos como as coletividades sem poder político nem representação social *assimilam as ofertas a seu alcance*, sexualizam o melodrama, extraem traços satíricos de um humor infamante, divertem-se e comovem-se sem se transformar ideologicamente, persistem na rebeldia política ao cabo de uma impressionante campanha despolitizadora, vivificam, a seu modo, a cotidianidade e as tradições, *convertendo as carências em técnica identificatória* (...). As classes subalternas assumem, porque não lhes resta alternativa, uma indústria vulgar e pedestre, e certamente a transforma em autocomplacência e degradação, mas também em identidade regozijante e combativa”.¹¹⁰ O estudo dos usos nos obriga, então, a deslocarmos o espaço de interesse dos meios para o lugar onde é produzido o seu sentido: para os movimentos sociais e de um modo especial para aqueles que *partem* do bairro.

Não só os sociólogos, os antropólogos e os estudiosos de comunicação se interessam hoje pelo que se passa no bairro popular, mas também os historiadores. Um estudo pioneiro sobre a construção de uma história das culturas de bairro é o empreendido por L. H. Gutiérrez e L. A. Romero acerca da cidade de Buenos Aires.¹¹¹ O bairro aparece aí definido a partir de duas coordenadas: o movimento de deslocamento espacial e social da cidade por força do “aluvião imigratório” e o movimento de fermentação cultural e política de uma nova identidade do popular. Recosturando solidariedades de origem nacional ou de trabalho, o bairro inicia e entretece novas redes que têm como campos sociais a quadra, o café, o clube, a sociedade de fomento e o comitê político. A partir deles se vai forjando “uma cultura específica dos setores populares, diferente da cultura dos trabalhadores heróicos de princípios do século, e também distinta da cultura do ‘centro’, com relação à qual ela era freqüentemente definida”.¹¹² Acha-se em sua base uma cultura política que já não é a dos *trabalhadores*, aquela visão de mundo frontalmente questionadora dos anarquistas e

dos socialistas, e sim outra mais reformista, que via a sociedade como algo que poderia ser aperfeiçoado, uma sociedade que, sem ser radicalmente diferente da existente, poderia chegar a ser mais bem organizada, mais justa. Visão configurada a partir da imagem (e da experiência) de mobilidade social oferecida pela sociedade e a partir da percepção de que sociedade e Estado tinham atingido um incontestável grau de solidez. Ao mudarem a percepção e a representação da sociedade e de seus conflitos feita pelos setores populares, as propostas de transformação se tornam mais complexas e matizadas, e a representação política passa do radicalismo anarquista para o sindicalismo reformista.

Essa cultura de bairro vai se configurar a partir de três campos: os que são constituídos por fatores alheios, como a escola; os que apesar de se constituírem por fora são dotados de significado próprio, como o café; e os que são criação em larga medida autônoma dos setores populares, como as bibliotecas e os clubes. As *bibliotecas*,¹¹³ organizadas ao redor de comitês partidários e sociedades de consumo, permitirão um contato direto e ativo da cultura oral, predominante nesses setores, com a do livro e da revista. Ativo porque a biblioteca não está circunscrita à circulação de livros, mas é também centro de cursos, conferências e campanhas (de higiene maternal, antialcoólicas etc.). Os *clubes*, em mãos dos mais jovens, organizavam competições esportivas — principalmente de futebol —, sessões de cinema e teatro, bailes, concertos. O outro elemento configurador básico dessa cultura foram os *mediadores*. São ativistas ou “quadros”, alguns dos quais filiados ao Partido Socialista, mestres-de-obras e também pequenos comerciantes e profissionais moradores do bairro, que operam nas instituições locais fazendo a conexão entre as experiências dos setores populares e outras experiências do mundo intelectual e das esquerdas. São transmissores de uma mensagem, mas estão inseridos no tecido da cultura popular do bairro.¹¹⁴

O aluvião imigratório continua incessante até hoje. Talvez em poucas cidades latino-americanas o fenômeno atinja, na atualida-

de, as proporções sociais e culturais que tem em Lima, onde vive quase metade da população do Peru e onde 70% dos habitantes vivem em assentamentos populares, os “*pueblos jóvenes*”, isto é, bairros de posseiros legalizados ou ainda irregulares. Justamente em Lima, os movimentos sociais baseados nos bairros nos obrigam a repensar a fundo as concepções esquemáticas com que até pouco tempo se pretendia enquadrar o movimento popular: “Os moradores pobres da cidade não invadiram só os terrenos e uma série de atividades desenvolvidas na urbe, mas também os esquemas e as concepções de muitos setores, em alguns casos fazendo-as voar pelos ares”.¹¹⁵ As favelas, que há 30 anos nem existiam nessa capital, converteram-se no principal personagem da “nova” Lima, como resultado da oscilação ecológica e demográfica de um país que em 1940 era 65% rural e hoje é 65% urbano. “Em 1984, Lima é uma cidade de forasteiros. As multidões de origem provinciana, amontoadas no espaço urbano, determinam profundas alterações no estilo de vida da capital e dão uma nova face à cidade”.¹¹⁶ Uma cidade *saturada* em sua geografia e em sua moral: as situações existentes — invasões de terrenos na periferia, para fins de habitação, e das ruas do centro, para o desempenho de atividades de sobrevivência — geram novas fontes de direito reconhecidas ou permitidas por um Estado que também está saturado. É em sua cultura: a “gravitação andina” transforma pela raiz a cidade costeira e *criolla*. Claro que a vida da cidade dissolve boa parte das solidariedades e dos modos de viver das pessoas que chegam da província, mas essas solidariedades e esses modos de viver “instituem e canalizam os laços sociais no novo ambiente, tornando-se os centros de novas formas de solidariedade”.¹¹⁷ Um campo fundamental para a gestação dessas novas formas é precisamente o bairro. São suas associações e centros que dispõem de uma amplitude e uma atmosfera capazes de congregar os migrantes, ao lhes oferecerem um mínimo de representação frente às autoridades e ao Estado. Trata-se de uma série de associações que não se esgotam no bairro, e que em muitos casos articulam a percepção e

a solução dos problemas locais a um projeto social mais amplo, global. A luta por habitação, pelo fornecimento de energia elétrica e água, por um transporte básico e por um mínimo de atenção à saúde se inscreve numa realidade mais integral, a da luta pela identidade cultural. Numa sociedade tão pouco institucionalizada, as associações populares — desde os mutirões e os refeitórios de bairro até os centros de educação — “vão construindo um tecido social que vai *desenvolvendo uma nova institucionalidade*, fortalecendo a sociedade civil, apresentando traços de novas relações sociais e de sujeitos coletivos na vida do país”.¹¹⁸ O que se acentua nesses movimentos é o projeto de uma democracia nova, em que não se questiona a necessidade de partidos, mas sim o monopólio da política por parte destes, com sua concepção de política dissociada da vida cotidiana do povo e dedicada exclusivamente à luta pela tomada do Estado ou pela permanência à sua frente. Vista a partir da vida cotidiana das classes populares, a democracia já não é um mero assunto de maiorias, mas sobretudo de articulação de diversidades; menos uma questão de quantidade do que de complexidade e pluralidade. Porque o mundo popular é assim. E a homogeneização que esmaga e dissolve essa pluralidade e essa complexidade não vem apenas do imaginário propagado pela cultura de massa, mas também de uma razão política que, estreita e maniqueísta, despolitiza aquilo que Hugo Hassman lucidamente chama de “formas populares da esperança”, sua religiosidade e seu melodramatismo.

O acesso à cotidianidade do bairro passa necessariamente pelo reconhecimento do protagonismo das mulheres. “Carregam pedras e água, participam das mobilizações, constroem, vendem e compram; são um dos eixos centrais da vida do bairro e chegam a ter um certo poder, baseado na força do cotidiano. Elas são o próprio bairro, e de certo modo decidem o que é o bairro”.¹¹⁹ E elas fazem o bairro a partir de uma percepção do cotidiano configurada basicamente na maternidade. Uma *maternidade social* que em vez de se fechar na família faz do bairro seu espaço de instalação e exercício. Nessa cultura,

a “maternidade é símbolo explicativo e projetivo da consciência popular da família. O papel histórico popular tem sentido na medida em que a família opera no interior do movimento social, como estrutura de organização e motor que estimula a esperança”.¹²⁰ Tal papel é particularmente visível no processo de migração, com suas condições de desagregação social, o vazio afetivo e o desprezo com que a capital recebe os migrantes provincianos. Nessas condições, a mulher se constitui como a *recriadora de uma sociabilidade primordial* que é ao mesmo tempo encontro e mediação. Não se trata de ser dirigente em vez de mãe, mas sim de o ser porque se é mãe e esposa. Nos bairros populares de Lima, as mulheres erigem sua maternidade em “viabilizadora da conquista da cidade e da nova identidade da população provinciana residente na capital”.¹²¹ Eis aí uma realidade dificilmente pensável a partir de certo tipo de feminismo, porque o desafia de cabo a rabo. Pela imagem da mulher e a imagem de homem frente à qual ele se define, ou seja, pelo machismo que paradoxalmente encobre. Nos relatos das próprias mulheres que narram seu papel na modelagem do bairro, assistimos ao surgimento de uma experiência nova: uma interpelação do político a partir do cotidiano, uma integração das diversas dimensões da vida “normalmente” separadas, compartimentadas, e um questionamento de dimensões inéditas da opressão. “Grandes reveladoras de paradoxos sociais e culturais, [as mulheres] promovem a união entre as tramas sociais e as afetivas, as problemáticas e as alternativas, a dor e a esperança”.¹²²

Uma outra dimensão fundamental do popular que revela sua densidade cultural e social no bairro são os processos de reconhecimento como “lugares” de constituição das identidades. Em nossa sociedade, a separação entre tempo de trabalho e tempo “livre”, ou entre trabalho e vida, funciona quase automaticamente como desvalorização do segundo termo. E a maioria dos estudos de sociologia crítica sobre a vida no bairro operam a partir da mesma desqualificação: o bairro como “dormitório” ou universo do familiar e do doméstico, como simples

espaço da *reprodução* da força de trabalho. Essa visão, porém, começa a ser desafiada por uma antropologia urbana que, sem cair nas armadilhas da antropologia da pobreza,¹²³ isto é, sem renunciar a uma concepção estrutural da diferença e da conflitividade social, descobre que “no trabalho não se é fulano ou sicrano, jovem ou adulto, casado ou solteiro, homem ou mulher, e sim apenas um trabalhador, um empregado. E embora essas identidades — sobre as quais se estrutura em larga medida a vida social — possam repercutir na hora de vender a força de trabalho, não é no mercado nem no lugar de trabalho onde elas se constituem e se transmitem, e sim na família e no bairro, onde se mora junto com vizinhos e amigos”.¹²⁴ O bairro surge, então, como o grande mediador entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade, um espaço que se estrutura com base em certos tipos específicos de sociabilidade e, em última análise, de *comunicação*: entre *parentes* e entre *vizinhos*. O bairro proporciona às pessoas algumas referências básicas para a construção de um *a gente*, ou seja, de uma “sociabilidade mais ampla do que aquela que se baseia nos laços familiares, e ao mesmo tempo mais densa e estável do que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade”.¹²⁵ Frente à provisoriedade e à rotatividade do mercado de trabalho que, sobretudo em tempos de crise econômica, dificultam a formação de laços permanentes, é no bairro que as classes populares podem estabelecer solidariedades duradouras e personalizadas. Nesse espaço, ficar sem trabalho não significa perder a identidade, isto é, deixar de ser filho de fulano ou pai de beltrano. E frente ao que acontece nos bairros residenciais das classes altas e médias altas, onde as relações se estabelecem mais com base em laços profissionais do que por vizinhança, pertencer ao bairro para as classes populares significa poder ser reconhecido em qualquer circunstância.

Lugar de reconhecimento, o bairro nos coloca na pista da especificidade de produção simbólica dos setores populares na cidade. E não só na religiosidade festiva,¹²⁶ mas também na expressividade estética. A esse respeito, e mesmo sendo sob certos aspectos excepcio-

nal, o que acontece com o bairro de Tepito, na Cidade do México, é um bom exemplo da capacidade popular de produção cultural hoje no espaço urbano, bem como do papel que o bairro pode desempenhar como lugar de instalação dessa criatividade. Em certo sentido, a criatividade e a originalidade de Tepito vêm de sua localização: um bairro popular situado no “centro antigo” da cidade, a apenas oito ruas do Zócalo, e há anos sob a ameaça de demolição trazida por sucessivos planos de “saneamento” do centro. Seus habitantes fariam da cultura, da explicitação do *fato cultural* que é o bairro, sua melhor arma para defendê-lo e sobreviver como comunidade. Tepito, assim, converte-se num bairro que desafia os interesses financeiros — segundo os quais não passa de um bairro-lúmpen, esconderijo de contrabandistas e malfeitores — que vive da venda de objetos produzidos ali mesmo com materiais e peças de sucata, uma produção que os moradores do bairro chamam de “reciclagem do lixo tecnológico”. Mas Tepito não vive apenas disto; também vive do permanente movimento por se manter como comunidade definida pelo artístico: “pintando no muro, ou seja, na parede, fomos descobrindo de pura malandragem que várias paredes formam uma casa, várias casas formam um conjunto, vários conjuntos formam um quarteirão, vários quarteirões formam as ruas e tudo junto forma o Bairro”.¹²⁷ Mas não um bairro restrito a uma função, tendo pelo menos quatro: residência, oficina, depósito e loja. Ou seja, “uma arquitetura para humanos”, um espaço que, em vez de separar e isolar, comunica e integra: a casa com a rua, a família com a vizinhança, a cultura com a vida. E desse modo “a cultura aqui não é oficial, não transmite informações boas nem más, não é propriedade de ninguém, é um modo de ser, viver e morrer”. E como o bairro em seu conjunto, cada elemento também tem múltiplas funções. A rua não é mero espaço de passagem, e sim de encontro, trabalho e jogo. O pátio das quadras, com tanques de lavar roupa e varais, é local de conversa e conjunto escultórico. O “sentido da desmama” e a “capacidade de improvisação” são o segredo de uma criatividade comunitária que consiste fundamentalmente em “ressuscitar o novo do velho”. É o que

fazem os moradores de Tepito, ao montarem por exemplo uma máquina de costura com peças de diferentes utensílios, ou ao pintarem “afrescos” não para tapar os buracos do reboco, e sim dentro deles, “no mofado, onde dói e se procede à revelação de uma memória popular, sem se preparar a superfície, sem esboço, diretamente no muro, integrando os ritmos já dados por elementos espaciais buscados nos arredores”. Ou ao fazerem montagens audiovisuais sobre a vitalidade do bairro, visual e sonora, numa estética que não é decorativa, não é de cartão postal, e sim constitutiva, configuradora da vida local.

Outros bons exemplos da criatividade estética popular na cidade são os grafites ou pichações, as decorações de ônibus, o arranjo das fachadas, os cartuns e até a cenografia das vitrines de armazéns populares. Dentre todas essas expressões, talvez seja o *grafite* a que apresenta uma transformação mais sintomática das mudanças em curso no modo de existência do popular urbano. Trata-se do lugar da mestiçagem da iconografia popular com o imaginário político dos universitários.¹²⁸ Enquanto a tradicional doutrina ideológica escapa à estreiteza formal da escritura e ao simplismo panfletário, recuperando a expressividade e a polissemia da imagem, a “pichação” popular sai da clandestinidade dos sanitários e estende sua iconografia obscena e blasfematória pelos muros da cidade. A denúncia política se abre à poética e a poética popular se cobre de densidade política. Diversos modos de rebelião se encontram e se misturam *tatuando o protesto* na pele da cidade, como afirmou com inspiração Alberto Silva.

Menos referencialmente política do que os grafites, mas também se constituindo num processo de reelaborações e montagens, a música representa um fator fundamental do popular urbano. De um pólo a outro: desde a *chicha*¹²⁹ peruana até o “rock nacional” argentino.¹³⁰ Em ambos os casos a apropriação e a reelaboração musical está ligada ou reage a movimentos de constituição de novas identidades sociais: a do migrante andino na capital ou a de uma juventude que procura *sua própria* forma de expressão. E também em ambos a nova

música é produzida não por abandono do “autêntico”, e sim por mestiçagem, deformação profanatória. Não surpreenderão, portanto, a repulsa, a condenação e o desprezo que essa música costuma receber daqueles que, à direita ou à esquerda, cultivam altas ou baixas autenticidades. Misturar rock e tango, ou *cumbia*¹³¹ e *huayno*,¹³² com guitarra e flauta de bambu ao mesmo tempo, é algo insuportável para qualquer ouvido “são”. Mesmo assim, o que há de mais significativo sobre as transformações sociais e culturais que atualmente se processam no urbano do que essa fusão da música andina com a negra, na qual hoje se reconhecem as massas populares limenhas? A um grupo de índios que se queixavam de não encontrar na cidade os bambus necessários à confecção de suas quenás, José María Arguedas recomendou que fizessem sua música com flautas de plástico, porque “não é mais preciso que cada folião suba à montanha para buscar flores, nem que os músicos se encarreguem pessoalmente da fabricação de seus instrumentos musicais. Hoje, tudo se encontra no mercado. As danças indígenas características do vale agora são apresentadas com acompanhamento de orquestras modernas, com músicos profissionais que compõem novas melodias para essas danças. O folclórico se fez popular”.¹³³

A COMUNICAÇÃO A PARTIR DA CULTURA

Por muito tempo a verdade cultural dos países latino-americanos importou menos do que as seguranças teóricas. E assim estivemos convencidos de que a comunicação nos deveria apresentar *uma* teoria — sociológica, semiótica ou informacional — porque só a partir dela seria possível demarcar o campo de interesses e precisar a especificidade de seus objetos. Entretanto, alguma coisa na realidade se mexeu com tanta força que provocou uma certa confusão, com a derrubada das fronteiras que delimitavam geograficamente o terreno e nos asseguravam psicologicamente. Apagado o desenho do “objeto próprio”, ficamos à mercê das intempéries do momento. Mas agora não estamos mais sozinhos: pelo caminho já encontramos pessoas que,

sem falar de “comunicação”, não deixam de questioná-la, trabalhá-la, produzi-la: gente das artes e da política, da arquitetura e da antropologia. Foi necessário perder o “objeto” para que encontrássemos o caminho do movimento social na comunicação, a comunicação em processo.

O que nem o ideologismo nem o informacionismo permitem pensar

Houve duas etapas de formação do paradigma hegemônico para a análise da comunicação na América Latina. A primeira surgiu em finais dos anos 60, quando o modelo de Laswell, procedente de uma epistemologia psicológico-condutista, foi adaptado ao espaço teórico da semiótica estruturalista, através do qual se tornou possível sua “conversão”, isto é, seu encontro com a investigação crítica. Chamo essa etapa de *ideologista*, porque então a pesquisa se concentrava no objetivo de descobrir e denunciar, articulando essa base epistemológica com uma posição de crítica política, as estratégias mediante as quais a ideologia dominante penetra o processo de comunicação, ou melhor, para falar com a linguagem coeva, penetra a mensagem provocando determinados efeitos. A onipotência atribuída pela versão funcionalista aos meios passou a recair sobre a *ideologia*, que se tornou objeto e sujeito, dispositivo totalizador dos discursos. Produziu-se, assim, um recorte ambíguo do campo da comunicação que, subsumido ao ideológico, acabou tendo sua especificidade definida pelo isolamento. Tanto o dispositivo do *efeito*, na versão psicológico-condutista, quanto o da *mensagem*, na versão semiótico-estruturalista, acabavam remetendo o sentido dos processos à imanência do comunicativo. Caindo, porém, no vazio. Ao se preencher esse vazio com “o ideológico”, ficamos com o recorte — o comunicacionismo — mas sem especificidade. A melhor prova do que estou afirmando é que a denúncia política que se fazia *a partir da comunicação* quase nunca chegou a superar a generalidade da “recuperação pelo sistema”, a “manipulação” etc.

O resultado do amálgama de comunicacionismo e denúncia foi a esquizofrenia traduzida numa concepção instrumentalista dos meios de comunicação, concepção esta que os privou de densidade cultural e materialidade institucional, convertendo-os em meras ferramentas de ação ideológica. Com a agravante de que os meios, reduzidos a ferramentas, eram moralizados de acordo com seu emprego: seriam maus nas mãos das oligarquias reacionárias, mas ficariam bons no dia em que o proletariado assumisse seu controle. Tal era a crença mais freqüente, exceto em certos círculos onde o pecado mortal de terem nascido capitalistas condenava os meios a servirem seus amos para todo o sempre. A única alternativa para tal esquizofrenia era o apocalipse. Mas talvez não passasse de um outro lado da moeda. Afinal de contas, a ideologização impediu que se interrogasse qualquer outra coisa nos processos além dos *rastros do dominador*. Nunca os do dominado, e muito menos os do conflito. Uma concepção “teológica” do poder — uma vez que este era considerado onipotente e onipresente — levou à crença de que bastava analisar os objetivos econômicos e ideológicos dos meios massivos para se descobrirem as necessidades que provocavam e como submetiam os consumidores. Entre emissores-dominantes e receptores-dominados, nenhuma sedução, nem resistência, só a passividade do consumo e a alienação decifrada na imanência de uma mensagem-texto nunca atravessada por conflitos e contradições, muito menos por lutas.

