

Diversidade Cultural e Entretenimento nas Ambiências Midiáticas do Espetáculo¹

Edson Farias²

Resumo

O escopo desta análise figurativa-processual é a correlação entre comunicação e diversidade cultural. Primeiramente, discorre-se sobre o lugar da imagem na cultura ocidental contemporânea. Afirma-se, então, que o audiovisual está inserido nas transações entre as redes sócio-humanas e maquínicas que não apenas dão suporte e interpelam as formas e os meios de simbolização, mas também correspondem a um exemplar tardio dessa mesma interação. A análise recai, ainda mais especificamente, na interação da produção audiovisual com outros modos de produção e circulação de bens simbólicos, em especial na montagem das ambiências midiáticas, no ato mesmo da recomposição de outros modos de simbolização como conteúdos desses ambientes sociotécnicos. O exame da convergência de mídia televisual e o evento-gênero lúdico-estético carnavalesco do Desfile das Escolas de Samba cariocas demonstra que, na reconstituição da ambiência no evento, é possível observar mecanismos do entretenimento contemporâneo e, especialmente, o (mecanismo de atribuição de) valor cultural a uma determinada expressão social.

Palavras-chave: Diversidade cultural. Audiovisual. Entretenimento. Ambiências midiáticas. Evento-espetáculo. Desfile de Carnaval. Rio de Janeiro.

Introdução

Em especial nas últimas décadas do século passado, a confluência entre as ecologias sociotécnicas e a linguagem digital tem pressionado, na direção de novos rumos, parâmetros e possibilidades, além de desafios, as esferas da

1 *Uma versão preliminar deste texto foi apresentada à Mesa Redonda **Reflexões sobre o Espetáculo e os Sonhos**, durante o Seminário “Sonhar não Custa Nada ou Quase Nada”: Horizonte do Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro – UERJ, 24-25 jun., Rio de Janeiro, 2015. O texto divulga resultados do projeto de pesquisa Estilemas Artísticos no Ofício de Carnavalesco na Cultura Popular Urbana do Espetáculo no Rio de Janeiro, que conta com financiamento do CNPq, na modalidade de bolsa de produtividade em pesquisa (2014-2017).*

2 *Pesquisador do Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq. Professor adjunto do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Sociedade e Linguagem da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Líder do grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB). Editor da revista Arquivos do CMD. E-mail: nilos@uol.com.br.*

experiência sócio-humanas. As linguagens e tecnologias audiovisuais parecem estar à contrapartida de muitos desses revolvimentos, como ferramenta, estendendo-se até os formatos pedagógicos interativos, redefinindo, tanto os ritmos, quanto as finalidades do trânsito de informações, em particular com ritmos ditados pelo advento e propagação das redes sociais. No que se refere ao audiovisual em si, desde meados do último século, nas dimensões técnica, artística, lúdica e industrial-mercantil, o impacto é profundo e transformador. Qualificado de arte tecnológica por excelência (BENJAMIN, 2012, p. 9-41), coube ao cinema impor-se em escala planetária, sob o perfil lúdico-artístico, alocando diferentes gêneros e linguagens na medida mesma em que se consagra um potentado industrial, que aliava a capacidade de chegar aos planos subjetivos e às proporções macrossociais.

Em um primeiro momento, a base desse crescimento fora o processo químico fotográfico, uma tecnologia dispendiosa, cujos elevados custos excluía não apenas grupos humanos menos aquinhoados mas também países situados na periferia da economia-mundo, o que favoreceu a posição ocupada pelos Estados Unidos, no final do século XX – detendo 80% do mercado mundial de filmes e programas de TV.

Iniciado na década de 1990, o emprego cada vez mais amplo de recursos digitais implicou certa descentralização do acesso aos meios de produção audiovisual. Por sua vez, a popularização da Internet contribuiu para a convergência entre as mídias. Desde então, o cenário cultural do audiovisual conhece significativa alteração, já que muitos outros países aumentaram sua produção, acirrando, assim, as disputas pela conquista de mercados nacionais e regionais para difundir as respectivas produções. Alteraram-se igualmente as relações entre indivíduos ou grupos e o audiovisual; afinal, o acesso mais facilitado à tecnologia de realização e a multiplicação de várias mídias e suportes abriram perspectivas de circulação e consumo.

Considerado em sua complexidade, abarcando cinema, TV, videogame, publicidade, *blu-ray*, multimídia, transmídia, portabilidade, internet, o audiovisual se aproxima da dianteira na formação do produto interno planetário (UNESCO, 2016). Algo assim introduz alternativas e dilemas acerca da geração de empregos e renda. E, no compasso em que se redefinem rumos nos modos de produção simbólica e nas formas de expressão e consumo culturais,

inserem-se novos problemas em torno das potencialidades miméticas humanas relativas à produção e reprodução e aos usos de bens simbólicos³. Isto, no instante em que o alcance e a intensidade de circulação da audioimagem, tecnologicamente viabilizada pelas ecologias sociotécnicas, atravessam e revolvem os planos públicos e privados. Por repercutirem na formação de estruturas psíquicas (cognitivas e afetivas) e, desse modo, intervirem nas experiências e formas/formatos expressivos, condicionam as proposições de si de indivíduos e coletivos e, na contrapartida, avançam sobre os universos morais e as camadas normativas, tornando porosos os limites entre as esferas estético-cultural, política e econômica. Logo, a dimensão sistêmica técnica e institucional do audiovisual deixa efeitos na coordenação e regulação das relações sociais e, igualmente, nas possibilidades de reprodução ou mudanças sócio-históricas.

Não causa estranheza, portanto, o fato de a normativa decorrente da conferência acerca da diversidade das expressões culturais, aprovada pela Unesco, em 2005, entre outras questões, vir nos rastros de disputas que envolveram diferentes Estados nacionais em torno dos fluxos audiovisuais. As distintas e concorrentes tomadas de posição questionavam se os bens simbólicos seriam ou não irreduzíveis à condição de mercadorias (NICOLAU NETTO, 2014). Os enfrentamentos faziam contracenar versões igualmente diferentes da semântica da diversidade; de um lado, cumplicidade entre certa acepção antropológica que afirma expressões etno-históricas como irreduzíveis quanto a específicos sistemas simbólicos e à visão formulada à luz das concepções românticas, ressaltando a especificidade dos bens culturais; de outro, discursividades que acentuavam se tratarem de pluralidades expressivas atravessadas pela lógica monetário-financeira do mercado dos significados e das sensações. Em última instância, ali, colocam-se como antípodas o ponto de vista da cultura como formação espiritual e aquele que a significa na figura de um recurso aberto a agenciamentos vários. Um e outro posicionamentos doutrinários em confronto dialogavam e até mesmo atualizavam perspectivas que, nos últimos dois séculos, informam o trajeto da teoria cultural, ao menos na civilização ocidental.

3 Neste texto, não iremos à amíude no pressuposto histórico-ontológico acerca da função da iconicidade no desenvolvimento de longa duração da espécie humana, em particular, o entrosamento do gesto e da imagem na deflagração da habilidade de simbolizar; entrosamento que parece ter antecedido o discurso articulado (BOEHM, 2015, p. 23-38). Portanto, permanecerá como um pressuposto de pano de fundo a presença do duplo enquanto realização e manifesto da habilidade mimética de gerar formas (NANCY, 2015, p. 55-73).

Escapa aos nossos objetivos refazer o traçado de tal percurso; importa, sim, ressaltar três chaves explicativas mais recentes que compõem o trans-fundo hermenêutico desses mesmos pontos de vista. São elas: o conceito de indústria cultural, a discussão sobre produção simbólica e diferença cultural e a proposição em torno de serem os meios comunicacionais extensões da corporalidade humana. Vejamos, em linhas-gerais, como os três aportes cognitivos se relacionam no tocante à problematização acerca do nexos histórico estabelecido entre cultura e comunicação referida aos aparatos sociotécnicos.

Em lugar de conceber a transformação da consciência burguesa à luz do advento do capitalismo monopolista, em *A Dialética do Esclarecimento* Adorno e Horkheimer (1985) propõem um estudo de longa duração, cujo objeto é a formação da consciência burguesa, no curso mesmo da existência histórica da humanidade, apreendendo-a em suas várias figuras. Interessa-lhes perseguir a composição dessa vontade de dominação e dominação de si em que o traço inconstante e plural dos múltiplos sensíveis deve ser domado pelo conceito e pelo cálculo com a intervenção da razão instrumental. Ou seja, de uma racionalidade disposta à transformação do real em objeto subordinado aos interesses de autoconservação da humanidade. Neste sentido, o compromisso da razão é com a transformação de tudo aquilo manifestado como heterogêneo em algo de idêntico à consciência. Portanto, o traço mítico seria inerente ao esclarecimento burguês, já que está a propensão a trazer ao visível todas as determinações na contrapartida da opacidade mesma do caráter violento que move o teleológico empenho empreendedorístico.

Assim, quando na década de 1940, Adorno e Horkheimer descrevem com o conceito de “indústria cultural” o que seria para eles a “violência totalitária” do sistema de produção de mercadorias – dotado de complexa divisão do trabalho – e como este teria penetrado o plano das diferencialidades simbólicas com o raciocínio calculista, não estão se referindo a uma irrupção histórica, mas, sim, ao estágio tardio de uma dinâmica fundada na dominação instrumentalista. O raciocínio calculista, para eles, corresponde ao esquema de pensamento subordinado à lógica de abstração das atividades humanas e da natureza e, logo, intrínseca à lei de acumulação expansiva e autovalorização do capital. Desde então, infundidas uma na outra, as obras artísticas e as atividades de diversão ter-se-iam transformado em expressões tão somente

dispostas a pôr “valores-de-troca”, ou seja, dispostas a reproduzir a troca com a finalidade de atender não a necessidades de agentes concretos em suas condições relacionais, mas à rentabilidade do capital. O entretenimento, como abandono descontraído, regressaria à

[...] necessidade imanente ao sistema de não soltar o consumidor, de não lhe dar em nenhum momento o pressentimento da possibilidade da resistência. O princípio impõe que todas as necessidades lhe sejam apresentadas como podendo ser satisfeitas pela indústria cultural, mas, por outro lado, que essas necessidades sejam de antemão organizadas de tal sorte que ele se veja nelas unicamente como um eterno consumidor, como objeto da indústria cultural. Não somente ele lhe faz crer que o logro que ela oferece seria a satisfação, mas dá a entender além disso que ela teria, seja como for, de se arranjar com o que lhe é oferecido. [...] A indústria cultural volta a oferecer como paraíso o mesmo cotidiano. Tanto o *escape* quanto o *elopement* estão de antemão destinados a reconduzir ao ponto de partida. A diversão favorece a resignação, que nela quer se esquecer. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 132-133, em itálico no original).