A partir de meados dos anos 70, começa a surgir outro quadro, precedido do seguinte discurso: “Chega de ideologia e denúncias; sejamos sérios e comecemos a fazer ciência”. Entramos então na segunda etapa, que pode ser denominada *cientificista*, já que nela o paradigma hegemônico é reconstruído com base no *modelo informacional*, com um *revival positivista* que proíbe a problematização de tudo aquilo que não tivesse a correspondência de um método. A crise vivenciada pelas esquerdas latino-americanas depois dos golpes militares no Cone Sul, com as seqüelas respectivas, em termos de desconcerto e retirada política, seria um bom caldo de cultura para a

chantagem cientificista. O curto-circuito teórico da época pode ser descrito da seguinte maneira: os processos de comunicação ocupam a cada dia um lugar mais estratégico em nossa sociedade, já que, com a informação-matéria-prima, situam-se até mesmo no espaço da produção e não só no da circulação. O estudo de tais processos, porém, ainda se encontra limitado por uma tal dispersão disciplinar e metodológica que nos impede de saber com objetividade o que de fato se passa nesse âmbito. Sofremos, portanto, a urgência de *uma teoria* capaz de ordenar o campo e delimitar os objetos. Ora, essa teoria já existe, só que a sua elaboração teve lugar no espaço um tanto afastado da preocupação dos críticos: o da engenharia; é a *teoria da informação*. Definida como “transmissão de informação”, a comunicação encontrou nessa teoria a referência de conceitos precisos, delimitações metodológicas e inclusive propostas operacionais, tudo isto com o aval da “seriedade” das matemáticas e o prestígio da cibernética, capazes de oferecer modelos até para a estética. O modelo informacional começa então a tomar posse do campo, tão bem abonado por um funcionalismo que sobreviveu na proposta estruturalista e em certo tipo de marxismo.¹³⁴

Se ao modelo semiótico, à análise centrada em mensagens e códigos, faltou um arsenal de conceitos capaz de abarcar o campo e demarcá-lo sem amálgamas, a delimitação operada pelo modelo informacional deixa de fora coisas demais. Não somente a questão do sentido, mas também a do poder. Fica de fora toda a gama de perguntas que vêm da informação como processo de comportamento coletivo. Fica de fora o conflito de interesses em jogo na luta por produzir, acumular ou veicular informações e, por conseguinte, os problemas da desinformação e do controle. Ao deixar de fora da análise as condições sociais de produção do sentido, o modelo informal elimina a análise das lutas pela hegemonia, isto é, pelo discurso que “articula” o sentido de uma sociedade.

Ora, não é através do que ele afirma que o modelo informacional chega até esse ponto, mas sim através do que pressupõe. E

é nesse nível de pressuposições que se acha a cumplicidade do modelo semiótico dominante com o informacional: uma “economia” segundo a qual as duas instâncias do circuito — emissor e receptor — se supõem situadas no mesmo plano e a mensagem circula entre instâncias homólogas. O que implica não apenas o idealismo, contra o qual Lacan levantou a questão do código como espaço de domínio revestido de “encontro”, mas também a suposição de que o máximo de comunicação funciona sobre o máximo de informação e esta sobre a univocidade do discurso.¹³⁵ Com o que se torna impossível tudo o que na comunicação se mantém irreduzível e não-equiparável à transmissão e à mediação de informações, seja porque não cabe no esquema emissor/mensagem/receptor — como um baile ou um culto religioso —, seja porque introduz uma tal assimetria entre os códigos do emissor e do receptor que implode a linearidade em que está baseado todo o modelo.

Por outro lado, o paradigma hegemônico está sustentado numa fragmentação do processo, que é, por sua vez, convertida em garantia de rigor e critério de verdade. Essa fragmentação equipara o processo de comunicação ao de transmissão de uma informação ou, melhor dizendo, reduz aquele a este. Daí se converter em verdade metodológica a *separação* entre a análise da *mensagem* — seja uma análise de conteúdo ou de expressão, de estruturas textuais ou operações discursivas — e a análise da *recepção* concebida simples ou sofisticadamente como indagação acerca dos efeitos ou da reação. Em todo caso, a fragmentação a que o processo de comunicação é submetido, e a partir da qual é pensado, controla redutoramente o tipo de perguntas formuláveis, assim restringindo o universo do investigável e os modos de acesso aos problemas.

A verdadeira envergadura teórica da racionalidade informacional, contudo, reside em sua noção de conhecimento: “acúmulo de informação mais classificação”. A tendência, então, é deixar de lado as contradições, que não são consideradas como expressão de conflitos, e sim como resíduos de ambigüidade. Estamos diante de uma

racionalidade que dissolve “o político”. Afinal, o político é justamente a emergência da opacidade do social enquanto realidade conflitiva e cambiante, emergência esta que se realiza através do incremento da rede de mediações e da luta pela construção do sentido da convivência social. De modo que, se o primeiro modelo consistia de uma concepção instrumental dos meios, o segundo acaba propondo uma dissolução tecnocrática do político. “Se os problemas sociais são transformados em problemas técnicos, haveria uma única solução para todos. Em vez de uma decisão política, dentre diferentes objetivos sociais possíveis, seria o caso de buscar-se uma solução tecno-científica acerca das maneiras corretas para obter-se uma finalidade pré-fixada. Para tal, seria possível prescindir do debate público; não cabe submeter à votação um fato técnico ou uma ‘verdade científica’. O cidadão acaba sendo substituído pelo especialista”.¹³⁶ É aí que o curto-circuito assinalado encontra o ápice: a centralidade dos processos de comunicação em nossa sociedade *significa*, para a racionalidade informática, a dissolução da realidade do político.

Cultura e política: as mediações constitutivas

Não foi apenas a limitação do modelo hegemônico o que nos obrigou a mudar de paradigma. Foram os fatos recorrentes, os processos sociais da América Latina, os que estão transformando o “objeto” de estudo dos investigadores da comunicação. Para perceber isto, basta uma rápida olhada nos títulos de seminários e congressos latino-americanos sobre comunicação nos últimos cinco anos e constatar a presença obsessiva dos termos “transnacionalização”, “democracia”, “cultura” e “movimento popular”. A *questão transnacional* designa mais que a mera sofisticação do antigo imperialismo: uma nova fase do desenvolvimento do capitalismo, em que justamente o campo da comunicação passa a desempenhar um papel decisivo. O que está em jogo agora não é a imposição de um modelo econômico, e sim o “salto” para a internacionalização de um *modelo político*. O que nos obriga a

abandonarmos a concepção que tínhamos dos modos de luta contra a “dependência”, porque “é bem diferente lutar para se tornar independente de um país colonialista, em combate frontal, com um poder geograficamente definido, de lutar por uma identidade própria dentro de um sistema transnacional, difuso, inter-relacionado e interpenetrado de modo complexo”.¹³⁷ Como a transnacionalização opera principalmente no campo das tecnologias de comunicação — satélites, telemática — é no campo da comunicação que a questão nacional hoje encontra seu ponto de fusão. E isto se dá tanto no quadro das relações entre as classes quanto no das relações entre os povos e as etnias, que convertem a *Nação* num foco de contradições e conflitos inéditos, cuja validade social não cabe nas fórmulas políticas tradicionais, já que estão trazendo à luz novos atores sociais que questionam a cultura política tradicional tanto à esquerda quanto à direita. Que conflitos são estes? Não apenas aqueles mais óbvios, que surgem como ônus social do crescente empobrecimento das economias nacionais e do conseqüente aumento do desnível das relações econômicas internacionais, mas também dos conflitos acarretados ou trazidos à tona pelas novas condições, situados na interseção da crise de uma certa cultura política com o novo sentido das políticas culturais. Trata-se de uma nova compreensão do problema da identidade desses países e do subcontinente — por mais ambíguo e perigoso que pareça o termo identidade nos dias de hoje — porque a identidade não se choca apenas com a aberta homogeneização trazida pelo transnacional, mas também com aquela, disfarçada, do nacional, com a negação, a deformação e a desativação da pluralidade cultural constitutiva desses países.

A nova compreensão do problema da identidade, em conflito não só com o funcionamento do transnacional, mas também com a chantagem freqüentemente operada pelo nacional, surge inscrita no movimento de profunda transformação do político, que leva as esquerdas latino-americanas a uma concepção não mais simplesmente tática, mas sobretudo estratégica quanto à *democratização*, isto é, enquanto

espaço de transformação social.¹³⁸ Diante das propostas que orientaram o pensamento e a ação das esquerdas até meados dos anos 70 — organização excludente do proletariado, a política como totalização, a denúncia sobre o engodo parlamentar burguês¹³⁹ — começa a se formar nos últimos anos um outro projeto, estreitamente relacionado com a *redescoberta do popular*, ou seja, com o novo sentido que essa noção hoje adquire: revalorização das articulações e mediações da sociedade civil, sentido social dos conflitos para além de sua formulação e síntese política, reconhecimento de experiências coletivas não enquadradas nas formas partidárias. O que se encontra em processo de mudança, hoje, é a própria concepção que se tinha dos *sujeitos políticos*. A uma concepção substancialista das classes sociais, como entidades que repousam sobre si próprias, corresponde uma visão do conflito social como manifestação dos atributos dos atores. Assim, “o processo político, em sentido estrito, não seria produtivo, nada geraria de substancialmente novo”.¹⁴⁰ Mesmo assim, as relações de poder, tal qual estão configuradas em cada formação social, não são mera expressão de atributos, e sim produto de conflitos concretos, batalhas travadas no campo econômico e no terreno do simbólico. Afinal, é nesse terreno que se articulam as interpelações a partir das quais os sujeitos e as identidades coletivas se constituem. “Como — pergunta Lechner — pensar a prática política à margem dos laços de coesão coletiva e pertencimento afetivo, que desenvolvemos a cada dia?”¹⁴¹ Entretanto, desmascarar o substancialismo racionalista que embasava a concepção que se tinha dos atores sociais é denunciar também a visão fatalista de história sustentada pela concepção instrumental da política. A questão de fundo, então, é que “não existe uma ‘solução objetiva’ para as contradições da sociedade capitalista. Em consequência, trata-se de elaborar as alternativas possíveis e selecionar a opção desejada. O desenvolvimento não é orientado para soluções objetivas. É preciso, portanto, elaborar e decidir continuamente os objetivos da sociedade. Isto é fazer política”.¹⁴²

Na convergência do novo sentido adquirido pelos processos de transnacionalização com a nova concepção do político, emerge na América Latina uma valorização profundamente nova do *cultural*. Há quem suspeite dessa valorização, que estaria encobrindo a evasão política resultante da incapacidade de se fazer frente à crise das instituições e dos partidos. A suspeita tem fundamento nos casos em que “se faz cultura enquanto não se pode fazer política”. Mas algo radicalmente diferente acontece quando o cultural assinala a percepção de dimensões inéditas do conflito social, a formação de novos sujeitos — regionais, religiosos, sexuais, geracionais — e formas de rebeldia e resistência. Reconceitualização da cultura que nos confronta com essa outra experiência cultural que é a popular, em sua existência múltipla e ativa não apenas na memória do passado, mas também na conflitividade e na criatividade atuais. Pensar os processos de comunicação neste sentido, a partir da cultura, significa deixar de pensá-los a partir das disciplinas e dos meios. Significa romper com a segurança proporcionada pela redução da problemática da comunicação à das tecnologias.

Vimos de um estudo de comunicação que por muito tempo pagou seu direito de inclusão no âmbito das legitimidades teóricas com a subordinação a certas disciplinas, como a psicologia e a cibernética, e que agora se apressa em livrar-se dessa condição pagando um custo muito mais alto: o esvaziamento de sua especificidade histórica, em troca de uma concepção radicalmente instrumental, como a que espera que as transformações sociais e culturais sejam efeito da mera implantação de inovações tecnológicas. A possibilidade de enfrentar adequadamente essa restrição passa pela capacidade de compreender que “o funcionamento do aparato tecnológico-institucional, que está sendo preparado com a reconversão, depende em larga medida de uma reconversão paralela da utilização social da cultura. Por esta razão um conflito, até agora tido como superestrutural, vai se dissolver na própria esfera da produção”.¹⁴³ Mais do que por “políticas de comuni-

cação”, o problema agora passa por uma renovação da cultura política capaz de assumir aquilo que está em jogo hoje nas políticas culturais. Naquelas em que não se trata muito da administração de instituições ou da distribuição de bens culturais, e sim de “um princípio de organização da cultura, algo interno à constituição do político, ao espaço de produção de um sentido da ordem na sociedade, aos princípios de reconhecimento mútuo”.¹⁴⁴

A história das relações entre política e cultura está cheia de enganos espalhados por toda parte. De um lado, uma concepção espiritualista da cultura, que vê na política uma contaminação, pela invasão de interesses materiais; de outro, uma concepção mecanicista de política que nada vê na cultura senão o reflexo superestrutural do que acontece de fato em outra parte. Entre ambas as posições, não pode haver outra relação além da instrumentalização. “A verdade é que a política suprime a cultura como campo de interesse a partir do momento em que aceita uma visão instrumental do poder. O poder se constitui dos aparatos, das instituições, das armas, do controle sobre os meios e os recursos, das organizações. Tributária dessa visão de poder, a política não pôde levar a cultura a sério, exceto onde ela se encontra institucionalizada.”¹⁴⁵ A partir daí, a conversão da cultura em gestão burocrática, monopólio de agentes especializados, é apenas uma consequência lógica. Nos últimos anos, contudo, uma série de acontecimentos ocorridos na América Latina parecem apontar para uma nova compreensão das relações entre política e cultura. Tais acontecimentos, segundo José Joaquín Brunner — um dos investigadores latino-americanos de maior contribuição para a nova visão das políticas culturais — são três: a experiência dos países sob regimes autoritários, de que os modos de resistir e opor-se procederam em boa parte de espaços outros que não os considerados pela análise tradicional, como as comunidades cristãs, os movimentos artísticos, os grupos de direitos humanos; a compreensão de que mesmo o autoritarismo mais brutal nunca se esgota nas medidas de força nem responde somente a interesses do capital, e de que há sempre uma tentativa de mudar o sentido da convivência social transformando o imaginário e os sistemas

de símbolos; e, por último, o fato de que, graças à dinâmica da escolarização e à dos meios massivos, a cultura se colocou no centro do cenário político e social. Abre-se assim ao debate um novo horizonte de problemas, no qual estão redefinidos os sentidos tanto da cultura quanto da política, e do qual a problemática da comunicação não participa apenas a título temático e quantitativo — os enormes interesses econômicos que movem as empresas de comunicação — mas também qualitativo: na redefinição da cultura, é fundamental a *compreensão de sua natureza comunicativa*. Isto é, seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor.

O desafio representado pela indústria cultural aparece com toda a sua densidade no cruzamento dessas duas linhas de renovação — que inscrevem a questão cultural no interior do político e a comunicação, na cultura. Não se trata de reviver dirigismos autoritários, é certo, mas tampouco se pode entender a expansão da pluralidade de vozes na democracia “como um aumento da clientela dos consumos culturais”.¹⁴⁶ O que já não fará sentido é continuar programando políticas que separem aquilo que acontece na Cultura — maiúscula — daquilo que acontece nas massas — na indústria e nos meios massivos de comunicação. Estas não podem ser políticas à parte, já que o que acontece culturalmente com as massas é fundamental para a democracia, se é que a democracia tem algo a ver com o povo.

MAPA NOTURNO PARA EXPLORAR O NOVO CAMPO

Sabemos que a luta através das mediações culturais não dá resultados imediatos nem espetaculares. Mas é a única garantia de que não vamos passar do simulacro da hegemonia para o simulacro da democracia: evitar que uma dominação derrotada ressurgir nos hábitos cúmplices que a hegemonia instalou em nosso modo de pensar e de nos relacionarmos.

N. García Canclini

Perdidas as garantias buscadas pela inércia e deslocadas as balizas que demarcavam as instâncias, o que precisamos redesenhar é o mapa dos “conceitos básicos” de que fala Williams. Entretanto, não creio que isto seja possível sem *mudar de lugar*, sem mudar o lugar a partir do qual as perguntas são formuladas. É o que tem mostrado, nos últimos anos, a tendência a levantarem-se questões que rebaixam a “lógica diurna”¹⁴⁷ e a desterritorialização implicadas ao se assumirem as *margens* não como tema, e sim como enzima. Não se trata de *carnevalizar* a teoria¹⁴⁸ — mas não que isto não seja necessário — e sim de aceitar que os tempos não favorecem a síntese, que só podemos presentir e suspeitar que existem áreas ainda inexploradas mesmo na realidade mais próxima. Como afirmou Laclau, “hoje notamos que a historicidade do social é mais profunda do que aquilo que nossos instrumentos teóricos permitem pensar e nossas estratégias políticas permitem encaminhar”.¹⁴⁹ A tentação do apocalipse e a volta ao catecismo não deixam de estar presentes, mas a tendência mais secreta parece ser outra: avançar tateando, sem mapa ou tendo apenas um mapa *noturno*. Um mapa que sirva para questionar as mesmas coisas — dominação, produção e trabalho — mas a partir do outro lado: as brechas, o consumo e o prazer. Um mapa que não sirva para a fuga, e sim para o reconhecimento da situação a partir das mediações e dos sujeitos.

Sobre a cotidianidade, o consumo e a leitura

“A ótica do mercado não perpassa apenas a sociedade, mas também as explicações da sociedade.”¹⁵⁰ Isto explica por que as teorias críticas privilegiaram as dimensões que têm a ver com a figura do trabalhador-produtor de mercadorias não somente na hora de compreender sua situação, mas também na hora de despertar sua consciência. Da mesma forma, o que verdadeiramente interessou à maioria das organizações de esquerda na vida das classes populares foram as ações de reivindicação e as associações que organizaram essa luta. Todo o

resto — as práticas que constituem o viver cotidiano, juntamente com aquelas que dão cabo da subsistência e dão sentido à vida — foi considerado mais como obstáculo à tomada de consciência do que como ação politicamente conseqüente. “Sua concepção da família é tida por conservadora; suas tradições, resquícios fragmentados de uma cultura rural e pré-capitalista; seus gostos estão moldados pela influência dos meios massivos, seu lazer não passa de escapismo, sua religiosidade, um fator de alienação, e seus projetos de vida, tentativas frustradas de ascensão social.”¹⁵¹ A cotidianidade, que não está inscrita imediata e diretamente na estrutura produtiva, é despolitizada e assim considerada irrelevante, in-significante. Mesmo assim, uma outra realidade nos é descortinada pelos relatos que começam a contar o que acontece por dentro da vida dos bairros populares, não para avaliar, mas para compreender o funcionamento da sociedade popular. Nela — que escândalo! — o apego dos setores populares à família não está necessariamente relacionado, ou pelo menos não apenas, à conservação do passado, e sim, como E. Durham propõe tão lúcida e corajosamente, à “superação de um estado generalizado de desorganização familiar associado a uma exploração muito mais brutal e direta da forma de trabalho”.¹⁵²

Na percepção popular, o espaço doméstico não se restringe às tarefas da reprodução da força de trabalho. Pelo contrário, e frente a um trabalho marcado pela monotonia e despojado de qualquer atividade criativa, o espaço doméstico representa e possibilita um mínimo de liberdade e iniciativa. Da mesma forma, nem toda forma de consumo é interiorização dos valores das outras classes. O consumo pode falar e fala nos setores populares de suas justas aspirações a uma vida mais digna. Nem toda busca de ascensão social é arrivismo; ela pode ser também uma forma de protesto e expressão de certos direitos elementares. Daí a grande necessidade de uma concepção não-reprodutivista nem culturalista do consumo, capaz de oferecer um marco para a investigação da comunicação/cultura a partir do popular, isto

é, que nos permita uma compreensão dos diferentes modos de apropriação cultural, dos diferentes usos sociais da comunicação.

Em vários de seus últimos trabalhos, N. García Canclini vem reunindo elementos para a configuração desse marco,¹⁵³ acompanhando de perto a concepção de Bourdieu, mas ultrapassando-a para abrir passagem para a *práxis*, para a transformação e suas formas de produção nas culturas populares da América Latina. Devemos começar situando o verdadeiro alcance do que procuramos, sua diferença frente às teorias funcionalistas da recepção: “Não se trata apenas de medir a distância entre as mensagens e seus efeitos, e sim de construir uma análise integral do consumo, entendido como *o conjunto dos processos sociais de apropriação dos produtos*”.¹⁵⁴ Não estamos nem no terreno da tão combatida “compulsão consumista” nem no do repertório de atitudes e gostos recolhidos e classificados pelas pesquisas de mercado, mas tampouco no vago mundo da simulação e do simulacro baudillardiano. O espaço da reflexão sobre o consumo é o espaço das práticas cotidianas enquanto *lugar de interiorização muda da desigualdade social*,¹⁵⁵ desde a relação com o próprio corpo até o uso do tempo, o hábitat e a consciência do possível para cada vida, do alcançável e do inatingível. Mas também enquanto lugar da impugnação desses limites e expressão dos desejos, subversão de códigos e movimentos da pulsão e do gozo. O consumo não é apenas reprodução de forças, mas também produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos *usos* que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais.

Prova da importância desse novo terreno é a relevância política hoje adquirida pelos “novos conflitos”, as lutas contra as formas de poder que perpassam, discriminando ou reprimindo, a vida cotidiana e as lutas pela apropriação de bens e serviços. A articulação entre ambas se fez bastante clara nas histórias que recolhemos para estudar o popular urbano.

Outra vertente teórica que é necessário integrar a esta reflexão é a nova concepção de *leitura*, desenvolvida na América Latina particularmente nos trabalhos de Beatriz Sarlo,¹⁵⁶ nos quais leva adiante as linhas de pensamento de Hans-Robert Jauss, propondo uma abordagem *dos diversos leitores sociais possíveis*. Se entendemos por leitura “a atividade por meio da qual os significados são organizados num sentido”,¹⁵⁷ resulta que na leitura — como no consumo — não existe apenas reprodução, mas também produção, uma produção que questiona a centralidade atribuída ao texto-rei e à mensagem entendida como lugar da verdade que circularia na comunicação. Levar a centralidade do texto e da mensagem à crise implica assumir como constitutiva a *assimetria* de demandas e competências encontradas e *negociadas* a partir do texto. Um texto que já não será máquina unificadora da heterogeneidade, um texto já não-cheio, e sim espaço global perpassado por diversas trajetórias de sentido. O que afinal restitui à leitura a legitimidade do *prazer*. Não apenas à leitura culta, à leitura erudita, mas também a qualquer leitura, às leituras populares com seu prazer da repetição e do reconhecimento.¹⁵⁸ Nas quais falam tanto o gozo quanto a *resistência*: a obstinação do gosto popular por *uma narrativa* que é ao mesmo tempo matéria-prima de formatos comerciais e dispositivo ativador de uma competência cultural, terreno no qual a lógica mercantil e a demanda popular às vezes lutam, e às vezes negociam. O que vem a seguir é um mapa noturno para explorar esse território na encruzilhada formada na América Latina por televisão e melodrama.

A televisão a partir das mediações

Em um momento em que o *meio* televisão se encontra no centro das transformações provenientes da informática — os satélites, a fibra ótica etc. — a proposta que apresentarmos aqui poderá para muitos parecer anacrônica. Mesmo assim, vamos nos atrever a formulá-la, porque estamos convencidos de que se o meio sofre o processo de numerosas mudanças, a *mediação*¹⁵⁹ a partir da qual esse meio opera

social e culturalmente não parece estar sofrendo na América Latina modificações de fundo. Nem as milhares de câmeras de vídeo que anualmente invadem o mercado, nem as antenas parabólicas semeadas pela cidade, nem a rede a cabo estão afetando substancialmente o modelo de produção de televisão que já conhecemos. Quanto à relação dos “usuários” com a televisão, no que diz respeito às grandes majorias, não só na América Latina, mas também na Europa, as mudanças de oferta, apesar da propaganda sobre a descentralização e a pluralização, parecem apontar para um aprofundamento da estratificação social, pois a oferta diferenciada dos produtos de vídeo está ligada ao poder aquisitivo dos indivíduos.¹⁶⁰ A única coisa que parece importar decisivamente para os produtores e “programadores” das tecnologias de vídeos é a inovação tecnológica, enquanto o uso social daquelas potencialidades técnicas parece estar fora de seu interesse.¹⁶¹ Paradoxalmente a modificação que parece afetar mais profundamente a televisão que conhecemos é a que segue a linha que estamos propondo aqui: “É preciso abandonar o *mediacentrismo*, já que o sistema da mídia está perdendo parte de sua especificidade para converter-se em elemento integrante de outros sistemas de maior envergadura, como o econômico, cultural e político”.¹⁶² Só que na América Latina o abandono do mediacentrismo está sendo produzido menos pelo impacto da reconversão industrial dos meios — sua função comunicativa relegada como produto residual das opções econômico-industriais — do que pela força com que os movimentos sociais tornam visíveis as mediações. Por isso, em vez de fazer a pesquisa partir da análise das *lógicas* de produção e recepção, para *depois* procurar suas relações de imbricação ou enfrentamento, propomos partir das *mediações*, isto é, dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão. À guisa de hipótese, recolhendo e dando forma a uma série de procuras convergentes, embora muitas delas não tenham como “objeto” a televisão, propõem-se três lugares de mediação: a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural.

A cotidianidade familiar

Se a televisão na América Latina ainda tem a família como *unidade básica de audiência* é porque ela representa para a maioria das pessoas a *situação primordial de reconhecimento*. E não se pode entender o modo específico que a televisão emprega para interpelar a família sem interrogar a cotidianidade familiar enquanto lugar social de uma interpelação fundamental para os setores populares. Motivo de escândalo, como dizíamos acima, para uma intelectualidade que se compraz em denunciar os aspectos repressivos da organização familiar e para uma esquerda que não vê nisso nada além daquilo que porta como contaminação da ideologia burguesa, a análise crítica da família foi até agora incapaz de pensar a mediação social que constitui. Âmbito de conflitos e fortes tensões, a cotidianidade familiar é ao mesmo tempo “um dos poucos lugares onde os indivíduos se confrontam como pessoas e onde encontram alguma possibilidade de manifestar suas ânsias e frustrações”.¹⁶³

Rompendo com as ultrapassadas considerações moralistas — a televisão corruptora das tradições familiares — e com uma filosofia que atribui à televisão uma função puramente reflexa, começa a se estabelecer uma concepção que vê na família um dos espaços fundamentais de leitura e codificação da televisão.¹⁶⁴ Contudo, a mediação que a cotidianidade familiar cumpre na configuração da televisão não se limita ao que pode ser examinado do âmbito da recepção, pois inscreve suas marcas no próprio discurso televisivo. Da família como espaço das *relações estreitas* e da *proximidade*, a televisão assume e forja os dispositivos fundamentais: a simulação do contato e a retórica do direto.¹⁶⁵

Denominamos *simulação do contato* aos mecanismos mediante os quais a televisão especifica seu modo de comunicação organizando-a sobre o eixo da função *fática* (Jakobson), isto é, sobre a manutenção do contato. Função que opera não apenas pela dispersão da atenção que se apresenta na cotidianidade privada — diante da

concentração da atenção na sala pública e escura do cinema. Trata-se de algo menos psicológico, que talvez requeira o aporte da antropologia para seu estudo, da irrupção do mundo da ficção e do espetáculo no espaço da cotidianidade e da rotina.¹⁶⁶ E a necessidade, então, de intermediários que facilitem o trânsito entre a realidade cotidiana e o espetáculo ficcional. A televisão recorre a dois intermediários fundamentais: um *personagem* retirado do espetáculo popular, o animador ou apresentador, e um certo *tom* que fornece o clima exigido, coloquial. O apresentador-animador — presente nos noticiários, nos concursos, nos musicais, nos programas educativos e até nos “culturais”, para reforçá-los — mais do que um transmissor de informações, é na verdade um *interlocutor*, ou melhor, aquele que interpela a família convertendo-a em seu interlocutor. Daí seu tom *coloquial* e a simulação de um diálogo que não se restringe a um arremedo do clima “familiar”. Durante muito tempo se criticou a *predominância do verbal* na televisão latino-americana como a melhor prova de seu subdesenvolvimento: era o rádio com imagens. Mas hoje, quando o desenvolvimento técnico e expressivo da televisão em boa parte de nossos países torna impossível essa explicação, começamos a suspeitar de que a predominância do verbal na televisão se inscreve na necessidade de subordinar a lógica visual à lógica do contato, dado que é esta que articula o discurso televisivo sobre o eixo da relação estreita e a preeminência da palavra em culturas tão fortemente orais.

Por *retórica do direto* entendemos o dispositivo que organiza o espaço da televisão sobre o eixo da *proximidade* e da *magia de ver*, por oposição ao espaço cinematográfico dominado pela distância e pela mágica da *imagem*. No cinema, a função comunicativa central é a poética — e isto, ao menos como intenção, até nos filmes mais baratos —, quer dizer, a transfiguração arquetípica da realidade. Daí que, embora preso pelo argumento e fascinado pelos rostos em primeiro plano, o espectador permaneça distante. Os objetos, as ações e os rostos no cinema estão carregados de valor simbólico. Falando do rosto

de Greta Garbo, Barthes sintetizou assim a magia do cinema e de seu espaço *próprio*: “O rosto constituía um tipo de estado absoluto da carne que não era possível alcançar nem abandonar”.¹⁶⁷ Diante desse espaço, fascinante e portanto distanciador, o espaço da televisão é dominado pela magia do ver: por uma proximidade construída mediante uma montagem que não é expressiva, e sim funcional, sustentada na base da “gravação ao vivo”, real ou simulada. Na televisão, a visão predominante é aquela que produz a sensação de *imediatez*, que é um dos traços que dão forma ao cotidiano. E isto vale inclusive para a publicidade, porque se trata da *síntese* entre a cotidianidade e o espetáculo, embora viva num equilíbrio instável que lhe dá um certo ar de transgressão. Na televisão, nada de rostos misteriosos ou encantadores demais; os rostos da televisão serão próximos, amigáveis, nem fascinantes nem vulgares. Proximidade dos personagens e dos acontecimentos: um discurso que *familiariza* tudo, torna “próximo” até o que houver de mais remoto e assim se faz incapaz de enfrentar os preconceitos mais “familiares”. Um discurso que produz seus efeitos a partir da mesma forma com que organiza as imagens: do jeito que permitir maior transparência, ou seja, em termos de simplicidade, clareza e economia narrativa. A marca da hegemonia trabalha aí, nessa forma, na construção de uma interpelação que fala às pessoas *a partir* dos dispositivos que dão *forma* a uma cotidianidade familiar, que não é apenas subproduto da pobreza e das artimanhas da ideologia, mas também *espaço* de algumas formas de relação primordial e de algumas vivências que não são menos fundamentais só por serem ambíguas.

A temporalidade social

Enquanto em nossa sociedade o tempo produtivo, valorizado pelo capital, é o tempo que “transcorre” e é medido, o outro, constituinte da cotidianidade, é um tempo repetitivo, que começa e acaba para recomeçar, um tempo feito não de unidades contáveis, mas sim de fragmentos.¹⁶⁸ E a matriz cultural do tempo organizado pela televi-

são não seria justamente esta, a da repetição e do fragmento? E não seria ao se inserir no tempo do ritual e da rotina que a televisão inscreve a cotidianidade no mercado? O tempo com que organiza sua programação contém a *forma da rentabilidade* e do *palimpsesto*, um emaranhado de gêneros. Cada programa, ou melhor, cada texto televisivo remete seu sentido ao cruzamento de gêneros e tempos. Enquanto *gênero*, pertence a uma família de textos que se replicam e reenviam uns aos outros nos diferentes horários do dia e da semana. Enquanto *tempo* “ocupado”, cada texto remete à seqüência horária daquilo que o antecede e daquilo que o segue, ou àquilo que aparece no palimpsesto nos outros dias, no mesmo horário.

Visto a partir da televisão, o tempo do ócio encobre e desvela a forma do tempo do trabalho: o fragmento e a série. Dizia Foucault que “o poder se articula diretamente sobre o tempo”.¹⁶⁹ Porque é nele que se faz mais visível o movimento de unificação que perpassa a diversidade do social. Assim, *o tempo do seriado* fala a língua do sistema produtivo — a da estandardização — mas por trás dele também se pode ouvir outras linguagens: a do conto popular, a canção com refrão, a narrativa aventureira, aquela serialidade “própria de uma estética em que o reconhecimento embasa uma parte importante do prazer e é, em consequência, norma de valores dos bens simbólicos”.¹⁷⁰ E mais: aquela em que, segundo Benjamin, torna possível a reprodutibilidade técnica, aquele *sensorium* ou experiência cultural do novo público, que nasce com as massas.

Pode-se falar, então, de uma *estética da repetição* que, trabalhando a variação de um idêntico ou a identidade de vários diversos, “conjuga a descontinuidade do tempo da narrativa com a continuidade do tempo narrado”.¹⁷¹ O que nos permite retomar o que foi dito sobre a importância do *sentimento de duração* inaugurado pelo folhetim do século XIX, permitindo que o leitor popular transite entre o conto e o romance “sem se perder”. A série e os gêneros fazem agora a mediação entre o tempo do capital e o tempo da cotidianidade. Mas isto será tematizado em particular mais adiante.

A competência cultural

Poucos mal-entendidos são tão persistentes e intrincados quanto esse que sustenta e no qual desemboca a relação televisão/cultura. De um lado, os *críticos* que encaram a televisão a partir do paradigma da arte — que para eles seria a única coisa que valeria a pena chamar de cultura — e que denunciam dia após dia, com os mesmos fatigados argumentos, a *decadência cultural* que a televisão representa e acarreta intrinsecamente. Os poucos que, dentre estes, se arriscam a abandonar a denúncia e partir para a ação propõem uma *elevação* cultural da televisão que se materializa quase sempre num insuportável didatismo. De outro lado, os folclóricos, que situam a verdadeira cultura no povo, mas no povo-povo, ou seja, naquele que conserva a verdade sem contaminações ou mestiçagens, quer dizer, sem história. E quanto à sua proposta cultural? Tornar televisivo *o patrimônio* de danças e canções, indumentárias e iconografias nacionais. Sobre outro eixo, aparece a oposição entre os comerciantes, defendendo à moda populista as *demandas* manifestadas pela coletividade através das pesquisas de audiência, e o setor público falando à moda paternalista em nome das verdadeiras *necessidades* culturais das pessoas.¹⁷²

O pior do enredo é que acaba encobrindo o culturalismo em que se movimentam todas essas visões e propostas, ao se situarem fora do sentido social das diferenças culturais e assim encobrindo os interesses envolvidos na própria idéia de cultura com que operam. Talvez em nenhum outro lugar o contraditório significado do *massivo* se faça tão explícito e desafiante quanto na televisão: a junção possivelmente inextricável daquilo que nele é desativação de diferenças sociais e, portanto, integração ideológica, e daquilo que ele tem de presença de uma matriz cultural e de um *sensorium* que às elites produz asco. Desconhecer essa tensão, vendo apenas a eficácia do mecanismo integrador e o jogo de interesses comerciais, é o que justificou e continua a justificar que a televisão nunca seja considerada quando se trata de discutir políticas culturais, nem por parte dos governos, nem

por parte das oposições. A televisão não seria assunto de cultura, só de comunicação. E, como prova, argumentam: onde estão as *obras* primas produzidas pela televisão? seriam por acaso as versões inglesas de clássicos da literatura, ou os melodramas pseudo-históricos norteamericanos? Mais uma vez, como afirmou Benjamin a propósito da fotografia, os mandarins da Cultura continuarão a se perguntar se a televisão pode ser considerada como cultura enquanto — gostemos ou não, para bem ou para mal — é a própria noção de cultura, sua significação social, o que está sendo transformado pelo que a televisão produz e em seu modo de reprodução.

Escapando dessa cegueira, um trabalho singular e pioneiro de P. Fabri introduzia há alguns anos no debate algumas chaves para a compreensão da especificidade cultural do massivo que, sem desconhecer a caracterização de Abraham A. Moles,¹⁷³ vai além de seu funcionalismo sistêmico. Eis aqui a proposta básica de Fabri: “Enquanto na cultura culta a obra está, ao menos hoje, em contradição dialética com seu gênero, na cultura de massa a regra ‘estética’ é aquela da maior adequação ao gênero. Pode-se afirmar que o gênero é justamente a unidade mínima do conteúdo da comunicação de massa (pelo menos no nível da ficção, mas não apenas) e que a demanda de mercados por parte do público (e do meio) aos produtores se faz no nível de gênero. Para os investigadores, é através da percepção do gênero que se alcança o sentido latente dos textos dos *massmedia*”.¹⁷⁴ Na base desta proposta encontramos a tipologia das culturas elaborada por Iuri M. Lotman:¹⁷⁵ sua distinção entre uma cultura *gramaticalizada*, — aquela que remete a intelecção e a fruição de uma obra às regras explícitas da gramática de sua produção — e uma cultura *textualizada*, na qual o sentido e a fruição de um texto remete sempre a outro texto, e não a uma gramática, como ocorre no folclore, na cultura popular, na cultura de massa. Assim como a maior parte das pessoas vai ao cinema para ver um filme, ou seja, um filme policial ou de ficção científica ou de aventuras, do mesmo modo a dinâmica

cultural da televisão atua pelos *seus gêneros*. A partir deles, ela ativa a competência cultural e a seu modo dá conta das diferenças sociais que a atravessam. Os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos.

Lógicas da produção e dos usos

Para que a entrada na lógica, isto é, *na estrutura e na dinâmica da produção televisiva*, de onde viemos, não signifique a recaída numa generalidade vazia, devemos nos ater a um critério: o que importa é o que configura as condições específicas de produção, o que da estrutura produtiva deixa vestígios no formato, e os modos com que o sistema produtivo — a indústria televisiva — semantiza e recicla as demandas oriundas dos “públicos” e seus diferentes usos. Aparece então uma série de instâncias e dispositivos concretos por estudar. *A competitividade industrial* como capacidade de produção manifesta no grau de desenvolvimento tecnológico, capacidade de risco financeiro para a inovação e grau de diversificação-especialização profissional de uma empresa. Essa competitividade não deve ser confundida com a *competência comunicativa* alcançada em termos de reconhecimento pelos públicos aos quais se dirige, e que nem está baseada apenas na competitividade industrial, nem é inteiramente mensurável pelos índices de audiência. Os *níveis e fases de decisão* na produção de cada gênero: quem, em que momentos, e com que critérios decide o que é produzível. As *ideologias profissionais* como componentes e campo de tensão entre as exigências do sistema produtivo, as regras do gênero, as demandas sociais, e a iniciativa e criatividade — as formas de resistência — dos produtores, diretores, atores, cenógrafos, operadores etc. As *rotinas de produção* ou a seriedade vista a partir dos hábitos de trabalho que ela requer, tanto nas exigências de rentabilidade sobre o tempo da produção e das formas de atuação, quanto nas distorções

através das quais o “estilo” se incorpora às práticas de trabalho. E, por último, as *estratégias de comercialização*, que não são algo que se acrescenta “depois”, para vender o produto, mas algo que deixou suas marcas na estrutura do formato, seja na forma tomada pelo corte narrativo para a publicidade, na qual dita seu lugar no palimpsesto, ou nos ingredientes diferenciais introduzidos pela diversificação daquilo que só será visto “dentro” de um país ou também fora dele.

Para abordar as *lógicas* (no plural) *dos usos* devemos começar diferenciando nossa proposta daquela análise denominada “dos usos e gratificações”, já que estamos tratando de retirar o estudo da *recepção* do espaço limitado por uma comunicação pensada em termos de mensagens que circulam, de efeitos e reações, para re-situar sua problemática no campo da cultura: dos *conflitos* articulados pela cultura, das *mestiçagens* que a tecem e dos *anacronismos* que a sustentam, e por fim do modo com que a hegemonia trabalha e as resistências que ela mobiliza, do resgate, portanto, dos modos de apropriação e réplica das classes subalternas. Há, contudo, tentativas de repensar a partir da comunicação o espaço da recepção, mas re-situando-o, como lucidamente propôs Miquel de Moragas, no terreno dos desafios levantados pela transformação tecnológica à democratização da sociedade. Moragas introduz, para isso, a proposta de uma tipologia com base na noção de *âmbito de recepção*, que permite pensar os distintos tipos de competência comunicativa enquanto “ativação ou freio da participação social, questão fundamental para uma política democrática dos meios, e que não consiste somente na democratização de seu controle, mas também na democratização de seu uso”.¹⁷⁶

O plural das lógicas do uso não se esgota na diferença social das classes, mas essa diferença articula as outras. Os *habitus de classe* atravessam os usos da televisão, os modos de ver, e se manifestam — observáveis etnograficamente — na organização do tempo e do espaço cotidianos: de que espaços as pessoas vêem televisão, privados ou públicos, a casa, o bar da esquina, o clube de bairro? e que lugar ocupa

a televisão na casa, central ou marginal? preside a sala onde se leva a vida “social”, ou se refugia no quarto de dormir, ou se esconde no armário, de onde a retiram apenas para ver algo muito especial? A leitura da topografia possibilita o estabelecimento de uma topologia simbólica configurada pelos usos de classe. Do mesmo modo, é possível traçar uma tipologia social dos tempos: desde a tela que fica ligada o dia inteiro até aquela que ligam só para ver o noticiário ou o seriado da BBC, pode-se observar uma gama de usos que não tem a ver unicamente com a quantidade de tempo dedicado, mas com o tipo de tempo, com o significado social deste tempo¹⁷⁷ e com o tipo de demanda que as diferentes classes sociais fazem à televisão. Enquanto uma classe normalmente só pede informação à televisão, porque vai buscar em outra parte o entretenimento e a cultura — no esporte, no teatro, no livro e no concerto —, outras classes pedem tudo isso só à televisão.