Naqueles mesmos 15 anos vividos nos Estados Unidos, Adorno e Horkheimer retomam o tema da produção em escala incidindo na padronização da materialidade e das consciências e definem, então, a “falsa-consciência” como o estatuto da identificação forçada⁴. Ou seja, a cultura não compreenderia mais a esfera autônoma do espírito, porém se presentificaria como um padrão homogeneizante. Edifícios de apartamentos, danças, música popular, carros, entre outros aspectos, todos, afirmam Adorno e Horkheimer (1985), assemelham-se uns aos outros, afinal se trata de mercadorias capazes de envolverem-se em reciprocidades, como se fossem possuidoras de alma – ainda mais quando ciência e técnica se impõem como força produtiva para estabelecer toda a sistematização das partes ao todo, submetendo-as nessa galvanização, para a qual, acreditam, é crucial a confirmação da vontade de dominação como vocação da razão iluminista. Por isso, ambos os autores deixaram de reconhecer a virulência de uma “classe revolucionária” na condição de agente emancipador da história. Eles asseveram que toda forma de consciência, nesse instante da história, confundir-se-ia com o caráter monopolista da arquitetura das relações de produção capitalista.

4 Com exceção, para Adorno, de determinadas formas estéticas não comprometidas com a comunicação automática, sobremaneira o teatro de Samuel Becket (ADORNO, [s. d.], p. 169).

A Escola de Frankfurt manteve-se coerente à tradição romântica da *kultur* alemã, estendendo-a à vertente da *kulturkritic*. Se a primeira se definia pelo cultivo espiritual do sujeito, em oposição ao artificialismo, seja porque este último teria origem aristocrática representada pela ideia de civilização, seja porque corresponderia à expressão da “decadência moral” relacionada ao industrialismo, a outra diz respeito à atitude que apreende as artes, a literatura, a filosofia e mesmo a ciência – quando histórica e cultural – como a dimensão superior, lugar do espírito, ou, conforme Lukács (2015, p. 83-97), da alma. Trata-se, em si, do recipiente mesmo do ético; espaço de retorno, como negação do tempo detonado pela revolução industrial, ao universo medieval, onde prevaleceriam os cânones da honra, e, ao mesmo tempo, de denúncia contra a depreciação da matéria “corruptora” (BERLIN, 2015, p. 80-109). Ainda que não corroborem a nostalgia pré-capitalista e pré-industrial, os autores frankfurtianos mantêm-se fiéis à concepção de cultura restrita aos limites das belas-arts (ORTIZ, 2002, p. 29). Com isso, sua crítica da ideologia deixa por legado uma importante contribuição à sociologia ocupada da correlação da estrutura social com as formas de consciência, ao se voltar à instrumentalização da produção simbólica no regime produtivista e homogeneizador da sociedade capitalista industrial.

Por sua vez, a entrada em cena do estruturalismo acentuou a característica da Antropologia Social de consistir, ao mesmo tempo, em um esforço de conhecimento da diversidade simbólica do mundo e um saber aplicado à formação das subjetividades coletivas e, ainda, na gestão dos patrimônios (WAGNER, 2010, p. 27-46). Sem dúvida, a virada na semântica da ideia de cultura, destacando-a como modo de vida, teve uma contribuição decisiva na intervenção dos agentes comprometidos com o pensamento antropológico. Desde aí, as tomadas de posição ocorridas nesse campo disciplinar tendem a obter amplo alcance no debate público quando o tema das identidades coletivas está envolvido. Nesse sentido, amparado no intelectualismo de vertentes neokantianas, a engenhosidade do esquema teórico de Lévi-Strauss repercutiu de maneira aguda na concepção mesma de cultura, dotando-a de uma universalidade intrínseca à natureza da espécie humana. A tônica do etnólogo é posta sobre a capacidade de simbolização demonstrada pela espécie humana, a qual está associada ao metabolismo físico-químico do aparelho cerebral. Conforme Lévi-Strauss, a atividade cerebral (a inteligência) cumpre a tarefa de

atualizar esquemas mentais adormecidos nas camadas psíquicas, quando pressionados por uma situação específica. Ocorre que a inteligência está, como manifestação do espírito (cultura), em convergência com a natureza, com a animalidade do homem. Para o autor, porque participa da natureza, no instante em que o espírito ordena e dispõe as peças do mundo em um incessante esforço de simbolização, o espírito humano transfigura e rearticula a matéria natural. Quer dizer, o espírito é a estrutura simbólica capaz de sistematizar (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 328).

Baluarte da diferença cultural, no final da década de 1980, Lévi-Strauss reagiu de modo ainda mais tenaz à abordagem que já havia feito sobre o convívio entre culturas no mundo moderno – objeto da célebre conferência na ONU, em 1966, para discutir “raça e ciência” (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 230-270). Uma vez mais, o antropólogo denunciava o incremento dos intercâmbios culturais próprios no contexto em que se insinuavam os traços da mundialização, em particular a intensidade das trocas de sentidos vinculadas à ampliação das redes tecnológicas da comunicação:

É a diferença entre as culturas que torna seu confronto fecundo. Ora, esse jogo em comum provoca sua uniformização progressiva: os benefícios que as culturas extraem desses contatos provêm em grande parte de seus distanciamentos qualitativos, mas, no decorrer desses intercâmbios, os distanciamentos diminuem, até anular-se. Não é a isso que assistimos hoje? [...]. Cada cultura desenvolve-se graças a seus intercâmbios com outras culturas. Mas é necessário que cada uma oponha certa resistência a isso, caso contrário, logo não terá mais nada que seja propriedade particular sua para trocar. A ausência e o excesso de comunicação têm, um e outro, seus riscos. (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 1990, p. 192-193).

A voz do etnólogo e o diagnóstico frankfurtiano faziam dueto na denúncia sobre a tendência de diluição da diferença provocada pelos efeitos da industrialização do simbólico. De tal maneira, o exulto à resistência diante do que se afigura como a “aldeia global” macluhianna, leva Lévi-Strauss inflar a ideia mesma de identidade cultural. A atitude poderia causar estranheza, porque, em outra oportunidade, ele mesmo indagou se este articulado coerente, pelo qual se posiciona uma proposição sobre si, não seria obra mais especificamente dos etnólogos que dos povos por eles estudados (LÉVI-STRAUSS, 1977, p. 1). Porém, o tom inflamado desse epígono dos estudos antropológicos e perseverante defensor da diferencialidade cultural se fez um ponto de

inflexão: o que seria das culturas em um mundo brutalmente articulado pela lógica sistêmica das ausências⁵, a qual engendraria os lócus de coexistências, os lugares, subordinando-os aos ditames sistêmicos globais?

Assinalei que a tomada de posição lévi-straussiana afronta a figura conceitual da “aldeia global” proposta por Marshall McLuhan. As ideias desse teórico canadense acerca da pedagogia sensitiva exercida pelos ambientes tecnológicos sobre a percepção/cognição e o regime de subjetividade suscitaram polêmicas no contexto em que se propagaram. A seu ver, os ambientes não seriam invólucros passivos, mas processos ativos que, em se tratando da era inaugurada com a montagem dos circuitos elétricos, conduziria a humanidade destribalizada e individualizada do período mecânico, emblematizado pela imprensa, às estruturas e padrões não lineares, míticos, de subjetividades multidimensionais de uma aldeia tribal cujas extensões seriam as mesmas do planeta. A máxima “o meio é a mensagem” sintetiza a proposição de que a deflagração em série dos novos ambientes técnicos engloba e requalifica todos os ambientes anteriores, os quais se tornam, agora, conteúdos. No reprocessamento dos ambientes pretéritos realizado pelo ambiente artístico, estaria em jogo o treinamento das percepções para a nova condição instaurada:

À medida que tecnologias proliferam e criam séries inteiras de ambientes novos, os homens começam a considerar as artes como “antiambientais” ou “contraambientes” que nos fornecem os meios para perceber o próprio ambiente. Como Edward T. Hall explicou em *The Silent Language*, os homens nunca têm consciência das normas básicas de seus sistemas ambientais ou de suas culturas. Hoje, as tecnologias e seus ambientes já nos preparam

5 Fazemos recurso da concepção de Anthony Giddens sobre a lógica de estruturação das relações sociais na modernidade enquanto trato com o “ausente”, para o qual concorreria o distanciamento geográfico na contrapartida de se impor tanto o esquema de sistemas peritos quanto a formalização ou codificação permanente das expressões. Ambos são, para o autor, capazes de conferir estabilidade aos intercâmbios translocalmente situados, embora impliquem aqueles na transliteração dos móveis afetivos, históricos e simbólicos que povoam a experiência empírica do mundo da vida cotidiana: “A experiência global da modernidade está interligada – e a influência, sendo por ela influenciada – à penetração das instituições modernas nos acontecimentos da vida cotidiana. Não apenas a comunidade local, mas as características íntimas da vida pessoal e do eu tornam-se interligadas a relações de indefinida extensão no tempo e espaço. Estamos todos presos às experiências do cotidiano, cujos resultados, em um sentido genérico, são tão abertos quanto aqueles que afetam a humanidade como um todo. As experiências do cotidiano refletem o papel da tradição – em constante mutação – e, como também ocorre no plano global, devem ser consideradas no contexto do deslocamento e da reapropriação de especialidades, sob o impacto da invasão de sistemas abstratos. A tecnologia, no significado geral de “técnica”, desempenha aqui o papel principal, tanto na forma de tecnologia material quanto da especializada expertise social” (GIDDENS, 1997, p. 77).

para o próximo. As tecnologias começam a desempenhar a função da arte, tornando-nos conscientes das consequências psíquicas e sociais da tecnologia. (MCLUHAN, 1974, p. 7).

Apesar dos arroubos com doses acentuadas de otimismo tecnológico, o argumento de McLuhan denuncia sua sensibilidade para a dinâmica de requalificação profunda nos modos de simbolização que se principiava com o incremento dos fluxos comunicacionais, o qual se dava no andamento do crescimento geométrico das teias sócio-humanas e técnicas do processamento informacional. As falas do autor antecipam o aumento e a pluralização na montagem das ambiências midiáticas, em particular as audiovisuais, que repercutiriam sempre mais, tanto no plano das subjetividades e das interações, igualmente nos regimes culturais entendidos, seja como bens simbólicos, seja à maneira de modos relativos a diferentes formas humanas de vida.

Neste artigo, o interesse da análise figurativo-processual tem por problema, justamente, a correlação mais geral entre comunicação e diversidade cultural. Não consta dos objetivos perseguidos; porém, não constam dos objetivos perseguidos examinar o documento da Unesco sobre a diversidade das expressões culturais. Tampouco nos voltamos às apropriações da mesma normativa pelos Estados nacionais. Se o argumento defendido é o de que o audiovisual compõe as tramas sócio-humanas e técnicas que não apenas dão suporte e interpelam as formas e os meios de simbolização, mas correspondem a um exemplar tardio desses mesmos elementos, o foco da análise recai no entrosamento do audiovisual com outros modos de produção e circulação de bens simbólicos. Logo, a nosso ver, as disputas que lhe antecederam e mesmo a declaração sobre a diversidade decorrente da conferência da Unesco sintetizam relações, processos e estruturas sociais cuja longitude temporal e alcance espacial estão inscritas na dinâmica sócio-histórica relativa à triangulação estabelecida entre a universalização histórica da ideia de cultura, as vicissitudes da industrialização e a comodificação dos bens simbólicos. O ponto de interesse é, enfim, a montagem das ambiências midiáticas, no movimento mesmo em que outros modos e formas de simbolização são recompostos como conteúdos desses ambientes sociotécnicos.