Não somente a classe social é que fala nos usos, mas também a *competência cultural* dos diversos grupos que *atravessa* as classes, pela via da educação formal, com suas distintas modalidades, mas sobretudo pela via dos usos que configuram etnias, culturas regionais, “dialetos” locais e distintas mestiçagens urbanas em relação àqueles. Competência que vive da *memória* — narrativa gestual, auditiva — e também dos *imaginários* atuais que alimentam o sujeito social feminino ou juvenil. O acesso a esses modos de usos passa inevitavelmente por um *ver com as pessoas* que permita explicitar e confrontar as diversas modalidades e as competências ativadas por aquelas, e pelas *narrativas* — histórias de vida — que deles nos contam e dão conta deles.

Entre a lógica do sistema produtivo e as lógicas dos usos, medeiam os *gêneros*. São suas regras que configuram basicamente os formatos, e nestes se ancora o reconhecimento cultural dos grupos. Claro que a noção de gênero que estamos trabalhando tem pouco a ver com a velha noção literária do gênero como “propriedade” de um texto, e muito pouco também com a sua redução taxonômica, empre-

endida pelo estruturalismo.¹⁷⁸ No sentido em que estamos trabalhando, um gênero não é algo que ocorra *no* texto, mas sim *pelo* texto, pois é menos questão de estrutura e combinatórias do que de competência. Assumimos então a proposta de uma equipe de investigadores italianos segundo a qual um gênero é, antes de tudo, uma *estratégia de comunicabilidade*, e é como marca dessa comunicabilidade que um gênero se faz presente e analisável no texto.¹⁷⁹ A consideração dos gêneros como fato puramente “literário” — não cultural — e, por outro lado, sua redução a receita de fabricação ou etiqueta de classificação nos têm impedido de compreender sua verdadeira função e sua pertinência metodológica: chave para a análise dos textos massivos e, em especial, dos televisivos.

Enquanto estratégias de interação, isto é, “modos em que se fazem reconhecíveis e organizam a competência comunicativa, os emissores e os destinatários”,¹⁸⁰ os gêneros não podem ser estudados sem uma redefinição da própria concepção que se teve de comunicação. Pois seu funcionamento nos coloca diante do fato de que *a competência textual, narrativa, não se acha apenas presente, não é unicamente condição da emissão, mas também da recepção*. Qualquer telespectador *sabe* quando um texto/relato foi interrompido, conhece as formas possíveis de interpretá-lo, é capaz de resumi-lo, dar-lhe um título, comparar e classificar narrativas. Falantes do “idioma” dos gêneros, os telespectadores, como nativos de uma cultura textualizada, “desconhecem” sua gramática, mas são capazes de falá-lo. O que, ao mesmo tempo, implica uma redefinição do modo de nos aproximarmos dos textos da televisão. Momentos de uma *negociação*, os gêneros não são abordáveis em termos de semântica ou sintaxe: exigem a construção de uma *pragmática*, que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural. Assim mesmo, o texto do gênero num estoque de sentido que apresenta uma organização mais complexa do que molecular, e que portanto não é analisável seguindo uma lista de presenças, mas buscando-se a arquitetura que vincula os

diferentes conteúdos semânticos das diversas matérias significantes. Um gênero funciona constituindo um “mundo” no qual cada elemento não tem valências fixas. Mais ainda no caso da televisão, onde cada gênero se define tanto por sua arquitetura interna quanto por seu lugar na programação: na grade de horários e na trama do palimpsesto. Daí a terceira exigência envolvida na abordagem dos gêneros: a necessidade de construir seu sistema em cada país. Pois, em cada país, esse sistema responde a uma configuração cultural, a uma estrutura jurídica de funcionamento da televisão, a um grau de desenvolvimento da indústria televisiva nacional, e a alguns modos de articulação com a transnacional.

Alguns sinais de identidade reconhecíveis no melodrama

Vendo como vivemos no pleno melodrama — já que o melodrama é o nosso alimento cotidiano — cheguei muitas vezes a me perguntar se o nosso medo do melodrama (como sinônimo de mau gosto) não seria devido a uma deformação causada pelas muitas leituras de romances psicológicos franceses escritos nos primeiros anos do século. Mas a verdade é que alguns dos escritores que mais admiramos jamais tiveram medo do melodrama. Nem Sábato nem Onetti temeram o melodrama. Mesmo Borges, quando se aproxima do mundo do gaúcho ou do fanfarrão, aproxima-se voluntariamente do âmbito de Juan Moreira e do tango suburbano.

Alejo Carpentier

O melodrama francês não é igual ao gringo, nem o soviético ao espanhol, mas em compensação se pode estudar a unidade melodramática latino-americana que percorre o continente desde o Rio Grande até a Patagônia, porque gemendo, botando a culpa nos outros, cantando rancheiras mexicanas ou tangos argentinos quando se embেbede, é com isso que o território se identifica plenamente.

Hernando Salcedo

Duas expressivas citações, para nos introduzir no gênero em que se reconhece a América Latina popular, mas também a culta... quando se embriaga. Nenhum outro gênero conseguiu agradar tanto nesta região quanto o melodrama, nem mesmo o de terror — e não por falta de motivos — ou o de aventuras — ainda que tampouco faltem selvas e rios. É como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao modo de viver e sentir da nossa gente. Por isso, para além de tantas críticas e leituras ideológicas, e também das modas e dos *revivals* para intelectuais, o melodrama continua a constituir um terreno precioso para o estudo da não-contemporaneidade e das mestiçagens de que estamos feitos. Como nas praças de mercado, no melodrama está tudo misturado, as estruturas sociais com as do sentimento, muito do que somos — machistas, fatalistas, supersticiosos — e do que sonhamos ser, o roubo da identidade, a nostalgia e a raiva. Em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou reportagem policial, o melodrama explora nestas terras um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário.¹⁸¹ De que filão se trata? Daquele em que se faz visível a matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa.

Dentre os planos de significação, ou isotopias, articulados pela noção de *reconhecimento*, o racionalismo imperante só atribui sentido a um: o negativo. Porque no plano do *conhecer*, re-conhecer é pura operação de redundância, ônus inútil. E se uma tal isotopia é projetada sobre a questão ideológica, então o resultado se torna ainda mais radical: estamos no reino da alienação, onde re-conhecer consiste em des-conhecer. Existe, porém, outro sentido, bem diferente: aquele no qual re-conhecer significa *interpelar*, uma questão acerca dos sujeitos, de seu modo específico de se constituir. E não só os sujeitos individuais, mas também os coletivos, os sociais, e inclusive os sujeitos políticos. Todos se fazem e refazem na trama simbólica das interações, dos reconhecimentos. Todo sujeito está sujeito a outro e é ao

mesmo tempo sujeito para alguém. É a dimensão viva da sociabilidade atravessando e sustentando a dimensão institucional, a do “pacto social”.

Podemos agora retornar ao melodrama, ao que nele está em jogo, que é o *drama do reconhecimento*.¹⁸² Do filho pelo pai ou da mãe pelo filho, o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça: uma *luta por se fazer reconhecer*. Não estará aí a secreta conexão entre o melodrama e a história deste subcontinente? Em todo caso, o des-conhecimento do “contrato social” no melodrama fala, em alto e bom som, do peso que têm, para aqueles que nele se reconhecem, essa outra *sociabilidade primordial* do parentesco, as solidariedades locais e a amizade. Seria então sem sentido indagarmos até que ponto o sucesso do melodrama nesses países testemunha sobre o fracasso de certas instituições políticas que se desenvolveram desconhecendo o peso dessa outra sociabilidade, incapazes de assumir sua densidade cultural?

É claro que a compreensão dessa pergunta nos recoloca no âmbito dos movimentos sociais que chamamos acima de movimentos de bairro e no sentido do cotidiano familiar nas culturas populares. Aquelas em que o tempo familiar é “esse tempo a partir do qual o homem se pensa social, um homem que é antes de mais nada um parente. Daí que o tempo familiar se reencontre no tempo da coletividade”.¹⁸³ De modo que entre o tempo *da história* — que é o tempo da Nação e do mundo, o dos grandes acontecimentos que se dão na comunidade — e o tempo *da vida* — que é aquele que vai do nascimento à morte de cada indivíduo, balizado pelos ritos que assinalam a passagem de uma idade a outra — o tempo *familiar* é o que medeia e possibilita sua comunicação. A propósito dos setores operários na cidade, e não mais de camponeses distantes do tempo do progresso, Hoggart afirma que “os acontecimentos só são percebidos quando afetam a vida do grupo familiar”.¹⁸⁴ Uma guerra, assim, é

percebida como “a época em que meu tio morreu”, e a capital, como “o lugar onde mora minha cunhada”. Desse modo, família e vizinhança — pois esta tem sido hoje uma espécie de “família aumentada” nos bairros populares das grandes cidades, dada a brutal migração, o desenraizamento e a precariedade econômica — representam no mundo popular os modos da sociabilidade mais verdadeira, mesmo com todas as suas contradições e os seus conflitos.

Diante dessa concepção e dessa vivência, as transformações operadas pelo capitalismo no âmbito do trabalho e do ócio, a mercantilização do tempo da rua e da casa e até das relações mais primárias, pareceriam ter abolido aquela sociabilidade. Na verdade, não fizeram mais do que torná-la *anacrônica*. Mas esse anacronismo é precioso, é ele que hoje, em “última instância”, dá sentido ao melodrama na América Latina — desde a permanência da canção romântica até o surgimento da telenovela — o que lhe permite mediar entre o tempo da *vida*, isto é, de uma sociabilidade negada, economicamente desvalorizada e politicamente desconhecida, mas culturalmente viva, e o tempo da *narrativa* que a afirma e permite que as classes populares se reconheçam nela. E que a partir dela, melodramatizando tudo, vinguem-se à sua maneira, secretamente, da abstração imposta à vida pela mercantilização, da exclusão política e da despossessão cultural.

Mas onde ficam a alienação, a ideologia e as argúcias dos comerciantes? Também aí, como parte da trama de desconhecimentos e reconhecimentos. Trabalhando não a partir do exterior e menos ainda como os “verdadeiros” protagonistas de um drama em que o *pobre* povo não seria outra vez mais do que o coro. E o coro se rebelou há muito tempo.¹⁸⁵ Depõe sobre essa rebelião, muito a seu modo, o desconcertante prazer que as pessoas do povo continuam a procurar no melodrama. “Que tipo de masoquismo de massa, ou que comportamento de classe suicida pode explicar tal fascínio?”, pergunta-se Michel Mattelart, que responde com outra pergunta: “Será possível que o poder das indústrias culturais não resida inteiramente nos temas de que

tratam, nas anedotas que apresentam, que não seriam senão epifenômenos da mensagem transmitida?”¹⁸⁶ Começamos a suspeitar de que o que faz a força da indústria cultural e o que dá sentido a essas narrativas não se encontra apenas na ideologia, mas na cultura, na dinâmica profunda da memória e do imaginário.

Como nos velhos tempos do folhetim, agora, em sua versão mais nova e mais latino-americana — tanto que junto com os grandes textos do realismo mágico, a *telenovela* é o outro produto cultural que a América Latina conseguiu exportar para a Europa e os Estados Unidos — o melodrama se acha mais próximo da *narração*, no sentido que lhe deu Benjamin, que do romance, ou seja, do livro, e mais próximo da literatura *dialógica* tal como Bakhtin a entende, que da monológica. Investiguemos minimamente essas pistas.

Da narração, o melodrama de televisão conserva uma forte ligação com a cultura dos contos e das lendas,¹⁸⁷ a literatura de cordel brasileira,¹⁸⁸ as crônicas cantadas nas baladas e nos vallenatos.¹⁸⁹ Conserva o predomínio da narrativa, do *contar a*, com o que isso implica de presença constante do narrador estabelecendo dia após dia a continuidade dramática; e conserva também a abertura indefinida da narrativa, sua abertura no tempo — sabe-se quando começa mas não quando acabará — e sua permeabilidade à atualidade do que se passa enquanto a narrativa se mantém, e as condições mesmas de sua efetivação. Uma telenovela peruana acabou incorporando como um fato da vida real uma greve dos taxistas de Lima, que tinha *impedido* a gravação de algumas cenas, incorporou-se à telenovela como um fato de vida. Funcionamento paradoxal é a de uma narrativa que, produzida segundo as regras mais exigentes da indústria, e incorporando a tecnologia mais avançada, responde no entanto a uma lógica oposta à que rege seu modo de produção: a qualidade da comunicação que alcança tem pouco a ver com a qualidade de informação que proporciona.

Segunda pista: o melodrama como literatura dialógica ou, segundo uma versão brasileira ancorada na proposta bakhtiniana,

como *gênero carnavalesco*, aquele “onde autor, leitor e personagens trocam constantemente de posição”.¹⁹⁰ Intercâmbio que é *confusão* entre narrativa e vida, entre o que faz o ator e o que se passa com o espectador, sinal de identidade de uma outra experiência literária que se mantém aberta a reações, desejos e motivações do público. Não no sentido de transferir para a narrativa as coisas da vida, pois “não é a representação dos fatos concretos e particulares o que produz o sentido de realidade na ficção, mas uma certa generalidade que visa ambos os lados e dá consistência tanto aos fatos particulares do real quanto ao mundo fictício”.¹⁹¹ Que nessa abertura e confusão acha-se imbricada a lógica mercantil e que por ela passam “funcionando” as estratégias do ideológico, é algo inegável. Mas de afirmar esse entrecruzamento de lógicas diferentes a dissolver nas solicitações do mercado qualquer indício de outra experiência ou matriz cultural, a distância é, além de metodológica, política. É sem dúvida outra cultura política a que pode aceitar que o melodrama seja ao mesmo tempo forma de recuperação da memória popular pelo imaginário fabricado pela indústria cultural e metáfora indicativa dos modos de presença do povo na massa.

Dedicaremos nossos últimos capítulos a alguns desses modos, não sem antes advertir que se o mapa traçado era “noturno”, o que se segue não poderá ser outra coisa que o assinalamento do trajeto teórico e a narrativa de algumas experiências pioneiras dessa investigação na América Latina.

O POPULAR QUE NOS INTERPELA A PARTIR DO MASSIVO

Realidade contraditória e desafiadora de uma sociedade de massa que, na lógica perversa de um capitalismo selvagem, do velho cria o novo e do novo refaz o velho, fazendo coexistir e juntar-se, de modo paradoxalmente natural, a sofisticação dos meios de comunicação de massa e massas de sentimentos veiculados pela cultura mais tradicionalmente popular.

Marlyse Meyer

Continuar pensando o massivo como algo puramente *exterior* ao popular — como algo que só faz parasitar, fagocitar, vampirizar¹⁹² — só é possível, hoje, a partir de duas posições. Ou a partir da posição dos folcloristas, cuja missão é preservar o autêntico, cujo paradigma continua a ser rural e para os quais toda mudança é desagregação, isto é, deformação de uma forma voltada para sua pureza original. Ou a partir de uma concepção da dominação social que não pode pensar o que produzem as classes populares senão em termos de reação às induções da classe dominante. O que essas duas posições “poupam” é a história: sua opacidade, sua ambigüidade e a luta pela constituição de um sentido que essa ambigüidade recobre e alimenta. E a “poupam” saltando da etnografia para a militância, ou da fenomenologia para a grande política. Curiosamente, os mais fervorosos defensores de uma concepção puramente exterior das relações entre o popular e o massivo se acham menos entre os que se aproximam da cultura de massa a partir da arte ou da literatura do que entre os profissionais da “sociologia da comunicação”, área ainda dominada por aquilo que José Nun chamou de “o outro reducionismo”, e a propósito da qual ele escreve: “Na América Latina, em geral, a literatura sobre os meios de comunicação se dedica a demonstrar sua qualidade (inegável) de instrumentos oligárquico-imperialistas de penetração ideológica, mas quase não se ocupa em examinar como são recebidas as mensagens e com que efeitos concretos: *é como se fosse condição de entrada no tópico que o pesquisador se esquecesse das consequências não desejadas da ação social para instalar-se num hiper-funcionalismo de esquerda*”.¹⁹³

São bem pertinentes para a questão que estamos tentando propor as precauções do historiador Luis A. Romero no uso da noção de “cultura popular” quando fala da cultura dos setores populares em Buenos Aires, já desde 1930. Pois trata-se de uma noção que traz uma certa conotação essencialista, que freqüentemente alude a um sujeito homogêneo pensado em termos de “pólo íntegro e resistente”, ou de “mero produto da manipulação, versão degradada e funcional da

cultura de elite".¹⁹⁴ Por trás do surgimento das massas urbanas, o popular já não será o mesmo. Então, ou renunciamos a pensar a vigência cultural do popular, ou se ele ainda tem sentido, não será em termos de exterioridade resguardada, mas de imbricação conflitiva no massivo. Claro que para que essa proposição resista a mal-entendidos, não deverá ser remetida aos meios de massificação, mas à *própria massificação, estrutural* em nossa sociedade, isto é, à impossibilidade de que as massas fizessem efetivo seu direito ao trabalho, à saúde, à educação e à diversão sem massificar tudo. O massivo, nesta sociedade, não é um mecanismo isolável, ou um aspecto, mas uma nova forma de sociabilidade. São de massa o sistema educativo, as formas de representação e participação política, a organização das práticas religiosas, os modelos de consumo e os de uso do espaço. Assim, pensar o popular a partir do massivo não significa, ao menos não automaticamente, alienação e manipulação, e sim novas condições de existência e luta, um novo modo de funcionamento da hegemonia. Por isso, frente à crítica da massificação, tem-se o direito de perguntar, com A. Signorelli, se o que se rejeita é o que há nela de opressão e domínio, ou o que ela comporta de novas formas de relação social e conflitividade.¹⁹⁵ O que importará, então, mais ainda que a denúncia, será tratar de compreender como a massificação funciona aqui e agora, os traços históricos próprios desse processo na América Latina. É o que estamos tratando de enunciar, ao menos ao propormos a relação entre a massificação e o populismo, e o papel não só ideológico, mas político, desempenhado pelos meios na formação das culturas. No desenvolvimento dessa linha de reflexão, parecem-nos fundamentais as propostas de S. Micelli — referente ao Brasil mas igualmente válida para o resto dos países da América Latina — sobre a *não-unificação do mercado material e simbólico*, e a de O. Sunkel, sobre a sobrevivência no massivo de *matrizes culturais em conflito*.

Micelli parte de uma constatação: a presença na indústria cultural de "expressões de uma demanda simbólica peculiar, que não coincide de todo com o expediente cultural dominante".¹⁹⁶ É a difi-

culdade de compreender o sentido dessa presença a partir de uma leitura *externa*, isto é, que considera essa indústria pura e simplesmente como instrumento de dominação. Leitura esta que, ao desprezar e desconhecer o sistema de representações e imagens com que as classes populares decodificam os produtos simbólicos, acaba por assumir como única a representação que a cultura dominante oferece de si mesma e do "outro". Com o que essa leitura coloca como pressuposto precisamente o que deveria investigar: qual a posição efetiva que a indústria cultural ocupa no campo simbólico desses países. Partindo-se daí, descobrir-se-ia não só que a cultura massiva não ocupa uma e somente uma posição no sistema das classes sociais, mas que no próprio interior dessa cultura coexistem produtos heterogêneos, alguns que correspondem à lógica do expediente cultural dominante, outro que corresponde a demandas simbólicas do espaço cultural dominado. Estamos diante de um mercado material e simbólico não unificado, cujo deslocamento remeteria basicamente ao *caráter dependente* desse mercado. Permanece obscuro na investigação de Micelli, contudo, até que ponto a não-unificação do mercado simbólico corresponde unicamente à estrutura de dependência e se não terá a ver também com a estrutura plural da cultura nos países latino-americanos. O que de algum modo nos levaria de volta às perguntas obscurecidas pela leitura "exterior": em que medida o que ocorre no mercado simbólico não remete apenas ao que tem a ver com a lógica dos interesses da classe dominante, mas também com a dinâmica e a complexidade do universo dos dominados.

É essa a pergunta que orienta a reflexão de Sunkel e que poderíamos sintetizar assim: quanto do que constituem as classes populares ou faz parte de sua vida, e que é rechaçado pelo discurso da Cultura, da educação e da política, encontra expressão na cultura de massa, na indústria cultural?¹⁹⁷ Uma expressão deformada, funcionalizada, mas entretanto capaz de ativar uma memória pondo-a em cumplicidade com o imaginário de massa. O que ativa essa memória não é da ordem dos conteúdos, nem sequer dos códigos, é

da ordem das *matrizes culturais*. Daí os limites de uma semiótica ancorada na sincronia quando se aborda a dimensão do tempo e seus descompassos, os profundos anacronismos de que está feita a modernidade cultural. Mas também de uma antropologia que ao pensar os nexos dissolve os conflitos, congelando o movimento que dá vida às matrizes. Porque dizer *matriz* não é evocar o arcaico, e sim explicitar o que porta o hoje, o *residual* (Williams): o substrato de constituição dos sujeitos sociais para além dos contornos objetivos delimitados pelo racionalismo instrumental e das frentes de luta consagrada as pelo marxismo. Veios de entrada para aquelas outras matrizes dominadas, porém ativas, acham-se no imaginário barroco e no dramatismo religioso, na narrativa oral, no melodrama e na comédia. O que segue são mostras do popular ativado pelo massivo hoje na América Latina.

Nos bairros periféricos de São Paulo, o *circo* é um espetáculo tão popular quanto o futebol. Um circo que perambula permanentemente pelos bairros durante todo o ano — são cerca de 200 atualmente em São Paulo e arredores. E ainda que não tão massivo quanto o cinema e o futebol, o circo já tem, no entanto, a estrutura de uma empresa com sua organização: divisão de tarefas e pesquisas de mercado. Mas a industrialização não roubou do circo seu modo peculiar de conexão com a gente do povo. Esse é o veio que realmente interessa.¹⁹⁸ No circo de hoje, tão estandardizado e comercializado, o que continua a atrair as pessoas dos bairros populares e de que esse circo lhes fala? Mas atenção: essa pergunta não é arqueológica, não se dirige a indagar o que sobrevive do tempo em que o circo era “autêntico”, e sim o que faz com que hoje permaneça popular, o que o liga com o hoje da vida das pessoas. Perguntas que não são respondíveis através de análises de conteúdos, por mais sofisticadas que sejam, e sim pela colocação do circo em relação com as matrizes culturais e os usos sociais. Em sua pesquisa, Cantor Magnani verifica que o circo, tal como existe hoje, constitui-se de uma capacidade de relação *direta* com o espectador — como no futebol de bairro ou nas festas de aniversá-

rio — uma especial ativação do *filão melodramático* com que se conecta o gosto popular pelos gestos enfáticos, as posturas solenes e os rituais, e sobretudo *uma mistura*, um revolver-se de elementos — dramas do passado e paródias de telenovelas, malabarismo e luta livre, mágica e música moderna — e de atitudes: as pessoas vão ali para se emocionar com a vítima, divertir-se com os palhaços, ver ao vivo os artistas do rádio e da televisão. Pois a disparidade dos elementos está *articulada* com um espetáculo que ativa marcas de uma história cultural e ao mesmo tempo as adapta. O que liga o circo com as pessoas não é o que pensariam os defensores do realismo, não é a presença de fragmentos do cotidiano ou das peripécias da vida, e sim “uma lógica que articula, de *modo circense*, as contradições, as incongruências e desencontros da vida diária, tais como a valorização da família e as dificuldades de mantê-la, o reconhecimento da autoridade e a desconfiança frente à polícia, as esperanças empenhadas na cidade e a distribuição desigual de seus serviços etc”.¹⁹⁹ A lógica que o circo capta é aquela que rege a vida, uma lógica de contrastes: usam tanto a medicina oficial quanto as curas mágico-religiosas, aceitam mecanismos contratuais mas também transações de mera reciprocidade, e praticam o “trânsito livre” de crenças e cultos incompatíveis. O modo circense dessa lógica é encontrado na conjunção entre o sério — o drama — e o burlesco — o cômico —, conjunção esta que desloca e torna “defasadas” as dicotomias entre o falso e o verdadeiro, o ilusório e o real, com que se aproximaria o circo da leitura ideológica.

As *festas* passaram recentemente a adquirir enorme interesse para os estudos do popular. Na maioria, porém, tais estudos só se interessam pelas “verdadeiras” festas, ou seja, pelas festas das sociedades primitivas; quando chegam a se voltar para as demais, é para verificar o que resta do primitivo. De uma perspectiva bem diferente — ainda que muito próxima da de Cantor Magnani sobre o circo — Jorge González pesquisa as *feiras urbanas* do México. Não se trata de resgatar ancestrais, e sim de pesquisar a feira enquanto *frente cultural*: espaço onde as classes sociais se encontram — compartilham significantes —

e lutam por e a partir de significados diferentes, para dotar a festa de sentido. Lutam “não necessariamente para estabelecer relações de domínio ou exploração, mas para *ressaltar* certos valores, práticas e concepções que são *re-presentadas* em virtude de um determinado projeto de legitimidade cultural”.²⁰⁰ A feira, então, não surge apenas como resultado de um processo de degradação, absorção do festivo pelo comercial, mas como lugar de modelagem cultural da *dimensão lúdica* — essa dimensão tão esquecida pela sociologia crítica que só presta atenção às dimensões sérias, “produtivas” — e de constituição de *identidades coletivas locais*, regionais, em sua ligação e confronto com a nacional. As feiras são resultado de um processo, mas com várias dinâmicas, já que desde o início foram celebração religiosa e mercado ao mesmo tempo. Daí que a dominação da dinâmica comercial é mera parte de um processo cuja transformação inclui outros referentes e outros dispositivos. Basta olhar para a história para se constatar que a *gestão* da feira sofreu no México mais de uma mudança. Passou de uma Igreja que canalizava através da feira paixões e fanatismos liberados no jogo para um Estado que a converte em objeto de regulamentações cívicas e em expoente da riqueza e da variedade nacional, até ceder sua condução ideológica à empresa privada. Algo semelhante ocorre com os *espaços*: a feira nasce dentro, no coração mesmo da cidade, ligada a tudo e a todos, convertendo toda a cidade em festa, e pouco a pouco vai se distanciando do centro, especializando seu território até sair da cidade e instalar-se à parte. No entanto, em todas essas mudanças, subjaz a memória de uma feira que articula práticas populares e indústria cultural, que é celebração da identidade regional e diversão programada. A celebração passa fundamentalmente por aqueles jogos que representam o que é próprio do local: brigas de galos, fogos de artifício etc., e por aqueles que são diferentes dos tradicionais — como a casa mal-assombrada ou a mulher-lagarto — ou modernos — como as últimas atrações em termos de jogos mecânicos ou as estrelas da canção que representam, de algum modo, o popular. Mais do que a presença de celebridades do cinema ou da televisão, a indústria apre-

senta *uma certa distribuição dos espaços e dos gostos* que é a chave da inscrição do mercantil no cultural: um “sentido de negócio” que não se limita a lidar com o espetáculo, mas na verdade chega mesmo a dar-lhe forma. Todas as classes compõem a feira, e ali se divertem e lutam por apropriar-se, cada qual a seu modo, dessa forma.

Na América Latina, a leitura do massivo a partir do popular não ficou restrita ao estudo de práticas populares massificadas; mais que isto, vem renovando, ainda, a análise dos meios massificantes. Vamos abordar primeiro a nova concepção de rádio daí resultante, e depois a dos modos de presença do popular na televisão.

Embora já o tenhamos esboçado acima, a propósito das transformações sofridas pelo rádio nos anos 60, retomamos aqui a investigação de G. Munizaga e P. Gutiérrez, pois acredito que nela se encontra a proposta renovadora em seu maior grau, e mais rica em termos de generalidade. Partindo de uma contextualização nacional do rádio no Chile — com relação à época em que surge e ao tipo de figura jurídica que define suas relações com o Estado e suas diferenças, nesse particular, frente à imprensa e à televisão — essa investigação tematiza explicitamente a particular capacidade do rádio para *mediar o popular* tanto técnica quanto discursivamente. Levando-nos, assim, à pista que, rompendo a obsessão pelas estratégias da ideologia, nos permite indagar como pôde o operário encontrar no rádio uma orientação para a existência nas cidades, e o migrante, por sua vez, modos de se manter ligado à terra natal, e a dona de casa, um acesso às emoções que de outro modo lhe estão vedadas. E como isto acontece porque o rádio fala basicamente o *seu* idioma — a oralidade não é mera ressaca do alfabetismo, nem o sentimento é subproduto da vida para os pobres — e pode assim servir de ponte entre a racionalidade expressivo-simbólica e a informativo-instrumental, pode ser e é algo além de mero espaço de sublimação: aquele meio que para as classes populares “está preenchendo o vazio deixado pelos aparelhos tradicionais na construção de sentido”.²⁰¹

A partir de uma perspectiva muito próxima à das investigações chilenas, mas assumindo a complexidade cultural de Lima hoje, Rosa M. Alfaro traçou o mapa dos modos pelos quais o rádio “capta” a densidade e a diversidade de condições de existência do popular. E indo dos gêneros derivados às matrizes culturais é possível explicitar os dispositivos que enlaçam o territorial com o discursivo, as *nossas* temporalidades e formas, a memória e seus lugares de ancoragem. Trata-se então de indagar “a vigência de um novo uso do rádio, sustentada nas características conflitivas das relações sociais em nosso país, que levaram os grupos sociais ou culturais a ganharem um espaço próprio de existência pública, transformando os usos, gêneros e linguagens radiofônicos conforme seus próprios objetivos e matrizes culturais”.²⁰² O mapa é configurado por três modalidades das cinco que apresenta o rádio em Lima. As emissoras *locais* que, funcionando sobre um critério territorial, fazem com que uma programação nitidamente comercial se veja perpassada pela presença de necessidades da região e por apelos à participação coletiva em ações de apoio às demandas populares. Apoiando-se no discurso local, esse tipo de emissora representa o alcance e os limites de um “uso democrático” do rádio tal e como é articulável a partir da íntima ligação entre a liberdade de interesses e o bem comum, de seu encontro no mercado. A emissora *popular urbana*, na qual o popular tem um espaço próprio, mas sob a direção populista de outros setores que o protegem de fora. O mundo popular se faz presente sob a *identidade unificante* do *criollo*. Muitos programas apresentam a pobreza e as engenhosidades das pessoas, numa linguagem que procura levar para o rádio a fonética, o vocabulário e a sintaxe da rua, uma participação expressiva em mensagens, cartas e visitas à emissora, e sobretudo uma presença grande da música em que se plasma hoje a mestiçagem urbana em Lima: a “chicha”. Através de tudo isso a emissora local interpela um *nós* popular que, embora construído com vozes populistas, convoca e ativa dimensões da vida cultural do país desconhecidas ou negadas nas emissoras de corte transnacional. Por último, a emissora *andina-*

provinciana, colocada no ar em horários fora de programação — às quatro da manhã — e mudando de uma rede a outra em função dos custos. O conteúdo: música da região e felicitações de aniversário, informações sobre festas ou acontecimentos da região, atividades do grupo regional na cidade e propaganda dos produtos feitos pelas pessoas da coletividade. Sem locutores especializados, com música gravada por conjuntos da própria comunidade de origem e numa linguagem coloquial, milhares de imigrantes na cidade de Lima usam o rádio como espaço de identificação que não é só evocação de uma memória comum, e sim produção de uma experiência profunda de solidariedade. Provam-no fatores que vão desde a audiência do programa até a forma de fazer a publicidade — trata-se de vender, mas também de orientar os recém-chegados à cidade — e o fato de converter o rádio num ponto de encontro e partida para uma “indústria cultural” paralela, que prensa discos e organiza campeonatos de futebol e festas entre as pessoas da região. Com grandes diferenças e contradições que atravessam cada um dos formatos em sua modulação do popular, algo se torna visível em seu conjunto: “Como os processos de reprodução cultural e ideológica recuperam discursos de libertação e são suscetíveis a serem subvertidos no próprio campo do consumo?”²⁰³

Alguns parágrafos atrás, e de passagem, anotávamos a relação da “popularidade” do rádio com a cultura oral. Um caso bem expressivo dessa relação é constituído pelas “histórias de crimes” nas emissoras brasileiras, e de um modo especial as de Gil Gomes, cujo programa iniciado em 1968 tem há onze anos o primeiro lugar de audiência com um milhão de ouvintes diários.²⁰⁴ Como os cegos espanhóis nos séculos passados modelavam em coplas os “acontecimentos”, Gil Gomes modela diretamente, a cada manhã, o relato de um sucesso selecionado entre os casos registrados pela imprensa na semana. E frente ao discurso da notícia — com sua negação do sujeito narrador e sua ocultação da trama discursiva — o narrador de rádio faz da história de crimes um *relato de experiência*.²⁰⁵ Do lado da enunciação, a experiência do narrador faz presente “o lado corporal da arte de narrar”. Corpo que

neste caso é voz que carrega de efeitos sensoriais o relato e explora a partir daí, desde o tom ao ritmo — que acelera, retarda, emudece, altera, grita, sussurra — o universo das emoções. Do lado do enunciado é a interpelação à experiência das pessoas que escutam: aproximando o estranho do cotidiano, descobrindo-o entre suas dobras — a mãe, a mãe amorosa, a que não vive senão para sua família, foi ela que matou o filho! — e conectando a experiência individual com o curso do mundo em forma de refrões e provérbios, de saberes que conservam normas, critérios para classificar os fatos em uma *ordem* com a qual enfrentar a incoerência insuportável da vida. *Dramatização do real*, o relato de Gil Gomes dota de rosto, situação e cotidianidade os anônimos personagens da crônica policial: “Esses personagens têm casa, endereço, família e o que é mais importante, têm uma história de vida que inclui amor, amizade, ódio, vingança. Uma história que fala de seres reais e não de meras fichas de identificação. O desenraizamento das pessoas de origem rural é compensado por esses programas”.²⁰⁶

Que o modelo hegemônico de televisão “odeia as diferenças” é algo que não precisava de muita demonstração, e o modo pelo qual opera a dissolução foi descrito anteriormente. Mas também pela televisão passam as brechas, também ela está feita de contradições e nela se expressam demandas que tornam visíveis a não-unificação do campo e do mercado simbólico. Uma das poucas investigações que arriscou-se nessa direção o fez tomando como filão de entrada os *programas cômicos* na televisão peruana.²⁰⁷ Que dimensões, que aspectos, que traços do popular têm algum modo de presença nesses programas, e que transformações sofrem ao expressarem-se num meio como a televisão? O popular se faz presente nos programas cômicos peruanos, sobretudo através do *mosaico racial*: “Não se concebe uma origem popular se se é branco, embora isso seja real; necessariamente, como condição prévia, deve-se ser caboclo, negro ou cafuzo. Estes três componentes étnicos garantiriam que se é popular”.²⁰⁸ E as raças são antes de tudo *tipos físicos* que encarnam os atores. São eles mesmos —

na sua maioria provenientes de setores populares — com seu físico e sua mímica, seus modos e suas falas, os que proporcionam a ancoragem para a identificação e o reconhecimento popular. E isso se faz presente desde as alcunhas com que são conhecidos: o Cholo²⁰⁹ Tulio Loza, o Zambo²¹⁰ Ferrando, o Negro Gutapercha. É só no espaço da comichidade que a televisão se atreve a *deixar ver* o povo, esse “feito povo” que a burguesia racial quis a todo custo ocultar. Só aí a televisão se trai, ao mostrar sem pudor *as faces do povo*. Mais uma vez, o realismo grotesco do cômico se faz espaço de expressão dos de baixo, que nele se dão uma face e apresentam suas armas, sua capacidade de paródia e caricatura. E é também nesses programas que as classes altas, as oligarquias, são ridicularizadas e, mais ainda que elas, os que tentam imitá-las. O alvo das piadas mais refinadas será a nova classe média, que está com a grana... mas sobe pelas paredes!

A outra figura do popular no humorismo televisivo é o *criollismo*. Uma figura que se desloca em dois planos: o *criollo*, por um lado, é esse “termo grosseiro e vago que resume o nacional” e, por outro, designa o modo como os setores populares chegam à cidadania, o processo de sobrevivência do popular na cidade, o doloroso *acriollamiento* do caboclo. De patrimônio e folclore, o *criollo* passa assim a representar o processo fundamental de mestiçagem onde o popular urbano se gera, feito de humilhações e angústias, despossessões e reapropriações. E os programas cômicos dão conta disto, a seu modo, ao encenarem uma imagem do *criollo* que leva ao extremo o engodo, o tédio, a indolência e o engano, “expressões do fracasso sublimado, da ira domesticada, da rebelião convertida em riso, da vontade em depressão”.²¹¹

O popular se expressa também na *ambientação* — variando entre a esquina do bairro, o beco do quarteirão ou o botequim, com sua clara carga de violência, e os interiores da casa, a saleta com flores artificiais — e sobretudo na linguagem, no *palavreado*, que é a palavra convertida em arma e instrumento de revanche, estratégia que, ao

confundir o adversário, desarma-o. Um uso da linguagem que se situa no extremo oposto ao da informação: joga-se com as palavras, os significados são deslocados, produz-se uma desordem verbal mediante a qual busca-se desconcertar o outro. É a revanche contra uma ordem do mundo que os exclui e os humilha e contra a qual as pessoas do povo se confrontam, desorganizando o tecido simbólico que articula essa ordem. Des-articulação, confusão, falar depressa, falar mal: é a transformação da carência em argúcia, e da situação na oportunidade aproveitada para impor-se ou para parodiar a retórica daqueles que, de fato, falam bem.

Vamos terminar essa “narrativa” de presenças do popular no massivo aproximando-nos do espaço que seria, por excelência, o da famosa manipulação — a política na televisão — e vamos fazê-lo com base numa reflexão que nos permite aprofundar e sintetizar ao mesmo tempo o alcance e o sentido de nossa proposta. A reflexão²¹² se produz a partir do modo como o povo brasileiro viveu os acontecimentos da doença, da morte e do sepultamento do presidente eleito Tancredo Neves, e trabalha no rompimento da visão produzida pelos meios massivos: uma imprensa que segue majoritariamente a tendência de informar os fatos somente a partir do ponto de vista objetivo, neste caso, o discurso médico, e um rádio e uma televisão que são culpados pela imprensa de manipular os sentimentos do “país arcaico” montando um sujo espetáculo popularesco. Frente a essa interpretação do evento, duas pesquisadoras brasileiras propõem-se “considerar o espetáculo da rua do ponto de vista do ator de carne e osso, que o constrói como festa cívica”, isto com o objetivo de “desvendar, na lógica de seu próprio enredo, a narrativa desse espetáculo paradoxal, e situar na sua perspectiva o papel dos meios de comunicação”.²¹³ Do ângulo da rua, vê-se uma gigantesca mobilização de quatro milhões de pessoas — na qual há jovens, velhos, crianças, pobres, ricos, classe média — que se encontraram nas ruas de São Paulo, unidos por uma solidariedade na esperança que nada tem a ver com uma montagem: para mobilizar essa

multidão, foi preciso algo mais, algo muito diferente da vontade manipulatória de alguns meios massivos. Foi preciso justamente aquilo que os gritos da multidão testemunham nesses dias: “Tancredo não morreu, Tancredo está no povo”, “Tancredo, um dia haverá pão para todos, como você queria”. Não foi um “país medieval” o que saiu das ruas, não foi um país de fanáticos e curandeiros, mas aquele mesmo povo que poucos meses antes enchia essas mesmas ruas exigindo as “Diretas Já!”, um povo em redescoberta de sua cidadania, reinventando sua identidade, num espetáculo que fundia festa e política, fazendo política a partir da festa. E ganhava voz na presença corporal e no movimento de uma multidão. Mas isso foi totalmente ignorado por uma imprensa que, erigindo-se em crítica da massa, não pôde ver *o povo que continha e formava, que dava forma à massa*. Foi precisamente o que de fato o rádio e a televisão deram a ouvir e ver. Entrincheirada na defesa de uma verdade e de uma objetividade científicas, a imprensa se manteve afastada, distante da massa e suas mistificações, mas a um custo bem alto: o de não entender a *verdade política* construída pelo povo e “traduzida no código da esperança”. Uma verdade cujo discurso estava no espetáculo de um povo que, ao assumir-se como ator, transformava-o em festa cívica, fazendo dele um “espetáculo que produzia sua narrativa no próprio ato de produzir-se como evento”.²¹⁴ E que narrativa foi essa em que, no rádio e na televisão, mas não na imprensa séria, pôde se reconhecer? Foi a narrativa do romance popular e do melodrama, a narrativa do exagero e do paradoxo, da paixão e da emoção, aquela que mistura ética e estética, aquela que “a história do pudor e da racionalidade do triunfo da burguesia nos acostumou a descartar como popularesca e de mau gosto”.²¹⁵ Que escândalo! Ignorando o trabalhoso esforço dos jornalistas para restituir a verdade “objetiva” aos fatos da doença e da morte do presidente, o povo assume os códigos da ficção e do imaginário para desentranhar o sentido político daquela morte. A “lição” para quem quiser e puder ouvi-la, vê-la: melodrama e televisão permitindo a um *povo em massa* reconhe-

cer-se como ator de sua história, proporcionando linguagem às “formas populares da esperança”. Este é desafio intrínseco à nossa proposta e a melhor síntese do que ao longo de todo este livro tentou-se formular.