Por certo, em termos de aplicação metodológica, os limites deste texto não comportam a narrativa de reconstruir a extensão, ainda que parcial, de tal dinâmica. Com isto, no desenvolvimento do argumento, em um primeiro

momento, a questão posta por Roland Barthes sobre a civilização da imagem será mobilizada com a finalidade de situar os debates em torno do lugar da imagem na cultura contemporânea, em se tratando das sociedades ocidentais modernas. Em seguida, com propósitos mais ilustrativos que propriamente monográficos, abordar-se-á o entremeado de episódios e efeitos referidos à transmissão televisual dos Desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. O exame da convergência da mídia televisual e o evento-gênero lúdico-estético carnavalesco carioca obedecerão à proposição de que, com a constituição da ambiência midiática do evento-espetáculo, deixam-se ver mecanismos do entretenimento contemporâneo com incidência na geração do valor cultural de uma expressão. O tema da diversidade cultural é, nas considerações finais, retomado com a finalidade de abordar o quanto o problema da comunicação se impõe estratégico nos exercícios cognitivos das ciências sociais atuais.

Autonomização das imagens ou cenários comunicacionais?

Informado também pela plataforma teórica do estruturalismo, na segunda metade da década de 1950, Roland Barthes (2000) encaminha-se para além do campo estrito da literatura e propõe a passagem da teoria literária à crítica cultural. Entendia ele que estender o modelo da linguística estrutural ao conjunto dos sistemas significantes e, simultaneamente, apelar a uma concepção mais elástica de texto viabilizariam a consagração de novos objetos estético-intelectuais. De fato lhe permitiram apreciar criticamente as produções e a recepção da cultura de massas; reconhece, nesta última, uma realidade incontornável. Algo assim se manifesta em 1961, ao apresentar o número da revista *Communications* sobre a “Civilização da Imagem”. Nessa publicação, o autor, tanto se opõe à banalização e aos usos indiscriminados das palavras signo e significação, quanto denuncia o que seriam os efeitos das imagens nas sociedades modernas. Sobretudo, chama a atenção a quanto se manteria encoberta a dimensão afetiva da imagem e, no mesmo embalo, indis põe-se com o que entende como insatisfatória oposição entre a racionalidade da linguagem verbal e a emotividade dos signos visuais (BARTHES, 2005, p. 65-81). A seu ver, estavam abertos os caminhos de novos empreendimentos de pesquisa. O interesse por esse império imagético, então, o leva à fotografia e ao cinema. Mas, os estudos sobre o discurso publicitário e, mais adiante, a iniciativa de tomar a moda como objeto semiológico é que assinalam as suas contribuições

a uma teoria da cultura moderna, em que se entrelaçariam ideologia, estética e economia.

O protocolo de pesquisa e reflexão proposto e executado por Barthes, em termos cognitivos, estabelecendo o ajuste da beleza com a técnica, infringia a norma fundamental do arcabouço canônico e estrutural da cultura artística do ocidente. Base esta que informa, tanto o quadro das representações, quanto aquele das práticas no escopo do regime da modernidade. Nesta última, a problemática da beleza tem sido relativa à questão herdada do platonismo em torno do modo de conceber a tradução das estáveis e perfeitas formas ontológicas com o traço inconstante pela condição contingente e perecível do empírico. De acordo com Platão, estando o estatuto de certeza alicerçado no ideal, em sua condição incorruptível, as duplicações seculares deverão ser avaliadas quanto à fidelidade de remeterem, por lembrança, aos modelos reais com suas justas medidas. Assim, as cópias devem ser julgadas à luz da maior ou menor aproximação das formas conceituais. Instaura-se, desde aí, toda sorte de dilemas do pensamento, abarcando os ajustes entre imaginação e memória (RICOUER, 2007, p. 27-31), sempre deixando as modalidades simbólicas, incluindo o artístico – ou *tekhnê eukanté* (arte de copiar) –, em situação de suspeita, por estarem sob a desconfiança de, ao serem registros, proporcionarem o engano, porque promoveriam o erro resultado do falseamento, por via do esquecimento da verdade, em favor da aparência do verdadeiro (o verossímil), da opinião. Caso este seja aplicável ao que o filósofo descreve com o nome de “*phantasma*” (simulacro)⁶. Os simulacros são identificados por Platão como técnicas miméticas ou “artes ilusionistas”. Desenvolvidas no comércio de ciência realizado pelos sofistas, tais artes consistiriam em habilidades de fazer parecerem verdadeiras as coisas da fala, mantendo estreitos laços com a magia, inserindo seus oficiantes no círculo dos idólatras “fazedores de prestígios” (PLATÃO, 1979, p. 159-160).

O posicionamento teórico-analítico de Barthes denuncia, portanto, o movimento de constituição dos objetos e sujeitos estéticos no Ocidente, os

6 “Mas que nome daremos ao que parece copiar o belo para espectadores desfavoravelmente colocados, e que, entretanto, perderia esta pretendida fidelidade de cópia para os olhares capazes de alcançar, plenamente, proporções tão vastas? O que assim simula a cópia, mas que de forma alguma o é, não seria um simulacro?” (PLATÃO, 1979, p. 133).

rastros platônicos nos feixes discursivos sobre a ordem estética que se defrontaram com a mesma espinhosa pergunta acerca da intimidade entre arte e ilusão/falseamento⁷. Algo assim promovido no compasso da passagem histórica da estrutura social aristocrático-militar e agrária àquela urbano-industrial classista-profissional, na qual o fomento da autonomia relativa à esfera do estético frente aos poderes atemporais e seculares, em áreas da Europa por volta do século XVIII, repôs a problemática da função social da arte e dos artistas e, no mesmo compasso, introduziu o debate a respeito da autonomização da imagem, seguindo os rastros da ampliação continuada das cadeias monetarizadas de produção, intermediação e consumo desses bens simbólicos.

Lembra Todorov (2009) que a ascensão da concepção renascentista do artista como criador é convergente aos processos histórico-culturais, tanto de secularização da experiência religiosa, quanto de sacralização da arte. Mútuos entre si, um e outro processos dão continuidade à tradição de avaliar a arte por sua imitação à ordem una e plena, mas agora não no tocante à relação entre a finitude da obra e o mundo infinito e, sim, no que tange à ação capaz de gerar um microcosmo coerente mediante a justa proporção das partes. Desse modo, o criador artístico se assemelha a Deus pelo mesmo ideal de perfeição. Ainda de acordo com Todorov, cada vez mais vertidas na aspiração à beleza – visto que esta diz respeito àquilo organizado como um cosmo e desprovido de finalidade prática –, as artes encaminham-se ao patamar de bens de contemplação irredutíveis à utilidade, portanto, sempre mais voltadas ao problema do gosto e da recepção. Deixam-se patentes, então, as margens para surgimento e ampliação dos espaços de exibição desses ícones do belo que são avaliados pela execução obediente às razões internas da obra, e não mais por cânones externos determinados pelas hierarquias do clero e poder civil. O desenlace histórico que favorece a encarnação, no artista, do mito do indivíduo livre, credita a figura do gênio. Na genealogia que realiza do conceito de belo,

7 Nietzsche (1992) entende que Platão polariza a história da filosofia ocidental ao converter a dualidade entre aparência sensível e essência inteligível no ponto neurálgico do pensamento. Logo, no instante em que o concebe apenas como opinião, Platão sentencia o descrédito do sensível, que jamais permitiria a ascensão ao verdadeiro. Por sua vez, para Deleuze (1974, p. 259-272), o método platônico da divisão situa as artes ilusionistas abissalmente afastadas do saber, do conhecimento e da ciência, pois, em lugar do idêntico e do uniforme, postulariam a rivalidade entre simulacros e modelos, substituindo o princípio transcendente do fundamento pela tônica na diversidade. De acordo com a referência deleuziana, nesse momento a teoria da representação (com ênfase na semelhança) se impõe ao conjunto do pensamento, desqualificando o simulacro.

Panofsky (1994) anota a inversão sofrida pela concepção de ideia oriunda do platonismo, por volta da passagem do século XVIII para o XIX, na mesma Europa ocidental. Em lugar das substâncias metafísicas localizadas para além das aparências sensíveis, as ideias passam a ser entendidas como habitando o empírico e o intelecto na medida em que consistiriam em intuições e representações intrínsecas ao espírito humano. Em tal traslado, as atividades artísticas se tornam o nicho natural da ideia ao se porem a “[...] serviço de uma concepção romântica de Gênio, que reconhece o sinal do verdadeiro gênio artístico não na verdade nem na beleza de suas obras, mas na plenitude infinita de uma criação que propõe sempre algo de único e inédito” (PANOFSKY, 1994, p. 121). Porém, mesmo ao poeta-filósofo Lessing, a quem se atribui a fórmula da “arte pela arte”, e aos círculos românticos, escapava o propósito de uma arte não representativa em relação ao algo transcendente; afinal, a própria ideia de beleza se apresentava como revelação da verdade, do que ultrapassasse o imediato (TODOROV, 2009, p. 56-60). Na perspectiva de Todorov, a cisão entre beleza e verdade se deu nos princípios do século XX, no caudal do surgimento ascendente das vanguardas artísticas com a tônica que passou a ser depositada nos âmbitos de que a finalidade verdadeira da arte se encerrava em proporcionar beleza, à parte, portanto, tanto das coisas utilitárias, quanto dos primados morais.

A preocupação com a espetacularização da cultura, no entanto, antecipa-se no posicionamento dos filósofos das Luzes, na medida em que se discute o valor cívico das imagens. Espécie de arcano documental dessa discussão, na *Carta a D’Lambert*, Rousseau (1993, p. 64) critica o modelo teatral adotado como diversão pela corte e posto sob a égide da vida cosmopolita parisiense, no Antigo Regime francês. Considerando o projeto pedagógico de construção de uma sociedade justa, para o autor, o problema em relação ao espetáculo corresponde à própria natureza cênica. Fendida entre palco (destinado a especialistas) e plateia leiga, a ambiência teatral sofreria a fragmentação resultante das fraturas internas às relações sociais, em razão da dissolução das reciprocidades simétricas; portanto, tais relações sociais não seriam passíveis de ser definidas pelo conceito de comunidade. O núcleo da reprovação está na identificação do convencionalismo do artifício contido na representação artística. Para Rousseau, a representação artística consiste na manifestação calculada da aparência em razão da finalidade tão somente do aplauso de

estranhos; afinal, estes estariam em busca apenas dos efeitos sensuais cativantes dos sentidos corporais. Enfim, tratar-se-ia somente do aparecer com o fito de satisfazer o deleite frívolo propiciado pelo mero prazer da contemplação por parte de um indivíduo fechado em sua própria subjetividade.

O século XX é particular porque, nele, se sucederam intérpretes à procura de elucidar os aspectos subjacentes à idolatria laica relativa ao culto das imagens, em especial quando elementos dos projetos das vanguardas artísticas – em torno de uma antiestética favorável à diluição da arte no conjunto da vida humana – transitam e passam a compor a vertiginosa mobilidade permitida pelos meios tecnológicos de comunicação, particularmente o cinema. Por volta da década de 1980, adicionam-se estudos e reflexões a respeito das propriedades internas à alteração socioestrutural que estaria acirrando a centralidade obtida pelo avanço de um *ethos* esteticista. Coube ao sociólogo espanhol Eduardo Subirats enunciar o quanto o significado “arte” estava comprometido com o projeto de ordenamento total da existência, abarcando os âmbitos da organização social, das esferas político-burocráticas e do cotidiano, fundado no cruzamento das técnicas de reprodução audiovisual com os meios de comunicação maciços e o ideário vanguardista de estetização da vida comum. Tal projeto se consubstanciaria na cultura como espetáculo, quer dizer, na

[...] última conseqüência [sic] do mundo produzido como simulacro é a produção da própria consciência e identidade subjetivas como uma realidade virtual e fictícia: o Eu como drama da pessoa, a história como espetáculo midialmente concertado, o espírito subjetivo como irrealidade de uma ficção cenográfica. A reprodução do mundo como simulacro pressupõe o fim do sujeito e da história, o esvaziamento consumado da existência na ordem indiferenciada da cultura, concebida como segunda natureza ou natureza programada. (SUBIRATS, 1989, p. 66).

Sob a atmosfera das transformações intensas pelas quais a Europa ocidental, em particular a França, inseria-se na órbita das democracias industriais de massas, por volta da década de 1960, Guy Debord formula, entretanto, a teoria da sociedade do espetáculo. As implicações com o ativismo do movimento situacionista o colocam à contramão daquilo identificado no livro como o fator capaz de unificar e explicar a diversidade de fenômenos (DEBORD, 1997, p. 10); a saber: a lógica/ideológica do espetáculo, como faceta tardia da perpetuação do capitalismo, entendido como sistema

econômico e formação ideológica calcada na apropriação privada do produto coletivo. Porém, diferente da célebre frase com a qual Marx abre *O Capital*, Debord argumenta que, nas sociedades contemporâneas, a riqueza não diz respeito mais ao acúmulo de mercadorias, mas, sim, de espetáculos. Ou melhor, de imagens aptas a realizar valores-de-trocas. Ainda nos passos de Marx, embora os radicalizando, a imagem é o duplo inorgânico autonomizado que submete o referente vivo. Sinal inequívoco do desmanche da unidade do mundo e signo da especialização incessante, entronada, a visibilidade conduziria a percepção e, por isso, impor-se-ia à silhueta subjetiva alienada:

Não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva: esse desdobramento também é desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual se adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente. (DEBORD, 1997, p. 15).

Os ecos das formulações de Debord se espraiam ainda hoje. Mas, sem dúvida, a voz de Baudrillard fora aquela mais assonante em identificar e denunciar o simulacro como espécie de significante estruturante da pós-modernidade. Focado no que entende ser esse fascínio pelo artifício propagado a partir dos Estados Unidos, sede histórica da sociedade industrial democrática de massas, Baudrillard (1986, p. 45) diagnostica na cena contemporânea a dissolução da diferença entre a imaginação e o real. A seu ver, na medida em que não mais haveria a troca entre simbólico e natureza, o que sobraría é o signo puro. Mas, se o predomínio das mídias corresponderia à era do simulacro, em que a autorreferência dos signos aniquilaria qualquer traço dual de externalidade; para o autor, a era contemporânea seria o ápice de um espiral ascendente na decalagem da imagem em relação ao real até se instaurarem os hiper-reais, trajeto este que acompanharia a afirmação burguesa⁸.

8 *A atitude barroca seria, para Baudrillard, sintomática desse desolamento. O "Anjo de Estuque" compreenderia o paradigma do simulacro naturalista barroco, isto ao ser a síntese material da natureza plástica burguesa, realização do ideal platônico de uma empiria vazia, receptáculo de todos os signos. Seria a forma estética da democracia enquanto confecção ilimitada do artifício: "É aí, nas proezas do estuque e da arte barroca, que se decifra a metafísica da contrafação, e as ambições novas do homem renascentista são aquelas de uma*

Dispostos em circulação lancinante de permuta contínua atravessando as tramas de pessoas e coisas, apenas em obediência à verificação da máxima competência do sistema de comunicação funcional, sem ambivalências ou deslizamentos nas respostas, os hiper-reais resultariam na situação em que, no lugar da experiência, haveria somente testes. Isto é, a redução do conjunto vivente e inorgânico à condição de respostas, referendos do código informacional. A sociedade de consumo consistiria, portanto, no campo aberto da “simulação no sentido cibernético, isto é, o da manipulação em todos os sentidos destes modelos (cenários, realização de situações simuladas etc.), mas então nada distingue esta operação da gestão e da própria operação do real: já não há ficção.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 35)

Pelo igual viés da perspectiva marxista, Stuart Ewen (1988) procura encetar esse mesmo espiral de simulacros em um quadro histórico e societário mais preciso e, desse modo, rastreia as determinações subjacentes à importância adquirida pela imaterialidade nas dimensões econômicas e simbólicas da sociedade estadunidense, acentuada nos anos de 1980. Desse modo, observa como os parâmetros do modernismo na arquitetura se transferem à vida cotidiana na estilização aplicada às coisas e aos corpos humanos. Na ênfase na insubstancialidade, estaria a questão-chave dessa estetização. Observa, então, a reciprocidade entre efêmero e substância, evanescência e solidez, na passagem para um arranjo societário em que o valor se descolaria do trabalho vivo em direção à transmissibilidade do idioma da troca e da especulação, com o advento e a propagação em larga escala do crédito como modalidade de financiamento. Nas trilhas da compreensão lukacsiana acerca do processo de reificação, Ewen conclui que a lógica do valor abstrato se tornou prioritária no compasso da conversão da economia dos Estados Unidos em um concerto majoritariamente de serviços, sob o comando do setor financeiro em consórcio com as “megas” corporações da área de informação. Ou seja, no reverso da medalha de uma economia especulativa estaria a consolidação de trajetórias de condutas, hábitos e modos de ritualização engendrados pela tônica imagética.

Ainda que escudado nas formulações de Baudrillard, a sintonia também estabelecida com a mesma chave interpretativa do marxismo, mas em diálogo

demurgia mundana, de uma transubstanciação de toda a natureza em uma natureza única, teatral como a sociedade unificada sob o signo dos valores burgueses, ultrapassando as diferenças de sangue, de estatuto e de classe. O estuque é a democracia triunfal de todos os signos artificiais [...] (BAUDRILLARD, 1991, p. 79).

com as teses de Ernest Mandel (1985) sobre o “capitalismo tardio”, mais particular acerca da etapa financeira da remuneração do capital, Frederic Jameson entende que as chamadas formações da imaginação e dos sentimentos “pós-modernas” compõem a dinâmica tardia do capitalismo multinacional, que se encontraria na terceira etapa da acumulação. Nesta, descolando-se da mais-valia recolhida na força de trabalho concentrada nos pátios produtivos das fábricas, cada vez abrigar-se-ão em outras plagas, como os serviços, estabelecendo a simbiose do capital financeiro e seus encadeamentos com a esfera das imagens. O expressivo papel alcançado pela cultura está acoplado, a seu ver, no jogo fremente dos signos e do deleite, no andamento da cotidianização do espetáculo (“estetização”). Se a situação é reconhecida na frequência com que a entrega ao lazer distingue uma postura “narcísea”, para ele, esta última consiste na expressão da hegemonia burguesa em escala planetária (JAMESON, 1991, p. 19). Desse capitalismo mundial, as propriedades deixam evadir a

[...] saturação por mercadorias e extraordinária simultaneidade informacional pós-geográfica e pós-espacial que tece uma teia bem mais fina, minuciosa e penetrante do que qualquer coisa imaginável com as velhas sinalizações de rota do cabo e do jornal, ou até mesmo do avião e do rádio. (JAMESON, 1995, p. 71).

Identificada pelo signo da pós-modernidade, nesta condição, confrontar-se-ia a humanidade com

[...] novas medidas e quantidades às quais ninguém ainda se ajustou, e com novos processos geográficos, bem como temporais, uma vez que o tempo hoje é espaço e uma nova simultaneidade informacional tem de ser atualmente computada de novo em nossas categorias de grau e intervalo, para as quais ainda não desenvolvemos órgãos adequados. (JAMESON, 1995, p. 80).

No cômputo dessas últimas interpretações, sobressai o cuidado de relacionar a ascensão do simulacro com as interfaces da expansão do ideário estético para o mundo da vida diária com o estágio contemporâneo do capitalismo e, neste, a consagração do elo das tecnologias de reprodução do simbólico com as mídias de alcance ampliado. Entretanto, quando se propõem sínteses totalizantes que tonifiquem um fator determinante – no caso, a linha de força constituída pela antecedência histórica gozada pelo modo de produção capitalista como núcleo dominante da economia-mundo estendida em escala

planetária –, as mesmas interpelações desconsideram a natureza processual das dinâmicas sócio-históricas e, com isso, anulam as dimensões contingenciais relacionadas ao concerto estabelecido entre incompletude e heterogeneidade no tramado das interdependências sócio-humanas. Desse modo, deixam de examinar, nas distintas figuras sócio-históricas, como as fórmulas abrangentes de coordenação e integração dessas multiplicidades móveis forjam sentidos de unidade, ainda que precários e parciais. Logo, justamente ao adotarmos o viés interpretativo em que são requisitadas as ideias de figurações, no duplo sentido de sincronia de propriedades e de formação processual não programada dessas mesmas propriedades, interessa-nos examinar o problema em torno da autonomia da imagem relacionada à economia capitalista, mas do fôlego adquirido pela unidade sociossistêmica composta na interface da esfera cultural com o mercado de bens simbólicos laicos, isto, no andamento da importância mesma das realocações dos ideários artísticos como face do padrão societário moderno.

Diante da tarefa de desdobrar o problema assinalado, parece-nos sugestivo voltar à articulação feita por Mike Featherstone (1991) entre a superprodução de bens simbólicos nas sociedades contemporâneas e o longo processo civilizatório da modernidade. Retornando à categoria de civilização de Norbert Elias (1993), o autor descreve a ascensão da legitimidade da esfera cultural – e seus produtores e consumidores – no quadro da ordenação sociossimbólica impulsionada pelo movimento incessante da formalização racional das condutas. Porém, sublinha Featherstone, esses agentes irão conviver em graus maiores com a ambivalência estrutural presente na busca de alternativas não rotineiras; procura que seria manifestada na promoção de nichos para o exercício do prazer às agências humanas ambientadas na rotinização crescente da estrutura urbano-industrial e de serviços. O dado ambivalente, então, concerne à tensão entre a implicação mútua da espontaneidade com cálculo e a explosão da emoção com o autocontrole (ROJEK, 1995, p. 143-174) – dupla face elementar ao desenvolvimento da esfera cultural e de uma produção simbólica cada vez mais concentrada na dimensão do lazer-entretenimento, tendo esta, nas atitudes de descontroles-controlados, a contrapartida do jogo com as emoções, proposto pelos bens de cultura modernos e sendo, portanto, o bifrontismo estruturante e constituído das práticas de produção e de consumo que sintonizam imagens de beleza e demanda por sensações

(FEATHERSTONE, 1991, p. 278-279). Poderíamos especular que o encadeamento formado por produtores, intermediários culturais e usuários corresponde ao conjunto de agentes sociais cuja atitude combina o esteticismo aplicado à vida como forma de libertação às restrições de uma sociedade baseada na racionalização intramundana (negação ascética da inconstância do mundo) crescente dos atos, com as táticas de acumulação de prestígio e obtenção de consagração no campo cultural. Assim, em *A Distinção*, Bourdieu (2008, p. 345) sublinha justamente a relação de homologia estabelecida entre os estilos de vida esportivos (tendo por rubrica a exigência do prazer como dever) e os novos segmentos sociais urbanos emergentes, os quais nomeia de “nova pequena burguesia”. Para ele, trata-se de segmentos não identificados com os postulados de austeridade moral, já que o bem-estar pessoal vai caracterizar-se pela dieta delineada pela excitação, exposição dos afetos, cuidados com as dimensões psicofísicas, mas tendo, igualmente, na distração e no esteticismo cotidianizado, princípios e procedimentos norteadores, em razão da devoção a padrões de beleza, à luz dos quais se procura modelar a empiria.