Cali, dezembro de 1985

NOTAS

- 1 N. Lechner, *Estado y política en América Latina*, p. 12.
- 2 S. Bolívar, “Carta de Jamaica”, em *Escritos políticos*, Madri, 1972.
- 3 J. Martí, *Nuestra América*, Havana, 1971.
- 4 J. C. Mariátegui, *Signos y obras*, p. 86.
- 5 M. Deas, “La presencia de la política nacional en la vida provinciana, pueblerina y rural de Colombia”, em *La unidad nacional en América Latina*, p. 150.
- 6 J. Luis Romero, *Latinoamerica: las ciudades y las ideas*, p. 268.
- 7 Sobre as “origens” desse projeto, tomando-se o caso da Guatemala: *La patria del criollo*, Costa Rica, 1972.
- 8 *Criollo*: diz-se de pessoas ou práticas de origem européia nascidas ou estabelecidas na América, ou de coisas e costumes próprios dos americanos, tais como o “circo *criollo*”, que será abordado adiante. [N. dos T.]
- 9 M. Palacios, “América Latina: travesías hacia la nación moderna”, em *La unidad nacional en América Latina*, p. 16.
- 10 A. Novaes, *O nacional e o popular na cultura brasileira*, p. 10.
- 11 Darcy Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, pp. 115 ss.
- 12 Uma reflexão que aborda esse debate e o avalia a partir do Peru de hoje: Desco, *Problema nacional: cultura y clases sociales*, Lima, 1981.
- 13 E. Squeff e J. M. Wisnik, *O nacional e o popular na cultura brasileira. Música*, p. 55.
- 14 Assim se dá no caso da Colômbia: C. Uribe Celis, *Los años veinte en Colombia. Ideología y cultura*, Bogotá, 1984.
- 15 A expressão é de A. Candido, “Literatura y subdesarrollo”, em *América Latina en su literatura*, p. 335.
- 16 S. Zermeño, em *Estado y política en América Latina*, p. 75.
- 17 É a “conclusão” a que chega M. A. Garreton ao pôr em perspectiva histórica a crise de 1973: “Prospecto nacional, una perspectiva sociopolítica”, em IIET, *La cuestión nacional*, Santiago, 1983.
- 18 E. Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, p. 370.
- 19 C. Monsiváis, “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México”, em *Cuadernos políticos*, n. 30, p. 35. Sobre o projeto

- educativo cultural de Vasconcelos: Eva Taboada, "Educación y lucha ideológica en el México post-revolucionario: 1920-1940", em *Cuadernos de investigaciones educativas*, n. 6, México, 1982.
- 20 C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 38.
- 21 J. L. Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, p. 318; desta obra fundamental retiramos as linhas gerais de nossa reflexão.
- 22 E. Faletto, em *América Latina: desarrollo y perspectivas democráticas*, p. 109.
- 23 O. Sunkel, *Razón y pasión en la prensa popular*, p. 16.
- 24 L. H. Gutiérrez e J. L. Romero, *Buenos Aires 1920-1945: una propuesta para el estudio de la cultura de los sectores populares*, p. 8.
- 25 J. L. Romero, *Las ideologías de la cultura nacional*, p. 54.
- 26 *Villa miseria, callampa*: denominações de "favela" em países de língua espanhola da América Latina. [N. dos T.]
- 27 J. L. Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, p. 374.
- 28 J. L. Romero, *Las ideologías de la cultura nacional*, pp. 67 ss.
- 29 J. M. Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, pp. 124 e 125.
- 30 J. L. Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, p. 381.
- 31 N. Lechner, *Estado y política en América Latina*, p. 304.
- 32 F. Weffort, *O populismo na política brasileira*, Rio de Janeiro, 1978.
- 33 A. Cordova, *La política de masas del cardenismo*, México, 1974.
- 34 O. Landí, *Crisis y lenguajes políticos*, p. 30; ver também E. de Ipola, *Ideología y discurso populista*, México, 1982.
- 35 E. Laclau, *Política e ideología en la teoría marxista*, México, 1978.
- 36 Desco, *América Latina 80: Democracia y movimiento popular*, Lima, 1981.
- 37 J. Marques de Melo, *Populismo e comunicação*, São Paulo, 1981.
- 38 J. C. Portantiero, "Lo nacional popular y la alternativa democrática en América Latina", em Desco, *América Latina 80*, pp. 217 a 240.
- 39 *Ibidem*, p. 234.
- 40 E. Laclau, *op. cit.*, p. 122.
- 41 M. Deas, *op. cit.*, pp. 151 ss.
- 42 Na formação dessa vivência a parte efetuada pelos meios se apoiará sobre a base fornecida pela escola: a educação. Um texto-chave a esse respeito, por

- traçar as linhas gerais do processo e mencionar alguns estudos de caso nacionais: C. Braslavsky J. Tedesco et al., *Tendencias históricas de la educación popular como expresiones de los proyectos políticos de los estados latinoamericanos*, México, 1982.
- 43 R. Pareja, *Historia de la radio en Colombia*, p. 177.
- 44 Intercom, "Documento básico", em *Populismo e comunicação*, p. 21.
- 45 E. Morin, *O espírito do tempo 2: necrose*, p. 109.
- 46 C. Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", em *Historia general de México*, vol. IV, p. 446. São os trabalhos de Monsiváis que nos proporcionam o fio condutor desta análise.
- 47 C. Monsiváis, "Cultura urbana y creación intelectual", em *Casa de las Américas*, n. 116, p. 86.
- 48 C. Monsiváis, *La cultura popular en el ámbito urbano. El caso de México*, mimeo., 1982, p. 29.
- 49 C. Monsiváis, *Amor perdido*, pp. 31 e 32.
- 50 Ver a respeito: J. B. Rivera, *El auge de la industria cultural*, Buenos Aires, 1980; P. Terrero, *El radioteatro*, Buenos Aires, 1981; A. Ford, J. B. Rivera e E. Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, 1985.
- 51 J. B. Rivera, *La forja del escritor profesional*, p. 383.
- 52 *Payador*: termo regional, designando certo tipo de cantor itinerante, geralmente gaúcho, que se acompanha ao violão. [N. dos T.]
- 53 *Ibidem*, p. 587.
- 54 P. Terrero, *El radioteatro y el teleteatro*, p. 5.
- 55 F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, pp. 122 ss.
- 56 B. Seibel, *El teatro "bárbaro" del interior*, Buenos Aires, 1984; L. Franco, *El circo criollo*, Buenos Aires, 1981.
- 57 B. Seibel, *Los cómicos ambulantes*, p. 12.
- 58 J. B. Rivera, *El folletín*, p. 9.
- 59 J. B. Rivera, *El folletín. Eduardo Gutiérrez*, p. 222.
- 60 Neste ponto, seguimos as pesquisas já citadas de Terrero.
- 61 E. Squeff e J. M. Wisnik, *op. cit.*, p. 148; além deste texto, que nos parece básico, nossa análise se apóia aqui nos textos reunidos em "Questão popular", em *Arte em Revista*, n. 3, São Paulo, 1980.

- 62 E. Squeff e J. M. Wisnik, *op. cit.*, pp. 43-44.
- 63 Ibidem, p. 173.
- 64 Ibidem, p. 175.
- 65 É o paradigma *biológico-telúrico* de que fala N. García Canclini em “Las políticas culturales en América Latina”, em *Materiales para la comunicación popular*, n. 1, Lima, 1983.
- 66 E. Squeff e J. M. Wisnik, *op. cit.*, p. 148.
- 67 N. García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, p. 156.
- 68 Muniz Sodré, *A verdade seduzida. Por um conceito de cultura no Brasil*, p. 205.
- 69 R. Da Matta, *Carnavais, malandros e heróis*, Rio de Janeiro, 1981.
- 70 E. Squeff e J. M. Wisnik, *op. cit.*, pp. 160-161.
- 71 Essas duas obras estão citadas na primeira parte deste livro.
- 72 Osvaldo Sunkel, *Razón y pasión en la prensa popular*, ILET, Santiago, 1985.
- 73 J. B. Rivera, *El escritor y la industria cultural 1810-1900*, Buenos Aires, 1980.
- 74 J. M. Luyten, *A literatura de cordel em São Paulo*, São Paulo, 1981.
- 75 O. Sunkel, *op. cit.*, p. 80.
- 76 J. B. Rivera, *La forja del escritor profesional*, p. 368.
- 77 *Lunfardo*: rico acervo da gíria popular e boêmia na Argentina. [N. dos T.]
- 78 O. Sunkel, *op. cit.*, p. 115.
- 79 E. Faletto, “Estilos alternativos de desarrollo y opciones políticas”, em *América Latina: desarrollo y perspectivas democráticas*, p. 119.
- 80 N. Lechner, *op. cit.*, p. 306.
- 81 C. Mendes, em *El mito del desarrollo*, p. 139.
- 82 R. Roncagliolo, em *Comunicación transnacional: conflicto político y cultural*, p. 27.
- 83 Um livro que contextualiza os dados e as cifras: L. R. Beltrán e E. Fox, *Comunicación dominada. Los Estados Unidos en los medios de América Latina*, México, 1980.
- 84 Muniz Sodré analisa essa uniformização em *O monopólio da fala. Função e linguagem da televisão no Brasil*, Petrópolis, 1981.

- 85 A relação espetáculo/cotidianidade na televisão será tematizada mais detidamente na segunda seção.
- 86 R. M. Alfaro, “Modelos radiales y proceso de popularización de la radio”, em *Contratexto*, n. 1, p. 53.
- 87 P. Gutiérrez e G. Munizaga, *Radio y cultura popular de masas*, pp. 15 ss.
- 88 Um modelo desse projeto educativo modernizador é a emissora colombiana — ou talvez fosse melhor falar numa rede de emissoras — Radio Sutatenza; ver a respeito R. Pareja, *op. cit.*
- 89 P. Gutiérrez e G. Munizaga, *op. cit.*, p. 20.
- 90 A. Mattelart e H. Schmucler, *América Latina en la encrucijada telemática*, Barcelona, 1983.
- 91 E. Sevilla, *Nacionalidad y regionalidad*, p. 2.
- 92 Muniz Sodré, *A verdade seduzida*, p. 32.
- 93 R. Gubern, “Fascinación tecnológica o apocalipsis de la sociedad industrial”, em *Papeles de Comunicación*, n. 1, Madri, 1982.
- 94 A. Mattelart e H. Schmucler, *op. cit.*, p. 13.
- 95 M. de Certeau, *L'invention du quotidien. Ars de faire*, p. 23.
- 96 R. M. Alfaro, “Del periodico al altoparlante”, em *Materiales para la Comunicación Popular*, n. 1, Lima, 1983.
- 97 Uma reflexão fundamental sobre a mestiçagem no sentido aqui proposto se encontra em dois textos de A. Rama: Introdução ao livro de J. M. Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, e “La gesta del mestizo”, em *Transculturación narrativa en América Latina*, México, 1982.
- 98 R. Vidales, “La insurgencia de las etnias. Utopía de los pueblos profundos”, em *La esperanza en el presente de América Latina*, Costa Rica, 1984.
- 99 M. Lauer, *Crítica de la artesanía: Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, p. 112.
- 100 N. García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, p. 104.
- 101 A diferenciação dos planos se encontra no texto de García Canclini, embora tenhamos dado a ela uma organização que a adapta a nossa exposição.
- 102 M. Lauer, *op. cit.*, p. 25.
- 103 N. García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, p. 168.
- 104 Ibidem, p. 86.

- 105 G. Bonfil Batalla, "Etnodesarrollo: sus premisas jurídicas, políticas y de organización", em *América latina: etnodesarrollo y etnocidio*, p. 137. Do mesmo autor, *Utopía y revolución*, México, 1981; "La nueva presencia política de los índios", em *Cultura y creación cultural en América Latina*, México, 1984.
- 106 Os textos em que basearemos a análise, além dos citados com relação ao cinema e sua "imagem" da cultura nacional no México, são os seguintes: C. Monsiváis, "Notas sobre la cultura popular en México", em *Latin American Perspectives*, vol. V, n. 1, 1978; "Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano", em *Cultura y creación intelectual en América Latina*, México, 1984; "De algunos problemas del término 'cultura nacional' en México", em *Revista de Estudios Latinoamericanos*, n. 1, 1985.
- 107 C. Monsiváis, *Notas sobre la cultura popular en México*, pp. 101 ss; ver também em *Amor perdido*, pp. 319 ss.
- 108 C. Monsiváis, "Cultura urbana y creación intelectual", em *Casa de las Américas*, n. 116, p. 85.
- 109 C. Monsiváis, "Penetración cultural y nacionalismo", em *Uno más Uno*, 17 de julho de 1982.
- 110 C. Monsiváis, "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares", em *Cuadernos políticos*, n. 30, p. 42.
- 111 L. A. Romero e L. H. Gutiérrez, "La cultura de los sectores populares porteños 1920-1930", em *Espacios*, n. 2, Buenos Aires, 1985.
- 112 L. A. Romero, *Una empresa cultural para los sectores populares: editoriales y libros en Buenos Aires en la entreguerra*, mimeo., p. 4.
- 113 L. A. Romero e L. H. Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 5 e 6; ver também B. Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, pp. 19 a 51.
- 114 Sobre essa cultura vista a partir do campo dos meios massivos: Mazziotti P. Terrero, *Migraciones internas y recomposición de la cultura popular urbana (1935-1950)*, mimeo., Buenos Aires, 1983.
- 115 C. Frias e F. Romero, "Democracia y organización popular urbana", em *Tarea*, n. 12, Lima, p. 9.
- 116 J. Matos Mar, *Desborde popular y crisis del Estado*, p. 69.
- 117 *Ibidem*, p. 78.
- 118 C. Frias e R. Romero, *op. cit.*, p. 10.

- 119 C. Blondet, "En la barriada nos hicimos mujeres", em *Cultura Popular*, n. 13, p. 96.
- 120 R. M. Alfaro, *La palabra como conquista de la capital*, p. 110.
- 121 *Ibidem*, p. 113.
- 122 *Ibidem*, p. 146.
- 123 T. Pires do Rio, *A política dos outros*, p. 118.
- 124 *Idem*, *ibidem*.
- 125 J. G. Cantor Magnani, *Festa no pedaço*, p. 138.
- 126 Ver a esse respeito n. 12 de *Comunicação e sociedade*, dedicado inteiramente à *comunicação religiosa*, e vários dos textos recolhidos na obra coletiva *La esperanza en el presente de América Latina*, Costa Rica, 1984.
- 127 As citações sobre Tepito provêm de vários *manifestos* intitulados "Qué es Tepito, qué es arte acá", "Que viva Tepito", "Arquitectura acá", alguns deles assinados por D. Manrique, A. Hernández e C. Plasencia, e de um número do jornal *El Nero en la cultura*.
- 128 A. Silva, *La perspectiva estética como estrategia comunicativa en ciudades colombianas*, mimeo., Bogotá, 1985.
- 129 *Chicha*: música popular de Lima. [N. dos T.]
- 130 Sobre esses movimentos musicais: J. A. Llorens, *Música popular en Lima: criollos y andinos*, pp. 142 ss; P. Vila, *Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil*, mimeo., Buenos Aires, 1984; O n. 12 de *Comunicación y Cultura* é dedicado ao tema "Novas fronteiras da música popular na América Latina", México, 1984.
- 131 *Cumbia*: ritmo e dança típicos da Colômbia. [N. dos T.]
- 132 *Huayno*: ritmo ou balada tradicionais dos Andes. [N. dos T.]
- 133 J. M. Arguedas, *op. cit.*, p. 124.
- 134 Ver, a respeito: J. Martín-Barbero, "Retos a la investigación de comunicación en América Latina", em *Comunicación y Cultura*, n. 9, 1983.
- 135 Essa tendência é criticada a fundo por O. Landi, *Crisis y lenguajes políticos*, Buenos Aires, 1983, e por N. Lechner, "Información y política: dos formas de comunicación", em *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*, Santiago, 1984.
- 136 N. Lechner, *Estado y política en América Latina*, p. 311.

- 137 N. García Canclini, "Las políticas culturales en América Latina", em *Chasqui*, n. 7, p. 24.
- 138 Sobre essa nova concepção da democracia: T. Moulian, "Crítica a la crítica marxista de las democracias burguesas", em Desco, *América Latina 80: Democracia y movimiento popular*, pp. 45 a 61; do mesmo autor, "Democracia y tipos de Estado", em *Teoría y políticas en América Latina*, pp. 313 a 337.
- 139 N. Casullo, *Cultura popular y política*, mimeo., Buenos Aires, 1983; E. de Ipola e J. C. Portantiero, "Crisis social y pacto democrático", em *Punto de Vista*, n. 21, Buenos Aires, 1984.
- 140 O. Landi, *op. cit.*, p. 14.
- 141 N. Lechner, *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*, p. 26.
- 142 Ibidem, p. 19.
- 143 M. Martín Serrano, "El estructuralismo antropológico y el mito de la postmodernidad", em *Cuadernos del Norte*, n. 29, p. 7.
- 144 O. Landi, *Cultura política en la transición democrática*, mimeo., p. 19.
- 145 J. J. Brunner, *La cultura como objeto de políticas*, p. 3. Do mesmo autor, *Políticas culturales para la democracia*, Flacso, Santiago, 1985. J. J. Brunner e G. Catalan, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Flacso, Santiago, 1985.
- 146 O. Landi, *Campo cultural y democratización política*, mimeo., p. 11.
- 147 Tomo a expressão de P. Gutiérrez e G. Munizaga, *op. cit.*, p. 25.
- 148 No sentido que R. DaMatta dá ao verbo em *A casa e a rua*, p. 92.
- 149 E. Laclau, "Teorías marxistas del Estado: debates y perspectivas", em *Estado y política en América Latina*, p. 59.
- 150 E. R. Durham, "A família operária: consciência e ideologia", em *Dados*, n. 2, 1980, p. 203.
- 151 J. G. Cantor Magnani, *op. cit.*, p. 19.
- 152 E. R. Durham, *op. cit.*, p. 202.
- 153 N. García Canclini, *Desigualdad cultural y poder simbólico*, mimeo., Cidade do México, 1984; *Cultura y poder: ¿dónde está la investigación?*, comunicação apresentada no Simpósio "Cultura Popular e Resistência Política", Nova York, 1985; *Cultura transnacional y culturas populares en México*, comunicação apresentada ao Congresso de Americanistas, Bogotá, 1985.

- 154 N. García Canclini, *Cultura y poder: ¿dónde está la investigación?*, p. 25.
- 155 N. García Canclini, "Gramsci con Bourdieu", em *Nueva Sociedad*, n. 71, p. 74.
- 156 B. Sarlo, "Crítica de la lectura: ¿un nuevo canon?", em *Punto de Vista*, n. 24, Buenos Aires, 1985; "Del lector", em C. Altamirano e B. Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, 1983; "Los lectores: una vez más ese enigma", em *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, 1985.
- 157 B. Sarlo, *Lo popular como dimensión: tópica, retórica y política de la recepción*, mimeo., p. 11.
- 158 B. Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, pp. 36 ss.
- 159 No sentido que o conceito tem em M. Martín Serrano, *La mediación social*, Madri, 1977.
- 160 G. Richeri (ed.), *La televisión: entre servicio público y negocio*, Barcelona, 1983. Vários dos trabalhos recolhidos nessa obra constataam o aprofundamento da estratificação social pelos novos produtos de vídeo.
- 161 G. Richeri, "Nuevas tecnologías e investigación sobre la comunicación de masas", em M. de Moragas, *Sociología de la comunicación de masas*, p. 68.
- 162 Ibidem, p. 60.
- 163 E. R. Durham, *op. cit.*, p. 209.
- 164 Neste sentido: V. Fuenzalida, *Televisión: padres-hijos*, Santiago, 1984; também: "La télé: un affaire de famille", Paris, 1982.
- 165 Tomamos estas duas noções de Muniz Sodré, *O monopólio da fala*, Petrópolis, 1981, mas "livrando-as" da tendência apocalíptica que elas têm nesse texto.
- 166 O rádio já tinha proporcionado um contato entre esses dois "mundos", mas seu modo não exclusivo de uso possibilita uma simultaneidade que não rompe com as outras atividades cotidianas.
- 167 R. Barthes, *Mitologías*, p. 71.
- 168 T. Pires do Rio, "A noção do tempo e o cotidiano", em *op. cit.*, pp. 114 ss.
- 169 M. Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 164.
- 170 B. Sarlo, *Lo popular como dimensión*, p. 5.
- 171 O. Calabrese, "Los replicantes", em *Análisi*, n. 9, p. 70. Esse número é dedicado ao tema "Repetição e serialidade no cinema e na televisão".