Para intérpretes à maneira de Bauman (2008, p. 92), o aumento de volume, extensão e densidade desses segmentos sociais reverbera na adoção de uma política de valorização da vida cotidiana, com a antecedência do “eu quero” frente ao “eu posso” e deixa entrever de que modo a desarmonia entre carências e capacidades de atendê-las se transformou no fator primordial à formação identitária, à integração social e à reprodução sistêmica, a ponto de definir uma arquitetura normativa fundada na moral do consumidor. Há algum tempo intérpretes sublinham o quanto o plano público, nas sociedades ocidentais, torna cada vez mais porosa a investida da intimidade, no instante mesmo em que se aliam afetos e o relevo obtido pela questão do reconhecimento das identidades pessoais e coletivas. Uma das facetas mais sensíveis corresponde ao tema da autoimagem, sua concretização e o gerenciamento da aparência na intercessão das interações diretas com as aparições tecnologicamente mediadas. Portanto, quando se constata a centralidade das ambiências midiáticas nas experiências no cômputo da cultura contemporânea e, com ela, a repercussão dos fluxos audiovisuais nos modos de subjetivação e nos rituais de interação, somos levados a identificar o mecanismo de coordenação das relações sociais pelo qual o culto às imagens laicas se internaliza na produção do valor das diferenças etno-históricas. Temos por suspeita estar a possibilidade

de avançar no conhecimento sociológico dessa condição ao se voltar a atenção para o cruzamento sócio-histórico da emergência e estabilidade gozada pela tônica no consumo como fator de regulação coletiva e autorregulação psíquica com a diferenciação social do entretenimento.

Concatenando *ethos* hedonista-diversional com a industrialização do simbólico no fomento de um mercado ampliado de bens simbólicos, o entretenimento tem agregado dispositivos que se objetivam em situações de diversão nos quais estão em sintonia técnica, magia e afetividade. Sintonizam-se linguagens e tecnologias, como a da sonoridade eletroacústica do audiovisual e, mais recentemente, a das ferramentas digitais que viabilizaram ambiências culturais que dispõem de novos modos de vivências e sentidos existenciais. Ao falarmos em *ethos* hedonista-diversional, temos em mente a correlação entre estrutura social e estrutura psíquico-simbólica, concernente à recursividade de condutas, cujo sentido é a devoção à fremência lúdica em experimentar o tempo como duração finita de consumação, mas encerrado sobre seu próprio eixo. Efetiva-se, assim, uma cadência de retornos sistemáticos, em que se provocam e se regulam as descargas pulsionais, isto na medida em que aquelas são deslocadas para a normalidade intrínseca à esfera do entretenimento. Ou seja, como catalisação de impulsos vitais, os cursos regulares de condutas se põem de acordo com a moralidade fundada no sentido de bem interno às ambiências da diversão. O parâmetro moral do entretenimento é o humanismo perspectivista obediente ao princípio da felicidade mundana e da celebração da vida, dado pulsante, mas efêmero. A atitude de celebrar requer a constância de formalizações pelas quais se realiza a continuidade prática desse princípio moral estruturante. Isto é, nos rituais do entretenimento os sistemas de práticas lúdico-artísticas e esportivas, que lhes são inerentes, viabilizam a extensividade rotineira dessa cadência pulsional e institucional (FARIAS, 2013, p. 57-58).

O que se impõe, desde agora, é a qualificação de um contexto empírico preciso mediante o qual se possa examinar, de modo sociologicamente consequente, o problema em torno da intercessão entre a ascensão das ambiências imagéticas, o entretenimento e a dinâmica capitalista. Tomaremos por objeto de conhecimento o entremeado de episódios e seus efeitos referidos à transmissão televisual do Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Ou seja, supomos estar, na convergência entre a ecologia das mídias audiovisuais e o evento-gênero lúdico-estético carnavalesco carioca, a figuração de um

espaço “transglóssico”, emblemático da dinâmica histórica composta por igual triângulo.

Uma situação sociocomunicacional no espaço “transglóssico” do Sambódromo

Observa Douglas Kellner (2004, p. 4-15) que o incremento contínuo das redes sociotécnicas e institucionais das mídias audiovisuais multiplicarão os espetáculos, tornando-os aspectos inalienáveis da economia, da política e da vida cotidiana das sociedades e culturas contemporâneas. Ainda, para Kellner, a fusão do entretenimento com a informação, promovida na esteira dessa amplitude midiática, deixa por saldo a multiplicação dos apelos às emoções como um traço imprescindível do que denomina de “cultura da mídia”. Com o fito de evitar as totalizações à maneira do que ocorre na já comentada teoria da sociedade do espetáculo de Guy Debord, mas convicto do quanto está em pleno vigor “[...] uma sociedade de mídia e de consumo, organizada em função da produção e consumo de imagens, mercadorias e eventos culturais”, o autor aplica-se à análise de espetáculos específicos – “McDonald’s” e o escândalo sexual envolvendo o então presidente dos Estados Unidos, Bill Clinton, por exemplo. Se o exame se fixa nos textos como produções a um só tempo estéticas, semióticas e sociais, com implicações, tanto estéticas, como políticas e econômicas, o propósito está em apreender na particularidade de um espetáculo os elementos decisivos à singularidade da sociedade e da cultura organizadas pela centralidade ocupada pelas mídias.

O objetivo neste item é, igualmente, verificar o nexso histórico e sociológico existente entre o Desfile Espetáculo de Carnaval e o ecossistema televisivo. Porém, distinta da prerrogativa analítica de Kellner, evocamos o olhar procesual no sentido de observar e enquadrar conceitualmente os passos pelos quais nesse intrincamento é gerada uma ambiência midiática que recompõe os aspectos etno-históricos da festa-espetáculo carioca, requalificados na natureza de conteúdos. Chamo a atenção para o fato de que não farei o resgate desses aspectos – já tratados em trabalhos meus e de outros(as) autores(as), alguns dos quais farei menção.

* * *

Meados da década de 1980, na contrapartida do incremento da redemocratização do país, foi um período de alterações importantes nos planos administrativos e estéticos das Escolas de Samba e, igualmente, na envergadura adquirida pelo evento-espetáculo que, anualmente, se realiza durante o período carnavalesco. As transformações se davam no compasso do aumento no número de desfilantes e da quantidade e dimensões dos cenários móveis apresentados na festa. O primeiro aspecto deixava ver a ampliação da base social, cada vez mais interclasses, dos públicos que tomavam (e ainda tomam) as dependências onde se dava o concurso-festivo da divisão principal dos Desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LEOPOLDI, 2010). Já o segundo aspecto, referido à dimensão plástica, sublinhou a virada estética na qual sobressaiu a importância conferida aos elementos cênico-visuais – em especial os carros alegóricos e as indumentárias –, possíveis mediante o entrosamento da liderança estética exercida pelo oficial ocupante da posição-função de carnavalesco com o mecenato exercido pela cúpula do banqueiro do jogo do bicho (CAVALCANTI, 2009, p. 91-124). O enlace viabilizou a monumentalidade de um espetáculo móvel audiovisual cujos apelos ocorrem ao serem potencializados artifícios hábeis na captura do olhar das plateias (FARIAS, 2015, p. 217-219). Ante a magnitude do conjunto dos desfiles, em 1984 ocorreu a aguardada construção da passarela definitiva – erguida na Rua Marquês de Sapucaí, no centro da cidade. Apelidado de “Sambódromo”, para além do palco cultural do principal evento do carnaval carioca, o então novo espaço assinado pelo celebrado arquiteto Oscar Niemayer galgou a repercussão de um fato político e econômico. Aspirando a mesma atmosfera, pela primeira vez capitaneada pelos mesmos banqueiros do jogo do bicho, as lideranças das Escolas de Samba que integravam o “primeiro grupo” dos desfiles questionaram o repasse de recursos financeiros por parte do poder público, à época classificada de “subvenção”, mas igualmente o montante pago pelas emissoras de TV pelo direito de transmissão do evento-espetáculo. Já alocados na recém-fundada Liga das Escolas de Samba (Liesa), os dirigentes travaram uma queda de braços repleta de altos e baixos. O cume da disputa se deu com o comunicado da Rede Globo de que abriria mão de transmitir o desfile. A empresa alegou não poder dispor dos equipamentos nos dois dias em que, dali para adiante, estariam distribuídas as apresentações das agremiações. Em um dos lances dramáticos, na noite de sábado de carnaval, o tom solene

emprestado pelo locutor Cid Moreira, durante a exibição do noticioso *Jornal Nacional*, leu o editorial assinado pelo presidente da companhia explicando e justificando a decisão de não transmitir os desfiles, depois de 19 anos ininterruptos. Na ocasião, inclusive, de acordo com a leitura do editorial, alegou-se que o faturamento publicitário com os desfiles era insignificante, e importaria mesmo prestar um serviço à cidadania brasileira, afinal, levar-se-ia às famílias por todo o país um incontestável símbolo popular da cultura nacional. Portanto, a voz da corporação privada se baseou em representações sobre a cultura como formação mais próxima da concepção antropológica, porque sublinhou a característica de um bem simbólico integrado à brasilidade para justificar, seja o compromisso com a prestação de um serviço público, seja a ausência na transmissão do evento festivo.

Ainda que a direção alegasse, igualmente, a baixa lucratividade diante do investimento vultoso necessário para transmitir o desfile, a então novata Rede Manchete assumiu a empreita sozinha. Permaneceu no Sambódromo de sexta-feira de carnaval até o “desfile das campeãs” no sábado da semana seguinte. O resultado foi historicamente vexaminoso para a Globo: derrotada em todas as faixas horárias nas quais sua programação concorreu com a transmissão dos desfiles pela adversária, de acordo com a medição do público televisual feita pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope) na Grande São Paulo – antes, como hoje, o principal mercado consumidor do país. Noticiada com alarde em jornais e revistas concorrentes do Grupo Globo, a “derrota” surtiu muitas reportagens nas semanas seguintes ao carnaval, repercutindo a reverberação do episódio nos posicionamentos de comando da empresa. Afinal, um fracasso daquela escala não ocorria desde o final dos anos de 1960, quando a rede conquistou o posto de liderança no setor de telecomunicação.