- 172 Uma análise precisa dessas oposições pode ser encontrada em G. Murdock, "Las transmisiones y la diversidad cultural", em *La televisión: entre servicio público y negocio*, pp. 164 a 187.
- 173 Referimo-nos à proposta desenvolvida em *Sociodinámica de la cultura*, Buenos Aires, 1978.
- 174 P. Fabri, "Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio de la sociologia", em *Versus*, n. 5, p. 77; ver também p. 65.
- 175 I. M. Lotman, "El problema de una tipología de la cultura", em *Los sistemas de signos*, Madri, 1972.
- 176 M. de Moragas, "Transformación tecnológica y tipología de los medios", em *Sociología de la comunicación de masas*, vol. IV, p. 20.
- 177 Sobre a significação social do tempo ocupado pela televisão, M. Thiolent et al., *Televisão, poder e classes trabalhadoras*, São Paulo, 1982.
- 178 Um exemplo desse tratamento: T. Todorov, "Typologie du roman policier", em *Poétique de la prose*, Paris, 1978.
- 179 F. Casetti, L. Lumbelli e M. Wolf, "Indagine su alcune regole di genere televisivo", em *Ricerche sulla Comunicazione*, n. 2, 1980, pp. 147 a 190, e n. 3, 1981, pp. 11 a 119. Ver também M. Wolf, "Géneros y televisión", em *Análisi*, n. 9, pp. 189 a 199.
- 180 M. Wolf, op. cit., p. 191.
- 181 Ainda assim, são poucos os estudos que abordam o melodrama do ponto de vista *cultural*. Entre eles, acham-se os textos já citados de J. B. Rivera sobre o melodrama de folhetim na Argentina; Carlos Monsiváis sobre o melodrama de cinema e da canção no México; B. Sarlo sobre o romance semanal na Argentina dos anos 20; e M. Meyer sobre o folhetim no Brasil: "O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas", em *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 14, 1973; *Vaudeviles, melodramas e quejandos*, mimeo., São Paulo, 1982; Maria de la Luz Hurtado, *Teatro y sociedad chilena en la mitad del siglo XX: El melodrama*, Santiago, 1983.
- 182 Ver o que se afirma a esse respeito na segunda parte.
- 183 F. Zonabend, *La mémoire longue*, p. 308.
- 184 R. Hoggart, op. cit., p. 70.
- 185 É o título de um texto de J. Nun sobre o reducionismo das concepções do popular na esquerda: "La rebelión del coro", em *Punto de Vista*, n. 23.
- 186 M. Mattelart, *Mujeres e industrias culturales*, p. 44.

- 187 Referimo-nos à relação do melodrama com as lendas e contos de medo e mistério, nos quais está em jogo o enigma do nascimento, dos irmãos gêmeos etc.
- 188 J. Pires Ferreira, *Cavalaria em Cordel*, São Paulo, 1979.
- 189 No n. 12 de *Comunicación y cultura* há vários textos alusivos à questão referida. (n. do T.: *Vallenato*: estilo de música popular originário da região dos vales da Colômbia.)
- 190 R. Da Matta, *A casa e a rua*, p. 96.
- 191 J. G. Cantor Magnani, *Festa no pedaço*, p. 175.
- 192 Encontro os três verbos reunidos no texto de O. Capriles, "Por uma cultura alternativa", em *Ininco*, n. 4-5, Caracas, 1982, texto que propõe uma interessante reflexão sobre o conceito de *campo cultural*, mas que torna o popular inaproximável do massivo, ao projetá-lo sobre a idéia do alternativo como algo *per se*, sendo o massivo, por sua vez, pensado apenas em termos de indústria e impulso ao consumo.
- 193 J. Nun, "El otro reduccionismo", em *América Latina: ideología y cultura*, p. 40 (grifo nosso).
- 194 L. A. Romero, *Una empresa cultural para los sectores populares*, p. 26.
- 195 A. Signorelli, "Cultura popolare e cultura di massa: note per un dibattito", em *La Ricerca Folklorica*, n. 7, p. 5.
- 196 S. Micelli, *A noite da madrinha*, p. 210.
- 197 O. Sunkel, "Las matrices culturales y la representación de lo popular en los diarios populares de masas", em op. cit., pp. 27 a 58.
- 198 J. G. Cantor Magnani, "A escolha do circo", em op. cit., pp. 23 ss.
- 199 Ibidem, p. 175.
- 200 J. González, *Semantizarás las ferias. Identidad regional y frentes culturales*, mimeo., p. 8.
- 201 P. Gutiérrez, G. Munizaga, op. cit., p. 22.
- 202 R. M. Alfaro, "Modelos radiales y proceso de popularización de la radio", em *Contratexto*, n. 1, p. 57.
- 203 Ibidem, p. 71.
- 204 C. Marcondes Filho (ed.), *Política e imaginário*, p. 111. Aí se estuda o "fenômeno" Gil Gomes a partir da mais tradicional e exterior das leituras

ideológicas, mas são recolhidos alguns dados e sobretudo vem transcrito o texto de um relato-emissão.

- 205 A. Ma. Fadul et. al., *A narrativa popular de Gil Gomes*, p. 3.
- 206 A. Ma. Fadul, *Violência, rádio e o imaginário popular*, p. 12; do mesmo autor, "Literatura, rádio e sociedade: algumas anotações sobre a cultura na América Latina", em *Literatura em tempo de cultura de massa*, São Paulo, 1984.
- 207 L. Peirano e A. Sánchez de León, *Risa y cultura en la televisión peruana*, Lima, 1984.
- 208 Ibidem, p. 48.
- 209 *Cholo*: mestiço de branco e índio, caboclo. [N. dos T.]
- 210 *Zambo*: mestiço de negro e índio, cafuzo. [N. dos T.]
- 211 Ibidem, p. 66.
- 212 M. Meyer e M. L. Montes, *Redescobrimo o Brasil: a festa na política*, São Paulo, 1985.
- 213 Ibidem, p. 29.
- 214 Ibidem, p. 43.
- 215 Ibidem, p. 20.

1. TEORIA E CRÍTICA DA CULTURA

- ADORNO, Th. W. *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel, 1973.
- . *Teoría estética*. Taurus, Madri, 1980.
- ARENDT, H. *La crise de la culture*. Paris: Gallimard, 1972.
- BELL, D. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madri: Alianza, 1977.
- BOURDIEU, P. *La distinction*. Paris: Minuit, 1979.
- . "Elementos de una teoría sociológica de la percepción estética", em *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.
- . "Campo intelectual y proyecto creador", em *Problemas del estructuralismo*. Cidade do México: Siglo XXI, 1967.
- e J.-C. PASERON. *La reproduction*. Paris: Minuit, 1970.
- CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- CIRESE, A. M. "Ensayos sobre las culturas subalternas", em *Cuadernos de la Casa Chata*. Cidade do México: 1980.
- CLASTRES, P. *Investigaciones en antropología política*. Barcelona: Gedisa, 1981.
- DE CERTEAU, M. *La Culture au pluriel*. Paris: UGE, 1974.
- DURAND, J. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1969.
- ECO, U. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.
- ESCARPIT, R. "Hacia una sociología del hecho literario", em *Cuadernos para el Diálogo*. Madri: 1974.

- . *Sociología de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Mirasol, 1982.
- FOUCAULT, M. *Un diálogo sobre el poder*. Madri: Alianza, 1981.
- GRAMSCI, A. *Cultura y literatura*. Barcelona: Península, 1977.
- HABERMAS, J. "L'Actualité de W. Benjamin. La critique: prise de conscience ou preservation", em *Revue d'Esthétique*. n. 1, Paris: 1981.
- JIMÉNEZ, G. *Para una concepción semiótica de la cultura*. mimeo., Cidade do México: 1982.
- KAHN J. S. (org.). *El concepto de cultura*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- LAPLANTINE, F. *Las voces de la imaginación colectiva*. Barcelona: Granca, 1977.
- LOTMAN, I. M. *et al. Semiótica de la cultura*. Madri: Cátedra, 1979.
- . *Los sistemas de signos*. Madri: Alberto Corazón, 1972.
- MARCUSE, H. *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Sur, 1969.
- RESZLER, A. *Marxismo y cultura*. Barcelona: Fontanella, 1976.
- RUPERT DE VENTÓS, X. *De la modernidad*. Barcelona: Península, 1980.
- SENNET, R. *Narcisismo y cultura moderna*. Barcelona: Kairós, 1980.
- TOFFLER, E. *Los consumidores de cultura*. Buenos Aires: Leviatán, 1980.
- VANEIGEM, R. *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- WILLIAMS, R. *Culture and Society: 1780-1950*. Londres: Penguin, 1976.
- . *The Long Revolution*. Londres: Penguin, 1980.
- . *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.
- . *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós, 1982.

2. HISTÓRIA POLÍTICA E MOVIMENTOS SOCIAIS

- CASTELLS, M. *Movimientos sociales urbanos*. Madri: Siglo XXI, 1977.
- CASTORIADIS, C. *La experiencia del movimiento obrero*. 2 vols., Barcelona: Tusquets, 1979.
- CHEVALIER, L. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXème siècle*. Paris, 1958.
- ELORZA, A. *Socialismo utópico español*. Madri: Alianza, 1970.
- FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar*. Cidade do México: Siglo XXI, 1976.
- FOURQUIN, G. *Los levantamientos populares en la Edad Media*. Madri: Edaf, 1976.
- GRAMSCI, A. *Antología, selección e notas de M. Sacristán*. Cidade do México: Siglo XXI, 1974.
- GORZ, A. *Adieux au proletariat*. Paris: Galilée, 1980.
- HABERMAS, J. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- . *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Buenos Aires: Amorrotu, 1977.
- HOBBSAWM, E. J. *Las revoluciones burguesas*. 2. vols., Madri: Guadarrama, 1980.
- . *Rebeldes primitivos*. Barcelona: Ariel, 1974.
- . *Trabajadores. Estudio sobre la historia del movimiento obrero*. Barcelona: Crítica, 1979.
- JACQUES, J. *Las luchas sociales en los gremios*. Madri: Miguel Castellote, 1972.
- KAPLAN, T. *Orígenes sociales del anarquismo andaluz*. Barcelona: Crítica, 1977.
- LIDA, C. E. *Antecedentes y desarrollo del movimiento obrero español*. Madri: Siglo XXI, 1973.

- . “Educación anarquista en la España del ochocientos”, em *Revista de Occidente*. n. 97, Madri: 1971.
- MAIRET, G. “Pueblo y Nación”, em CHATELET, F. *Historia de las ideologías*. vol. III, Cidade do México: Premiá, 1981.
- RUDÉ, G. *Protesta popular y revolución en el siglo XVIII*. Barcelona: Ariel, 1978.
- SENNET, R. *El declive del hombre público*. Barcelona: Península, 1978.
- SOBOUL, A. *Les sans-culottes*. Paris: Seuil, 1969.
- THOMPSON, E. P. *La formación histórica de la clase obrera*. Barcelona: Laya, 1972.
- . *Tradición, revuelta y consciencia de clase*. Barcelona: Crítica, 1979.
- TUÑÓN DE LARA, M. et. al. “Movimiento obrero, política y literatura en la España contemporánea”, em *Cuadernos para el Diálogo*. Madri: 1974.
- VILLAR, P. “Reflexions sur les fondements des structures nationales”, em *La Pensée*. n. 217-218, Paris: 1981.
- . et al. *Niveles de cultura y grupos sociales*. Cidade do México: Siglo XXI, 1977.
- VILLACORTA, F. *Burguesía y cultura*. Madri: Siglo XXI, 1980.
- ZELDIN, T. *Histoire des passions françaises*. 4 vols., Paris: Seuil, 1980.

3. HISTÓRIA E MODOS DO POPULAR

- ANGENOT, M. *Le Roman populaire*. Montreal: Université Québec, 1975.
- BAKHTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1974.
- BENJAMIN, W. “El narrador”, em *Revista de Occidente*. n. 129, Madri: 1973.

- . “Pequeña historia de la fotografía”, em *Discursos interrumpidos*. vol. I, Madri: Taurus, 1973.
- . *Reflexões: o brinquêdo e a educação*. São Paulo: Summus, 1982.
- BILLAZ, A. “Melorame et littérature: le cas de Pixerecourt”, em *Revue des Sciences Humaines*. n. 162, Lille: 1976.
- BOLLEME, G. *La Bibliothèque bleue. La littérature populaire en France du XVIe au XVIIIe siècles*. Paris: Mouton, 1971.
- BOTREL, J.-F. “La novela por entregas: unidad de creación y consumo”, em *Creación y público en la literatura española*. Madri: Castalia, 1971.
- BURKE, P. *Cultura popolare nell'Europa moderna*. Milão: Mondadori, 1980.
- CARO BAROJA, J. “Ensayo sobre la literatura de cordel”, em *Revista de Occidente*. Madri: 1969.
- . *Las brujas y su mundo*. Madri: Alianza, 1966.
- CLEMENTE, P. “La cultura popolare: questioni teoriche”, em *La Ricerca Folklorica*. n. 2, Brescia: 1980.
- COOB, C. H. *La cultura y el pueblo*. Barcelona: Laya, 1981.
- DE CERTEAU, M. “La beauté du mort”, em *La Culture au pluriel*. Paris: 1974.
- . *L'Invention du quotidien. Arts de faire*. Paris: UGE, 1980.
- . et al. *Les Cultures populaires*. Paris: Privat, 1979.
- . *Il superuomo di massa*. Milão: Bompiani, 1978.
- . *Socialismo y consolación*. Barcelona: Tusquets, 1970.
- EUROPA (Rev.). “Le Roman feuilleton”, n. 542, Paris: 1974.
- FERRERAS, J. I. *La novela por entregas*. Madri: Taurus, 1972.
- FRYE, N. *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance*. Caracas: Monte Ávila, 1980.
- FUENTES, V. *La marcha al pueblo en la letras españolas: 1917-1936*. Madri: De la Torre, 1980.

- GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madri: Taurus, 1973.
- GINZBURG, C. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik, 1982.
- GOIMARD, J. "Le Melodrame: le mot et la chose", em *Cahier de la Cinémathèque*. n. 28, Perpignan: 1980.
- GRAMSCI, A. "Observaciones sobre el folklore" e "Literatura popular", em *Cultura y literatura*. Barcelona: Península, 1977.
- HOGGART, R. *The Uses of Literacy*. Londres: Penguin, 1972.
- HOTIER, H. *Le Vocabulaire du cirque et du music-hall en France*. Université de Lille: 1972.
- . "Les Clowns. Analyse sémiotique", em *Degrés*. n. 32, Bruxelas: 1982.
- JOVELLANOS, G. M. de. *Espectáculos y diversiones públicas*. Madri: Anaya, 1967.
- LE GOFF, J. *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Madri: Taurus, 1983.
- et al. *Les Marginaux et les exclus dans l'histoire*. Paris: UGE, 1979.
- LIVAK, L. *Musa libertaria*. Barcelona: Antoni Bosch, 1981.
- LOMBARDI SATRIANI, L. M. *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. Cidade do México: Nueva Imagen, 1978.
- MANDROU, R. *De la culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Stock, 1964.
- . *Magistrats et sorcières en France au XVIIe siècle*. Paris: 1968.
- MARCO, J. *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madri: Taurus, 1977.
- . "El pliego suelto", em *Revista de Occidente*. n. 101, Madri: 1971.
- MARTINET, M. *Culture proletarienne*. Paris: Maspero, 1976, 1a. ed. Librairie du Travail, 1935.

- MISTLER J. et al. *Épinal et l'imaginaire populaire*. Paris: Hachette, 1961.
- MOURALIS, B. *Les Contralittératures*. Paris: PUF, 1975.
- MUCHEMBLED, R. *Culture populaire et culture des élites*. Paris: Flammarion, 1978.
- OLIVÉ, E. *Pedagogia obreirista de la imagen*. Barcelona: Olañeta, 1978.
- PLUM, W. *Relatos obreros*. Bogotá: Ildis, 1975.
- REGON, M. *Histoire de la littérature proletarienne en France*. Paris: Albin Michel, 1974.
- REMI, T. "Le Mime", em *Histoire des spectacles*. Paris: Gallimard, 1965.
- RESZLER, A. *La estética anarquista*. Cidade do México: Grijalbo, 1974.
- RODRÍGUEZ, J. M. *Ensayo sobre el machismo español*. Barcelona: Península, 1971.
- ROMERO TOVAR, L. *La novela popular española del siglo XIX*. Barcelona: Ariel, 1976.
- SIACHI, M. *Analysis of the Concept of 'the Popular' in Cultural Studies*. Montreal: McGill University, 1983.
- SIGUÁN BOEHMER, M. *Literatura popular libertaria: 1925-1938*. Barcelona: Península, 1981.
- SOLÁ, P. *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939)*. Barcelona: La Magrana, 1978.
- TALENS, J. *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Madri: Júcar, 1975.
- TORTEL J. et al. *Entretiens sur la paralittérature*. Paris: Plon, 1968.
- WILLIAMS, R. "The Press and Popular Culture", em *Newspaper History*. Londres: Constable, 1978.

- ZACCARIA, G. *Il romanzo d'appendice. Aspetti della narrativa 'popolare' nei secoli XIX e XX*. Turim: Paravia, 1977.
- ZAVALA, I. M. *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX*. Madri: Siglo XXI, 1972.
- . *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*. Barcelona: Ariel, 1978.
- ZONABEND, F. *La Mémoire longue*. Paris: PUF, 1980.

4. MASSAS: SOCIEDADE, CULTURA E COMUNICAÇÃO

- ADORNO, Th. W. e HORKHEIMER, M. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sur, 1971.
- . *Sociológica*. Madri: Taurus, 1971.
- BARTHES, R. *Mitologías*. Cidade do México: Siglo XXI, 1980.
- BAUDRILLARD, J. *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Barcelona: Kairós, 1978.
- . *La Société de consommation*. Paris: Gallimard, 1970.
- . “La implosión del sentido en los *media* y la implosión de lo social en las masas”, em *Alternativas populares a las comunicaciones de masa*. Madri: CIS, 1979.
- BELL, D. et al. *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- BENJAMIN, W. *Iluminaciones I: Imaginación y sociedad*. Madri: Taurus, 1982.
- . *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*. Madri: Taurus, 1980.
- . *Discursos interrumpidos*. Vol. I, Madri: Taurus, 1982.
- BRUNORI, V. *Sueños y mitos de la literatura de masas*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980.

- COLOMBO, F. *Televisión: la realidad como espectáculo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- COMA, J. *La novela negra*. Barcelona: El Viejo Topo, 1980.
- CURRAN J. et al. *Sociedad y comunicación de masas*. Cidade do México: FCE, 1981.
- DEBORD, G. *La Société du spectacle*. Paris: Champ Libre, 1971.
- DUFRENNE, M. *L'Art de masse n'existe pas*. Paris: UGE, 1974.
- . *Subversión/perversión*. Barcelona: Ruedo Ibérico, 1980.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masa*. Barcelona: Lumen, 1968.
- . *Diario mínimo*. Barcelona: Península, 1973.
- FABRI, P. “Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio de la sociologia”, em *Versus*. n. 5, Milão: 1973.
- FREUD, S. *Obras completas*. vol. III, Madri: Biblioteca Nueva, 1973.
- GINER, S. *Sociedad masa*. Barcelona: Península, 1979.
- GUBERN, R. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1974.
- . *Comunicación y cultura de masas*. Barcelona: Península 1977.
- LE BON, G. *Psicología de las muchedumbres*. Buenos Aires: Albatros, 1959.
- LUTZEMBERGER, M. G. et al. *Cultura, comunicación de masas y lucha de clases*. Cidade do México: Nueva Imagen, 1978.
- MANUCCI, C. *La sociedad de masas*. Buenos Aires: Corregidor, 1972.
- MARTÍN SERRANO, M. *La mediación social*. Madri: Ramón Akal, 1977.
- . “Nuevos métodos para la investigación de la estructura y la dinámica de la enculturación”, em *REOP*. n. 37, Madri: 1974.
- (ed.). *Teoría de la comunicación*. Universidad Internacional Santander: Menéndez Pelayo, 1981.

- MATTELART, A. *La Culture contre la démocratie*. Paris: La Découverte, 1983.
- e PIEMME, J.-M. “Las industrias culturales: génesis de una idea”, em *UNESCO, Industrias culturales*. Cidade do México: FCE, 1982.
- . *La televisión alternativa*, Anagrama, Barcelona, 1981.
- e STOURDZE, Y. *Technologie, Culture & Communication*. Paris: La Documentation Française, 1983.
- McLUHAN, H. M. *La comprensión de los medios*. Cidade do México: Diana, 1969.
- MILLS, C. W. “La sociedad de masas”, em *La élite del poder*. Cidade do México: FCE, 1957.
- MOLES, A. A. *Sociodinámica de la cultur*. Buenos Aires: Paidós, 1978.
- MORAGAS, M. De. *Teorías de la comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- (ed.). *Sociología de la comunicación de masas*. 4 vols., Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- . “Ubicación tipológica de la cultura popular y la comunicación alternativa”, Barcelona: 1982.
- MORIN, E. *L'Esprit du temps 1: Névrose*. Paris: Grasset, 1962.
- . *O espírito do tempo 2: Necrose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- . *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: EUDEBA, 1964.
- . *El cine o El hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral, 1961.
- ORTEGA Y GASSET, J. *La rebelión de las masas*. Madri: Epasa-Calpe, 1961.
- RAMIREZ, J. A. *Medios de masas e historia del arte*. Madri: Cátedra, 1976.
- RICHERI, G. (ed.). *La televisión: entre servicio público y negocio*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

- e DOGLIO, D. *La radio: Origine, storia, modeli*. Milão: Mondadori, 1980.
- RIESMAN, D. *La muchedumbre solitaria*. Barcelona: Paidós, 1981.
- ROSENBERG, B. e WHITE, D. M. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- ROSITI, F. *Historia y teoría de la cultura de masas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- SCHILLER, H. I. *Comunicación de masas e imperialismo yanqui*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- SIGNORELLO, A. *et al.* “Cultura popolare e cultura di massa”, em *La Ricerca Folklorica*. n. 7, Brescia: 1983.
- SWINGEWOOD, A. *El mito de la cultura de masas*. Cidade do México: Premiá, 1979.
- TOCQUEVILLE, A. de. *De la démocratie en Amérique*. 2 vols., Paris: Gallimard, 1951.
- TÖNNIES, F. *Comunidad y sociedad*. Buenos Aires: EUDEBA, 1947.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. *Historia y comunicación social*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- VIDAL BENEYTO, J. (ed.). *Alternativas populares a las comunicaciones de masa*. Madri: CIS, 1979.
- WOLF, M. *Teorie delle comunicazioni di massa*. Milão: Bompiani, 1985.
- , CASSETTI, F. e LUMBELLI, L. “Indagine su alcune regole di genere televisivo”, em *Ricerche sulla Comunicazione*. n. 2 e 3, Milão: 1980.

5. POLÍTICA, SOCIEDADE E IDEOLOGIA NA AMÉRICA LATINA

- ARGUMEDO, A. *Conciencia popular y conciencia enajenada*. mimco., Buenos Aires: 1972.

- . *Los laberintos de la crisis*, Ilet-Folios, Buenos Aires, 1984.
- BAGU, S. et al. *De historia e historiadores. Homenaje a J. L. Romero*. Cidade do México: Siglo XXI, 1982.
- BRASLAVSKY, C. e TEDESCO, J. C. et al. "Tendencias históricas de la educación popular como expresiones de los proyectos políticos de los Estados latinoamericanos", em *Investigaciones Educativas*. Cidade do México: 1982.
- BRUNNER, J. J. *La cultura como objeto de políticas*. Santiago: Flacso, 1985.
- . *Políticas culturales para la democracia*. Santiago: Flacso, 1985.
- CATALÁN, G. *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago: Flacso, 1985.
- CORNEJO, A. et al. *Problema nacional: cultura y clases sociales*. Lima, Desco, 1981.
- FALETTO, E. et al. *América Latina: desarrollo y perspectivas democráticas*. Costa Rica: Flacso, 1982.
- FALS BORDA, O. *Conocimiento y poder popular*. Bogotá: Siglo XXI, 1985.
- et al. *Once ensayos sobre la violencia*. Bogotá: Centro Gaitán, 1985.
- FLISFISCH, A., LECHNER, N. e MOULIAN, T. *Problemas de la democracia y la política democrática en América Latina*. Santiago: Flacso, 1984.
- FRIAS, C. e ROMERO, F. "Democracia y organización popular urbana", em *Tarea*. n. 12, Lima: 1984.
- GALEANO, E. *Las venas abiertas de América Latina*. Havana: Casa de las Américas, 1972.
- GARCÍA CANCLINI, N. "Las políticas culturales en América Latina", em *Materiales para la comunicación popular*. n. 1, Lima: 1984.
- . "Gramsci con Bourdieu", em *Nueva Sociedad*. n. 71, Costa Rica: 1984.

- . *Desigualdad cultural y poder simbólico*. mimeo., Cidade do México: 1984.
- . *Cultura y poder: ¿dónde está la investigación?* mimeo., Cidade do México: 1985.
- GARRETÓN, M. A. *La cuestión nacional: perspectiva democrática*. Santiago: ILET, 1983.
- GEORGE OLIVEN, R. *Urbanização e mudança social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- . *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- IPOLA, E. de. *Ideología y discurso populista*. Cidade do México: Folios, 1982.
- . "Estructura y coyuntura: las mediaciones", em *Teoría y política en América Latina*. Cidade do México: Cide, 1983.
- . "Sociedad, ideología y comunicación", em *Comunicación y cultura*. n. 6, Cidade do México: 1978.
- LACLAU, E. *Política e ideología en la teoría marxista*. Madri: Siglo XXI, 1978.
- . "Teoría marxista del Estado: debates y perspectivas", em *Estado y política en América Latina*. Cidade do México: Siglo XXI, 1981.
- LANDI, O. *Crisis y lenguajes políticos*. Buenos Aires: Cedes, 1983.
- . *El discurso sobre lo posible*. Buenos Aires: Cedes, 1985.
- . *Cultura política en la transición democrática*. mimeo., Buenos Aires: 1984.
- . *Campo cultural y democratización política*, mimeo., Buenos Aires: 1985.
- LECHNER, N. *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*. Santiago: Flacso, 1984.
- (ed.). *Estado y política en América Latina*. Cidade do México: Siglo XXI, 1981.
- MARIÁTEGUI, J. C. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1968.

- . *Signos y obras*. Lima: Amauta, 1978.
- MARQUES DE MELO, J. (ed.). *Populismo e comunicação*. São Paulo: Cortez, 1981.
- MASSOLO, A. "Las mujeres en los movimientos sociales urbanos", em *Iztapalapa*. n. 9, Cidade do México: 1983.
- MATOS MAR, J. *Desborde popular y crisis del Estado*. Lima: IEP, 1984.
- MENDES, C. et al. *El mito del desarrollo*. Barcelona: Kairós, 1977.
- MOCTEZUMA, P. et al. "Movimiento urbano popular", em *Nueva Antropología*. Costa Rica: Flacso, 1982.
- MOULIAN, T. et al. *América Latina 80: Democracia y movimiento popular*. Lima: Desco, 1981.
- . *Autoritarismo y alternativas populares en América Latina*. Costa Rica: Flacso, 1982.
- NUN, J. "El otro reduccionismo", em *América Latina: ideología y cultura*. Costa Rica: Flacso, 1982.
- . "La rebelión del coro", em *Punto de Vista*. n. 23, Buenos Aires: 1984.
- ORTIZ, F. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel, 1970.
- PALACIOS, M. (ed.). *La unidad nacional en América Latina: del regionalismo a la nacionalidad*. El Colegio de México: 1983.
- PEREIRA DE QUEIROZ, M. I. *Historia y etnología de los movimientos mesiánicos*. Cidade do México: Siglo XXI, 1978.
- PORTANTIERO, J. C. "Los usos de Gramsci", em *Cuadernos de Pasado y Presente*. Cidade do México: 1977.
- . "Lo nacional-popular y la alternativa democrática en América Latina", em *América Latina 80*. Lima: Desco, 1981.
- . "Sociedad civil, Estado y sistema político", em *Teoría y política en América Latina*. Cidade do México: Cide, 1983.

- RIBEIRO, D. *Las Américas y la civilización*. Cidade do México: Extemporáneos, 1977.
- ROMERO, J. L. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Cidade do México: Siglo XXI, 1976.
- . *Las ideologías de la cultura nacional*. Buenos Aires: CEDAL, 1982.
- SEBRELI, J. J. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo XX, 1966.
- URIBE CELIS, C. *Los años veinte en Colombia*. Bogotá: Aurora, 1984.
- VIDALES, R. e RIVERA, L. (eds.). *La esperanza en el presente de América Latina*. Costa Rica: DEI, 1983.
- VITALE, L. *La formación social latinoamericana (1930-1978)*. Barcelona: Fontamara, 1878.

6. AMÉRICA LATINA: MEDIAÇÃO DE MASSA E CULTURAS POPULARES

- ALFARO, R. Ma. "Del periódico al parlante", em *Materiales para la Comunicación Popular*. n. 1, Lima: 1983.
- . "Modelos radiales y proceso de popularización de la radio", em *Contratexto*. n. 1, Lima: 1985.
- . *La palabra como conquista de la capital*. mimeo., Lima: 1985.
- ALTAMIRANO, C. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- ARGUEDAS, J. M. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Cidade do México: Siglo XXI, 1977.
- BONFIL B., G. *Utopía y revolución*. Cidade do México: Nueva Imagen, 1981.
- . "La nueva presencia política de los indios", em *Cultura y creación intelectual en América Latina*. Cidade do México: Siglo XXI, 1984.

- *et al.* *Culturas populares y política cultural*. Cidade do México: SEP, 1982.
- CAPRILES, O. "Por una cultura alternativa", em *Ininco*. n. 4-5, Caracas: 1982.
- *et al.* "Dossier sobre comunicación alternativa", em *Ininco*. n. 1., Caracas: 1980.
- CANTOR MAGNANI, J. G. *Festa no pedaço. Cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- . "Cultura popular: controvérsias e perspectivas", em *Biblioteca de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: 1982.
- CASULO, N. (ed.). *Comunicación: la democracia difícil*, ILET. Buenos Aires: Folios, 1985.
- . "Reflexiones sobre la transnacionalización de la cultura", em *Comunicación Transnacional*. Lima: Desco, 1984.
- CHAUÍ, M. *Seminários. O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- *et al.* "Questão popular", em *Arte em Revista*. n. 3, São Paulo: 1980.
- DA MATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- . *A casa e a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DURHAM, E. R. "A família operária: consciência e ideologia", em *Dados*. n. 2, Rio de Janeiro: 1980.
- EDWARDS, P. *TV y recepción activa*. Santiago: Ceneca, 1985.
- . *Educación para la TV*. Santiago: Ceneca, 1985.
- FADUL, A. Ma. "Literatura, rádio e sociedade: algumas anotações sobre a cultura na América Latina", em *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.
- . *Violência, rádio e imaginário popular*. mimeo., São Paulo: 1985.

- . *Sobre a recepção crítica dos meios de comunicação de massa no Brasil*. São Paulo: Orealc, 1983.
- . "Hegemonia e contra-informação: por uma nova práxis da comunicação", em *Comunicação e contra-informação*. São Paulo: 1982.
- FOX, E. e BELTRÁN, L. *Comunicación dominada. Estados Unidos en los medios de América Latina*. Cidade do México: Nueva Imagen, 1980.
- e SCHMUCLER, H. *Comunicación y democracia en América Latina*. Desco. Lima: Flacso, 1982.
- FRANCO, L. *El circo criollo*. Buenos Aires: C. E. de América Latina, 1981.
- FUENZALIDA, V. *Estudios sobre la televisión chilena*. Santiago: CPU, 1984.
- . *Televisión: padres-hijos*. Santiago: Ceneca, 1984.
- . *Ámbitos y posibilidades en la recepción activa*. mimeo., 1985.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Las culturas populares en el capitalismo*. Cidade do México: Nueva Imagen, 1982.
- . *Cultura transnacional y culturas populares en México*. mimeo., Cidade do México: 1985.
- . *Arte popular y sociedad en América Latina*. Cidade do México: Grijalbo, 1977.
- GARCÍA RIERA, E. *El cine y su público*. Cidade do México: FCE, 1974.
- GONZÁLEZ, J. *Sociología de las culturas subalternas*. Cidade do México: Cuadernos Ticom, 1981.
- . *Dominación cultural: expresión artística y promoción popular. Semantizarás las ferias. Identidad regional y frentes culturales*. mimeo., Cidade do México: 1980.
- GUTIÉRREZ, L. H. e ROMERO, L. A. *Buenos Aires 1920-1945: una propuesta para el estudio de la cultura de los sectores populares*. mimeo., Buenos Aires, 1981.

- . “La cultura de los sectores populares porteños (1920-1930), em *Espacios*. n. 2, Buenos Aires: 1985.
- GUTIÉRREZ, P. *Radio y cultura popular de masas*. Santiago: Ceneca, 1983.
- HERNÁNDEZ, T. *et al.* “La cultura popular”, em *Ininco*. n. 3, Caracas: 1981.
- HURTADO, Ma. L. *Teatro y sociedad chilena: El melodrama*. Santiago: Universidad Católica, 1983.
- . *El melodrama, género matriz en la dramaturgia chilena*. mimeo., Santiago: 1984.
- . *La telenovela, mundo de realidades invertidas*. mimeo., Santiago: 1976.
- JIMÉNEZ, G. *Cultura popular y religión en el Anahuac*. Cidade do México: CEE, 1978.
- LAUER, M. *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: Desco, 1982.
- . *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1976.
- LIENHARD, M. *Cultura popular andina y forma novelesca*. Lima: Tarea, 1981.
- LINS DA SILVA, C. E. (ed.). *Comunicação, hegemonia e contra-informação*. São Paulo: Cortez, 1982.
- . *Muito além do Jardim Botânico. Um estudo sobre a audiência do Jornal Nacional da Globo entre trabalhadores*. São Paulo: Summus, 1985.
- . “Comunicação transnacional e cultura brasileira”, em *Comunicação e Sociedade*. n. 9, São Paulo: 1983.
- LLORENS, J. A. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: IEP, 1983.
- MARQUES DE MELLO, J. (ed.). *Comunicação e classes subalternas*. São Paulo: Cortez, 1980.

- . *Teoria e pesquisa em comunicação. Panorama latino-americano*. São Paulo: Cortez, 1983.
- . *Inventário da pesquisa em comunicação no Brasil*. São Paulo: Port-Com, 1984.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Comunicación masiva: discurso y poder*. Quito: Ciespal, 1978.
- . “Prácticas de comunicación en la cultura popular”, em *Comunicación alternativa y cambio social en América Latina*. Cidade do México: UNAM, 1981.
- . “Retos a la investigación de comunicación en América Latina”, em *Comunicación y Cultura*. n. 9, Cidade do México: 1982.
- . “Memoria narrativa e industria cultural”, em *Comunicación y Cultura*, n. 10, Cidade do México: 1983.
- . “Cultura popular y comunicación de masas”, em *Materiales para la Comunicación Popular*. n. 3, Lima: 1984.
- MARTÍNEZ, H. “Lo popular en y ante la televisión”, em *Controversia*. n. 112, Bogotá: 1983.
- . *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Guadalupe, 1978.
- MATTELART, A. e SCHMUCLER, H. *América Latina en la encrucijada telemática*. Barcelona: Paidós, 1983.
- MAZZIOTTI, N. *Migraciones internas y recomposición de la cultura popular urbana*. mimeo., Buenos Aires: 1983.
- MELLA, L. *et al.* *La canción popular chilena*. Santiago: Ceneca, 1980.
- MEYER, M. “O que é, ou quem foi Sinclair das ilhas”, em *Revista do IEB*. n. 14, São Paulo: 1973.
- . “Folhetim para Almanaque ou Rocambale, a Ilíada de realejo”, em *Cadernos de Literatura e Ensaio*, Brasiliense, São Paulo, 1982.
- . *Vaudevilles, melodramas e quejandos*, mimeo., São Paulo, 1982.
- . “Página virada, descartada, de meu folhetim”, em *Literatura em tempo de cultura de massa*, Nobel, São Paulo, 1984.

- e MONTES, M. L. *Redescobriendo o Brasil: a festa na política*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.
- MICELLI, S. *A noite da madrinha*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- (ed.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- MIER, R. et al. "Nuevas fronteras de la música popular en América Latina", em *Comunicación y Cultura*. n. 12, Cidade do México: 1984.
- MONSIVÁIS, C. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", em *Historia general de México*. vol. IV, El Colegio de México: 1976.
- . "Cultura urbana y creación intelectual", em *Casa de las Américas*. n. 116, Havana: 1976.
- . *Amor perdido*. Cidade do México: Era, 1977.
- . "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares", em *Cuadernos políticos*. n. 30, Cidade do México: 1981.
- . *La cultura popular en el ámbito urbano. El caso de México*. mimeo., Cidade do México: 1983.
- . "Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano", em *Cultura y creación en América Latina*. Cidade do México: Siglo XXI, 1984.
- . "La agonía interminable de la canción romántica", em *Comunicación y Cultura*. n. 12, Cidade do México: 1984.
- MORSE, R. e HARDOY, J. E. (eds.). *Cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires: Flacso, 1985.
- MUNIZAGA, G. *Políticas de comunicación bajo regímenes autoritarios*. Santiago: Ceneqa, 1981.
- PAREJA, R. *Historia de la radio en Colombia*. Bogotá: S.C. de C.S., 1984.
- PEIRANO, L. e LÉON, A. S. *Risa y cultura en la televisión peruana*. Lima: Desco, 1984.

- PIRES DO RIO, T. *A política dos outros*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PORTALES, T. *La contribución democrática de la televisión*. Santiago: ILET, 1985.
- PRIETO CASTILLO, D. *Discuso antiautoritario y comunicación alternativa*. Cidade do México: Edical, 1981.
- REYES MATTA, F. (ed.). *Comunicación alternativa y búsquedas democráticas*. Santiago: ILET, 1983.
- RIVERA, A. *La investigación en comunicación social en Chile*. Lima: Desco, Ceneqa, 1983.
- RIVERA, J. B. *El folletín*. Buenos Aires: C.E. de A.L., 1982.
- . *La forja de escritor profesional*. Buenos Aires: C.E. de A.L., 1980.
- . *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: C.E. de A.L., 1980.
- . *Las literaturas marginales*. Buenos Aires: C.E. de A.L., 1980.
- . *El auge de la industria cultural (1930-1955)*. Buenos Aires: C.E. de A.L., 1981.
- . *El folletín. Eduardo Gutiérrez*. Buenos Aires: C.E. de A.L., 1980.
- ROMERO, L. A. *Una empresa cultural para los sectores populares: editoriales y libros en Buenos Aires en la entreguerra*. mimeo., Buenos Aires: 1984.
- . *Sectores populares, participación e democracia. El caso de Buenos Aires*. mimeo., Buenos Aires: 1984.
- SÁBATO, H. "Historia y ficción", em *Punto de Vista*. n. 22, Buenos Aires: 1984.
- et al. "Cultura nacional, cultura popular", em *Punto de Vista*. n. 18, Buenos Aires: 1983.
- SARLO, B. *Lo popular como dimensión: tópica, retórica y problemática de la recepción*. mimeo., Buenos Aires: 1983.
- . "Crítica de la lectura: ¿un nuevo canon?", em *Punto de Vista*, n. 24, Buenos Aires: 1985.

- *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.
- SEIBEL, B. *El teatro "bárbaro" del interior*. Buenos Aires: De la Pluma, 1984.
- *Los cómicos ambulantes*. Buenos Aires: C.E. de A.L., 1982.
- SILVA, A. *La perspectiva estética como estrategia comunicativa en ciudades colombianas*. mimeo., Bogotá: 1985.
- SIMPSON, M. (ed.). *Comunicación alternativa y cambio social en América Latina*. Cidade do México: UNAM, 1981.
- SODRÉ, M. *A comunicação do grotesco*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- *O monopólio da fala. Função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- *A verdade seduzida. Por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.
- SOL, R. *Medios masivos y comunicación popular*. Costa Rica: Porvenir, 1984.
- SQUEFF, E. e WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira. Música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SUBERCASEAUX, B. *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX*. Santiago: Aconcagua, 1979.
- *Notas sobre autoritarismo y lectura en Chile*. Santiago: Ceneca, 1984.
- SUNKEL, O. *Razón y pasión en la prensa popular*. Santiago: ILET, 1985.
- "Culturas operantes, sistemas de comunicación y democracia", em ILET, *La cuestión nacional*. Santiago: 1983.
- TERRERO, P. *El radioteatro*. Buenos Aires: C.E. de A.L., 1981.
- *Radioteatro e teleteatro*. mimeo., Buenos Aires: 1983.
- THIOLLENT, M. et al. *Televisão, poder e classes trabalhadoras*. São Paulo: Intercom, 1982.

SBD / FFLCH / USP	
SEÇÃO DE: BC	TOMBO: 271646
AQUISIÇÃO: D /	/ N.F.Nº
DATA: 19/07/06	PREÇO: 30