Nos anos seguintes, acirrou-se a disputa entre a Globo e a Manchete pelo direito de transmitir o Desfile das Escolas de Samba. Nas dependências do Sambódromo, além do enfrentamento simbólico das agremiações concorrentes ao título de campeã, também se dava a batalha entre as logomarcas de uma e outra empresa. Em 1988, enfim, a Globo pôde revidar o revés sofrido em 1984, já que obteve a exclusividade da geração e transmissão das audiovídeos do evento. Depois disso, ambas as companhias selaram um acordo e,

por quase uma década, transmitiram juntas os desfiles, integrando um *pool*. Em 1998, combalida nas finanças, a Manchete decide deixar o *pool* e se afastar do Sambódromo. De lá para cá, a Globo se mantém como único canal com o direito de transmitir o evento e comercializar as imagens. Atuando como coprodutora do espetáculo, cada vez mais a empresa exerce pressão sobre a formulação das regras que presidem as duas principais noites de apresentações carnavalescas. Desde 2013, com apoio financeiro da Prefeitura Municipal, a mesma emissora abarcou também a divisão imediatamente inferior da hierarquia dos Desfiles das Escolas de Samba no Rio de Janeiro. Sem contar a transmissão do congênere paulistano. Vale lembrar ainda que, transversal ao monopólio que detém, em razão da exclusividade de transmitir o desfile para o mercado televisual doméstico, durante a primeira década do século atual, a Globo iniciou a emissão mundial do seu sinal com o advento do canal a cargo de um dos seus braços corporativos – a Globo Internacional. E, entre as atrações exibidas, consta a transmissão dos desfiles cariocas.

As câmeras de TV chegaram aos locais de Desfiles das Escolas de Samba; entretanto, bem antes da inauguração da Rede Globo. Já na primeira metade da década de 1960, as lentes da TV Rio percorriam a Avenida Presidente Vargas – onde se desenrolavam os desfiles –, no centro do Rio de Janeiro. Contudo, o propósito era o registro a partir da cobertura jornalística. A fixação dos desfiles como parte da programação das redes de televisão ocorreu no início da década de 1970, levando à concorrência as redes Tupi e Globo. Desde então, a transmissão acompanhou a evolução da parafernália técnica da mídia televisual. Ou seja, no intervalo dos últimos quatro decênios, implantaram-se, nos locais de apresentação das escolas de samba, as bases logísticas exigidas para produção de audioimagens, contando com o emprego de câmaras portáteis, gruas, unidades móveis de videoteipe e geração de micro-ondas, o emprego de lentes mais sensíveis à luz, microfones não só mais potentes na capacidade de reproduzir o som, sobretudo de discernir as sonoridades e, mais recentemente, os equipamentos de leitura e tradução digital, entre outras novidades. Do ponto de vista da composição das imagens geradas, no alongado das décadas se deu a passagem do predomínio do plano médio e fechado à montagem de uma gramática de transmissão na qual o deslocamento do plano geral para o detalhamento mediante os planos focais é antecedido pelos planos médios laterais. Mais tarde, com a implantação da torre de TV e os recursos a câmaras

posicionadas no alto, em helicópteros, surgiram as grandes tomadas panorâmicas – padrão de composição das imagens, ampliado na década de 1990, com a utilização de uma câmera móvel, disposta sob um trilho, no alto, em uma das laterais da pista, percorrendo em sentido inverso o conjunto da passeata de cada escola de samba.

Concebido como “evento especial”, o tratamento reservado pela Rede Globo ao desfile se assemelha à cobertura do Grande Prêmio Brasil de Fórmula I e dos concertos de *rock*; a festa-espetáculo das Escolas de Samba integrara a divisão funcional voltada para shows da Rede Globo. Assim, a pré-produção da transmissão envolve a realização de reuniões periódicas com os departamentos da empresa envolvidos com a transmissão do Desfile de Carnaval. Nessas ocasiões, são definidas questões referentes ao tempo de transmissão, ao número de equipamento e ao pessoal empregado. É quando se orçam os gastos que se decide o que será mostrado entre a passagem de uma escola e outra e são concebidas as vinhetas, que apresentam os sambas-enredos das respectivas agremiações e que se distribuem ao longo da programação nacional da emissora. Os telejornais, por sua vez, dedicam três minutos diários à cobertura, em todo o período pré-carnavalesco, de acordo com a meta de despertar o interesse em relação ao evento. Em grande medida, tal cobertura conta com os dados levantados (pela equipe especializada) a respeito do que irá ser exibido pelas escolas de samba; dados depois sintetizados em textos minuciosos que descrevem cada uma das passeatas. Durante a mesma ocasião, organiza-se o elenco de comentaristas, no mesmo andamento da montagem das acomodações no Sambódromo, ou seja, o centro de transmissão (sala de corte e edição, igualmente sala de jornalismo) e o estúdio onde se acomoda a equipe de locutores e analistas. Cuida-se dos almoxarifados, além do setor de transporte, alimentação e assistência social.

O Desfile de Carnaval, ao estar circunscrito nos limites do gênero show, confirma a possibilidade de fixar uma textualidade audiovisual cuja aparência festiva permite fazer corresponder determinadas expectativas da audiência em relação à mídia televisual. Mas é preciso considerar que a simbologia nacional da festa é enquadrada no signo da festa-show cosmopolita. Desse modo, o evento-espetáculo é voltado para o desfrute de audiências com potencial de consumo mercantil desterritorialmente localizadas. Se concordarmos que há em jogo fatores morais articulados à instrumentalização dos meios e ao

cálculo financeiro (no caso do desfile) pelas instituições de comunicação social ampliada, visando a fins de caráter unicamente comerciais, ganha importância o problema em torno da legitimidade da ação midiática das empresas de televisão. Como lembra Lavina Ribeiro, as instituições de comunicação “[...] construíram, ao longo da sua existência, desde os primórdios das sociedades modernas, um lugar próprio de existência, socialmente legitimado, em virtude da natureza particular dos seus atributos, ações e finalidades” (RIBEIRO, 1996, p. 10). Nesse sentido, o tema da legitimidade peculiar às instituições de comunicação resulta de uma negociação tensa e permanente no quadro de uma sociedade que se complexifica, em meio à separação das esferas da experiência social. Neste complexo, movem-se aquelas instituições pelo exercício da ação dialógica e interativa que buscam empreender e monopolizar como função e identidade que procuram ver prevalecer. Atentos à substituição do rádio pela TV na mediação entre o “mundo expressivo simbólico do rural” e a “racionalidade tecno-instrumental da cidade”, Martín-Barbero e Rey (2004, p. 39-45) observam a absorção pela “esfera pública eletrônica” das questões políticas em torno da cidadania, mas também nela, no plano estético, se cruzam tradições culturais as mais diversas. Os autores sublinham, portanto, os vínculos da modernidade televisual na América Latina com a questão do nacional ao longo do século XX, porém mais particularmente no estágio no qual, a partir da década de 1980, o projeto de unidade nacional encampado pela fase populista do Estado central é deslocado em favor do mercado como agente construtor e mantenedor da hegemonia. O sistema de televisão comercial seria o ponto nevrálgico desse empreendimento. Notam, porém, estar no protagonismo da televisão o fator corrosivo do nacional, porque a expansão do mercado de bens simbólicos audiovisuais inscrever-se-ia no movimento de instauração de uma “cultura-mundo”, composta por formas de vida humanas descontínuas entre si – em especial, culturas regionais e geracionais. Enfim, no traço desterritorial e descomprometido com a profundidade histórica do espaço das simultaneidades televisuais imprimiriam às identidades uma leviandade que lhes permita circular, já não mais lastreadas pela memória nacional.

Em se tratando do Brasil, a transmissão do Desfile de Carnaval é exemplar dos esforços com vistas a garantir *status* ao sistema televisual e, ao mesmo tempo, sem desprender totalmente do controle nacional dos saberes intergeracionais, dispor saberes, fazeres e identidades em circuitos de produção e

consumo regulados pelo critério mercantil. Parte do processo de nacionalização da programação brasileira, o qual se deu com o aumento do percentual de produtos identificados como nacionais, os quais passaram a ser transmitidos via satélite para o conjunto do país (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 80-86), a ambiência midiática montada tem por epicentro algo celebrado no interior da cultura brasileira: o evento é reconhecido como importante núcleo na construção e manutenção do sentido pátrio de pertencimento, condensado no conjunto lúdico-artístico da festa⁹. A atuação das empresas de comunicação enfatiza a prioridade do evento à memória e identidade nacionais, mas o faz à medida que o constrange intensificando o significado de show devotado à função do entreter, mas obediente à regra do apuro tecnológico. Para retomar o conceito de fluxos contínuos, proposto por Raymond Williams, referido aos fluxos televisuais como sequências permanentes de mistura de gêneros e informações, articulando ficção, publicidade e jornalismo (WILLIAMS, 1974), no instante em que é fixado como show, a excepcionalidade carnavalesca do desfile se dissolve na programação da emissora, torna-se uma em face do real simulado audiovisual. Por outras palavras, dotado de recursos à duplicação televisiva, o acontecimento espetáculo faculta às emissoras corroborarem o lugar-institucional de agências de informação cuja finalidade é o de viabilizar consensos em meio à heterogeneidade dos públicos, integrando-os em diálogos mais abrangentes no andamento da diferenciação funcional do consumo de bens simbólicos¹⁰. Retomando uma sugestão de Umberto Eco (1984,

9 *Durante o levantamento e a observação do variado e amplo material audiovisual existente sobre o Desfile das Escolas de Samba, chamou atenção os filmes documentários do Canal 100 que, entre os anos de 1960 e 1980, eram exibidos nos intervalos das sessões dos cinemas. No cotejo da série referente ao carnaval, em especial a partir de meados da década de sessenta, o tom noticioso de registro jornalístico dos filmes se centra nos desfiles e, ano a ano, a narrativa o apresenta enaltecendo a criatividade na profusão de ritmos percussivos, no apuro das indumentárias, na capacidade de atrair públicos os mais diversos. O tom ao mesmo tempo entusiasta e pedagógico do narrador acentua o trançado intergeracional da festa, o qual se sucederia no uso do “asfalto” da “Avenida”, mas canalizado pela linguagem popular do samba que permite liberar energias libertárias e tornar a expressão a “maior manifestação folclórica do mundo”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=54y9qV4oFGU&t=37s>>.*

10 *Já na década de 1970, Sérgio Miceli (2006, p. 215-233, 271-301) mapeava o espaço social de possíveis produção do campo cultural ampliado. Deixava pistas decisivas à pesquisa e reflexão sociológicas sobre as implicações monetário-financeiras da diferenciação funcional do consumo de bens simbólicos, em meio a racionalização vertical administrativa e econômica das empresas dedicadas à produção cultural industrializada. E, desse modo, o autor antecipava o problema do nexo entre formação do valor cultural e desenvolvimento do capitalismo, no Brasil. No entanto, apenas na primeira década do século atual houve um significativo aumento e sistematização dos estudos e pesquisas sobre a economia da cultura, o que esteve sintonizado*

p. 186-204), consolida-se uma construção simbólica na qual a encenação carnavalesca fecha o mesmo campo de sentido do esquema espetacular organizador do sistema de televisão comercial. E, nesse mesmo andamento, não apenas integra fluxos mais amplos e intensos de audioimagens, mas se vê pressionado pelos mesmos fluxos que lhe atravessam e revolvem saberes mediante a intervenção de outros conhecimentos. Se à medida que os anos passaram se naturalizou a sincronia estabelecida entre as tomadas gerais e a captação dos detalhes das câmeras de TV e as proporções sempre maiores e mais coloridas presentes às alegorias e às fantasias, o Desfile de Carnaval-Espetáculo ocupou posição no elenco das situações sociocomunicativas. Como argumentamos em outro momento (FARIAS, 2013, p. 157-158), nestas situações, modos de produção e consumo culturais contracenam com a ecologia dos arranjos sociotécnicos, em um ajuste em que as trocas públicas de sentido bem mais que vazar situações face a face de interação, inscrevem-se nas coordenadas sistêmicas pelas quais as ausências relativas às mediações exercidas pelos sistemas especializados interpelam e mesmo compõem a estruturação dos modos de simbolização, dos regimes de práticas e da formação de subjetividades.

A construção do Sambódromo, por sua vez, dentro do contexto do Rio de Janeiro, materializou a tendência verificada em diferentes partes do planeta em que faixas dos territórios e paisagens urbanas se incorporam à rentabilidade do capital no movimento pelo qual símbolos e espaços são operacionalizados como insumos e bens em circuitos mercantis, cujas mercadorias são o conhecimento e as sensações (LASH; URRY, 2002, p. 193-222; AVRAHAM, E; KETTER, E, 2008). A elevação do concurso festivo protagonizado pelas escolas de samba ao *status* de grande evento a ser alvo de interesse e disputa pelas redes de televisão comerciais vem, portanto, no embalo de um conjunto amplo de transformações pelas quais o Desfile-Espetáculo se tornou uma linguagem audiovisual cuja complexidade o conecta a outras linguagens, como a televisual (SILVA, 2011, p. 201). As transformações foram gradualmente internalizadas à economia semiótica e à arquitetura do espaço onde acontecem os desfiles e que antecederam a construção do Sambódromo. As reorientações

aos ajustes institucionais entre setores corporativos privados e instâncias estatais. Pelo montante de valores financeiros envolvidos e em razão do volume e da abrangência interclasses dos públicos-consumidores, o setor do audiovisual tornou-se emblemático da afirmação do capitalismo cultural no país (ALVES, 2013).

espaciais reverberam transformações socioestruturais relativas à formação de um mercado de audiências televisuais e da fixação do Rio de Janeiro como polo internacional de recepção turística (FARIAS, 2006, p. 373-375). Em um primeiro momento, implantadas nos anos de 1960, as arquibancadas ocupavam setores pontuais às margens da pista e não ultrapassavam sete degraus. Porém, embora se mantivesse o traço precário da montagem durante o período pré-carnavalesco e o desmonte com o encerramento da festa, já no final da mesma década a sucessão dos andaimes havia se estendido por todas as extremidades laterais, ostentando para além de 20 degraus. Hoje, feitas em concreto armado, essas dependências podem abrigar até 70 mil pessoas. Mais tarde, houve a inserção de novas áreas para acomodar a assistência de um público maior, cada vez conceituado como consumidor pagante e, logo, distribuído de acordo com uma escala hierarquizada de preços, em camarotes, cadeiras de pista e frisas. Ao mesmo tempo, os jornais de maior tiragem e vendas no país, como também as revistas de circulação nacional, ano após ano, estampam nas capas e reportagens internas as imagens fotográficas de detalhes ocorridos na “Passarela do Samba”. Desse modo, vê-se como a semântica do “popular” se desloca da tônica em uma concepção de anonimato, quanto à autoria das expressões que responderia à horizontalidade comunitária, pois públicos e desfilantes comporiam círculos embasados em um mesmo transfundo hermenêutico, respaldados na condição social de classes subalternas e teriam suas identidades coletivas pressionadas pela racialização. Paulatinamente, o perfil de popular é reequacionado pelo critério quantitavista da “popularidade” pelo qual a silhueta do anonimato definido pelo gosto individual, mas referido a multidões dispersas do ponto de vista socioespacial, está diretamente aliada às categorizações publicitárias das faixas de consumidores mensuradas em termos de potencial de compra pelo cálculo monetário-financeiro (FARIAS, 2012, p. 614-618).

O Sambódromo ocupa uma área total de 85 mil metros quadrados, 55 mil dos quais estão montados em estruturas pré-moldadas (consumidoras de 17 mil metros cúbicos de concreto), que margeiam de ambos os lados 700 metros de pista. A capacidade de lotação para assistência, entre arquibancadas, cadeiras de pistas e camarotes, chega a 72.500 mil lugares, instalados em média acima dos cinco metros do nível do chão. Já os mais altos degraus das arquibancadas distanciam-se em 30 metros do piso. Pensado para se constituir

em uma “caixa cênica” neutra, o novo espaço de apresentação afirma a cumplicidade estabelecida entre os destinos do Desfile de Carnaval-Espetáculo e a aposta na integração da cidade ao encadeamento da globalidade socioeconômica e do gerenciamento midiático dos modos de simbolização (SODRÉ; PAIVA, 2009, p. 150-180)¹¹. De alguma maneira, a sorte dessa vontade de inserção de facções sociais da cidade está dependente em muito da qualidade das soluções, sempre híbridas, capazes de conferir dimensão mundial ao megaevento, à festa símbolo (e signo-postal), ao dialogar com convicções presentes na cultura contemporânea. Algo assim se desenrolando na arena de um cada vez mais amplo campo concorrencial do entretenimento, no qual os realinhamentos simbólicos e as disputas, combinados às assimetrias na posse e distribuição de recursos, tanto no plano “interno” (às escolas), quanto naquele “externo” (o elo com a cidade, o país e o mundo, intermediado pela Liesa), intervêm sobremaneira nas táticas identitárias que orbitam em torno do nexo “tradicional e moderno”. Ou seja, o encadeamento ocupado da realização do Desfile de Carnaval obriga-se – reforçando a formalização de todo o seu conjunto – a cotejar ideários nos quais estão depositados valores que recortam aspectos do mundo como fulcros de lazer e hedonismo. Exulta-se, com isso, que ambos (o Rio balneário e o Carnaval) contracenem com o comércio de imagens, no mesmo movimento em que devem marcar presença como lugares temáticos, onde o consumo de prazer aciona toda uma correlação de elementos e equipamentos relativos aos serviços turísticos e de diversão.

A nosso ver, o Sambódromo constitui um espaço transglóssico da modernidade-mundo, onde se alberga o evento-espetáculo traduzido conceitualmente como situação sociocomunicativa. A ideia de espaço “transglóssico” é tomada de empréstimo a Renato Ortiz. Para ele, a modernidade-mundo envolveu historicamente o âmago da diversidade do planeta com seus princípios matrizes – racionalidade, mobilidade e eficiência –, no compasso da globalização de relações, processos e estruturas sociais (ORTIZ, 1994, p. 57).

¹¹ Em 2011, em sintonia com a repercussão do Rio de Janeiro, em razão de sediar a realização de competições esportivas de grande relevo – a Copa do Mundo de futebol (2014) e os Jogos Olímpicos (2016) – a corporação transnacional FOX lançou mundialmente o filme *Rio*, em que o carnaval carioca ocupa posição de destaque. Mas o interessante é o emprego do desfile da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro daquele ano, em que a narrativa do enredo desenvolvia o argumento ficcional de muitas produções hollywoodianas que tinham por cenários das suas tramas a cidade.

O autor infere que a modernidade-mundo é parte do arranjo de forças hegemônicas em um contexto globalizado centrípeto e desigual, cuja flexibilidade advém da sua característica móvel em adequar-se às circunstâncias, em um movimento refratário às centralidades e à rigidez das fronteiras representativas das comunidades nacionais. Ao reconhecer as categorias do entendimento de espaço e tempo na contrapartida das condições coletivas, Ortiz propõe as noções de “transversalidade” e “atravessamento”, a fim de apreender o espaço na modernidade-mundo como intrínseco a um modo de vida específico, mas se tratando de uma espacialidade “transglóssica”. Quer dizer, constitui-se pelo entrelaçamento de diferentes espacialidades decorrentes de histórias várias (ORTIZ, 1999, p. 66-67). A categoria de transversalidade descortina uma territorialidade cuja dimensão ampliada ocorre no instante em que “feixes independentes”, mas igualmente interdependentes, estão superpostos (ORTIZ, 1999, p. 65). A ideia de transversalidade sugere, consequentemente, um espaço configurado pelo atravessamento de múltiplos fatores e forças, muitas vezes assimétricos e geradores de situações de tensão e conflitos, mas consubstanciados em modalidades várias de reciprocidades sócio-humanas.

Na condição de espaço transglóssico, mas cuja tônica se define por nele se realizarem áudio imagens de apelo a sensações veiculadas em circuitos audiovisuais em escala mundial¹², o Sambódromo faz a mediação entre o desfile e a cidade e, à contrapartida, agrilhoa ambos no conjunto mais denso de comprometimentos, o qual exerce pressão formidável sobre os modos das manifestações culturais inscritos na festa-espetáculo e cobra saídas administrativas, estéticas e de financiamento capazes de responder às novas demandas, de acordo com os parâmetros da competência para exercer a linguagem do megaespetáculo audiovisual nesta economia simbólica de fronteiras largas e indefinidas. Porém, tem de, imediatamente, lidar com a reinvenção das

12 *A formidável expansão das redes sociotécnicas embasadas na linguagem digital, nas últimas duas décadas, também alcançou o Desfile das Escolas de Samba. Muitos são os sites de escolas de samba ou a elas referidos em uma rede social de tanta repercussão como o Facebook. Na plataforma de vídeos Youtube, são inúmeras as postagens de desfiles e cliques de sambas-enredos. Parte da esfera pública contemporânea, é interessante acompanhar as opiniões dos usuários das plataformas. Para além dos comentários isolados, destacam-se as discussões acaloradas que são deflagradas em torno de temáticas como: resultados dos concursos entre as escolas, qualidade dos sambas, talento e estilo dos diferentes carnavalescos, impacto de uma alegoria, entre outras. E, cada vez mais, nesses diálogos, o português não permanece como a única língua de expressão e comunicação.*

tradições portadoras do teor significativo capacitado a diferenciar o evento como festa popular de massas brasileira. Ou seja, o recrudescimento do fluxo de combinações implica a inserção competitiva de novos contingentes de participantes (público, produtores, financiadores e administradores), provoca a exclusão de outros e acentua igualmente a polifonia constitutiva do gênero Desfile de Carnaval. Situando-o, assim, em uma fronteira ainda mais liminar, espécie de zona de contatos sociossimbólicos e afetivos sem precedentes; perfazendo-o um entre os nódulos da modernidade-mundo como civilização mundial, com suas diversas saídas e entradas, pontos de equilíbrio, também de tensão e conflito.

Considerações finais

Metáfora da abrangência planetária do enlace dos fluxos audiovisuais com o maquinismo da indústria do entretenimento, a figura conceitual da “tela global”, proposta por Lipovetsky e Serroy (2009), descortina uma dinâmica histórica e sociocultural caracterizada pela operacionalização de tudo em conteúdo do imperativo técnico do mostrar. A serviço da pauta de um individualismo movido pela avidez insaciável do querer, afirmam os autores, a gramática barroca da hipérbole inerente à tela global cruzaria a multiplicidade diversa das formas de vida, sejam estas humanas, sejam outras, refratando-as e, logo, convertendo-as em apelos sensacionalistas propícios a fazer evadir as pessoas cujos sentimentos projetam um cotidiano marcado pela insegurança. Em última instância, no argumento de ambos os intérpretes, o recurso à ideia de espetáculo lhe imputa o significado de lógica socioestética interna à intensa dinâmica mercantil na qual a apreensão dos plurais simbólicos e naturais, funcionalizados como diversões, os habilita a participar do catálogo das diversidades prazerosas, mas pacíficas. Acessadas mediante a intercessão da reflexividade dos hiperconsumidores com as instâncias especializadas da economia-mundo capitalista em seu estágio “artista” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 29-63), essas diversidades seriam simulacros que resultariam da aplicação calculada do tirocínio estético sobre materialidades e saberes/fazeres no sentido de promover experiências excitantes nos atos utilitaristas da compra. O espetáculo, nesse sentido, corresponde à interpelação discursiva que se abate sobre os plurais, e os desreferencializa, ajustando-os sob o comando da sua sintaxe. Trata-se de uma metalinguagem.

É notável, na síntese promovida pelos autores, o tratamento consequente dos impactos culturais provenientes da centralidade econômica e simbólica do audiovisual como ecossistema composto por nódulos de redes estendidas por todo o planeta. Apesar de reconhecer o mérito desse esforço, na problematização da conexão entre diversidade e mercado se deixa de lado o fato de que a diversidade é a própria metalinguagem emanada do gerenciamento mercantil e publicitário que, autorreferente, retém e requalifica aspectos tão heterogêneos entre si, conferindo-os unidade semântica (ORTIZ, 2015, p. 112-137). A metalinguagem da diversidade e seus efeitos de significação, como adverte Renato Ortiz (2015, p. 25), inscreve-se no espaço transnacional da globalização, no qual se aproximam e friccionam unidades sociais distintas, mesmo díspares; logo, a interconexão tecno-comunicativa se realiza em meio a condições bem heterogêneas.

Ante a proposição de Ortiz, neste artigo, reformulamos o argumento defendido por Lipovetsky e Serroy (2015) de que, atualmente, a gramática da hipérbole barroca do entretenimento reposiciona coisas e diferenças culturais pelo mundo afora, por entender que tal reposicionamento ocorre no caudal da dinâmica sócio-histórica em que se tornam recíprocos a universalização histórica da ideia de cultura, os efeitos da industrialização e a commodificação dos bens simbólicos. O emprego da categoria ambiência midiática cumpriu a tarefa de atualizar a ideia de McLuhan de que a intervenção das tecnologias de informação e comunicação sobre os meios de comunicação que os antecederam torna-os conteúdos, quer dizer, mensagens. Em relação à proposição do autor canadense, aqui foram estabelecidas duas diferenças. De um lado, em lugar de tecnologias, optamos por atribuir importância conceitual aos ecossistemas sociotécnicos na medida em que se identificaram as implicações mútuas entre tramas sócio-humanas e redes de instrumentos, sendo complementar a percepção de que a síntese entre ambas compõe tanto níveis de formalização institucional abrangente como círculos microssociais – aliando perfis subjetivos e rituais de interação. Por esse ponto de vista, de outro lado, o interesse esteve menos focalizado na intervenção das mídias e, sim, nos entrecruzamentos cujos resultantes correspondem ao advento de formas singulares de simbolização e linguagem. Logo, estas consistem em novos modos de apresentação e leitura do “mundo”, em suas tantas facetas – sócio-histórica, psíquica, natural, tantas mais. Por insistir estarem essas ambiências midiáticas

não somente na posição de transmissores ou reprocessadoras, mas consistirem em fatores que acrescem sentidos, tomamos por objeto de verificação a conjunção da tradição carnavalesca carioca formatada no gênero cultural Desfile de Carnaval-Espetáculo com o ecossistema televisual. O exame da transmissão televisiva desse específico espetáculo respondeu, desse modo, à expectativa de reconstruir a formação de um catalizador de significados e sentimentos convertidos em audioimagens e, posteriormente, retomados em gestos, escritos, conversas, imaginários, sonoridades musicais e outras expressões, com participação nas diretrizes valorativas que informam condutas na medida mesma em que participa da geração de estruturas que são cognitivas e afetivo-morais, a um só tempo.

No entendimento de Manuel Castells (2011, p. 51), a estrutura social própria à sociedade de rede tem a capacidade de obter alcance global em razão de a infraestrutura nucleada pelas redes digitais se autorreconfigurar pela sincronia comunicativa entre os desígnios dos programadores, transcendendo fronteiras territoriais e institucionais. O autor, porém, não vacila em observar que, tanto a infraestrutura digital como a própria sociedade de rede manifestam o intrincado de elementos da estrutura social – de ordem econômica, política ou cultural –, mas tendo por anverso a existência de assimetrias sociossimbólicas convertidas em margens discrepantes na possibilidade de os agentes e instituições tomarem e imporem decisões. Identificar a sintonia histórica da gramática do entretenimento audiovisual com a metalinguagem da diversidade apenas inicia esforços teóricos e analítico-empíricos com o intuito de aliar etnografias históricas, cartografias do presente e exercícios de síntese teórico-analíticas, com os quais a ampliação do repertório conceitual expresse o acréscimo de conhecimento socioantropológico acerca da reciprocidade que ora parece tornar cúmplice a lancinante comunicação calcada na escritura audiovisual-digital da formação de economias emocionais, confluindo na composição de um recurso cada vez mais imprescindível ao prosseguimento das atividades humanas.

Referências

ADORNO, T. W. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, [s.d].

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. H. **A Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALVES, E. P. M. Economia Criativa, Negócios Culturais e Gestão Financeira: O BNDES e a Integração de Mercado Audiovisual Brasileiro. In: IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL – POLÍTICAS CULTURAIS – 16 a 18 de outubro/2013 Setor de Políticas Culturais – Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2013 Brasil **Anais eletrônicos**. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2013/11/Elder-Patrick-Maia-Alves.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

AVRAHAM, E; KETTER, E. **Media Strategies for Marketing Places in Crisis: improving the image of cities, countries and tourist destinations**. Amsterdam: Elsevier, 2008.

BARTHES, R. **O Grau Zero da Escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. Civilização da imagem. In: _____. **Inéditos Vol. 3 – Imagem e Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDRILLARD, J. **América**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Olho d'Água, 1991.

_____. **Para uma Economia Política do Signo**. São Paulo: Martins Fontes, [s. d.].

BAUMAN, Z. **A Sociedade Individualizada: vidas contadas e histórias vividas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BENJAMIN, W. A obra de arte no tempo da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. et al. (Org.): **Tadeu Capistrano**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-40.

BERLIN, I. **As Raízes do Romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BOEHM, G. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, E. (Org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p.23-38.

BOURDIEU, P. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: EDUSP, 2008.

CASTELLS, M. **Comunicación y Poder**. Madrid: Alianza, 2011.

CAVALCANTI, M. L. V. C. Festa e contravenção: os bicheiros no carnaval do Rio de Janeiro. In: _____.; GONÇALVES, R. (Org.). **Carnaval em Múltiplos Planos**. Rio de Janeiro: Aeroplano; FAPERJ, 2009. p. 91-124.

DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DESFILE das Escolas de Samba RJ 1974 - 1975 – 1976. 1 post [27 min. 4 s.]. Postado em: 13 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=54y9qV4oFGU&t=37s>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ECO, U. **Viagem na Irrealidade Cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador (Parte Dois)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

EWEN, S. **All Consuming Images: the politics of style in contemporary culture**. New York: Basic Books, 1988.

FARIAS, E. **O Desfile e a Cidade: o carnaval-espetáculo carioca**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006.

_____. Personalidade artística nos negócios mundanos: a celebração do “gosto do povo” em Joãozinho Trinta. **Sociedade e Estado**, v. 27, n. 3, p. 594-625, 2012.

_____. A afirmação de uma situação sociocomunicativa: desfile de carnaval e tramas da cultura popular urbana carioca”. **Caderno CRH**, Salvador, v. 26, n. 67, p. 157-178, 2013.

_____. O saber carnavalesco: criação, ilusão e a tradição no carnaval carioca. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 207-243, abr. 2015.

FEATHERSTONE, M. **Culture production, consumption and the development of the culture sphere**. Paper presented at the Third German-American Sociological Theory Group Conference, Bremen, 1987.

_____. **Consumer Culture & Postmodernism (Theory, Culture and Society)**. Longon: Sage, 1991.

GIDDENS, A. A Vida numa Sociedade Pós-Tradiconal. In: _____. et al. **Modernização Reflexiva: Política, Tradição e Estética na Ordem Social Moderna**. São Paulo: Unesp, 1997. p. 73-134,

JAMESON, F. **El Posmodernismo o la Lógica do Capitalismo Avanzado**. Barcelona, Buenos Aires e México: Paidós, 1991.

_____. **Espaço e Imagem**. Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaio. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

LEPOLDI, J. S. **Escola de Samba: ritual e sociedade**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

LÉVI-STRAUSS, C. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Cia Nacional, 1976.

_____. **L'Identité**. Paris: PUF, 1977.

_____. Raça e história. In: _____. **Raça e Ciência I**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 234-270.

_____.; ERIBON, D. **De Perto e de Longe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A Estetização do Mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

_____. **A Tela Global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Salinas, 2009.

LUKÁCS, G. **A Alma e as Formas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

KELLNER, D. A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo. **Líbero**, ano VI, v. 6, n. 11, p. 4-15, 2004.

ARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Os Exercícios do Ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: SENAC-SP, 2004.

MCLUHAN, M. **Os Meios de Comunicação**: como extensões do homem. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

MICELI, S. **A noite da Madrinha**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

NANCY, J-L. Imagem, mimesis & méthesis. In: Emmanuel Alloa (Org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 55-76,

NICOLAU NETTO, M. **O Discurso da Diversidade e a World Music**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2014.

NIETZSCHE, F. **Além do Bem e do Mal**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

ORTIZ, R. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Um Outro Território**. São Paulo: Olho D'água, 1999.

_____. A escola de Frankfurt e a questão da cultura. In: _____. **Ciências Sociais e Trabalho Intelectual**. São Paulo: Olho D'água, 2002. p. 17-62.

_____. **Universalismo e Diversidade**: contradições da modernidade-mundo. São Paulo: Boitempo, 2015.

ORTIZ; BORELLI, S. H. S.; RAMOS. O. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PANOFSKY, E. **Idea**: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

- PLATÃO. Sofista. In: _____. **Diálogos: Platão**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 127-195 (Os Pensadores).
- RIBEIRO, L. M. **Contribuições ao Estudo Institucional da Comunicação**. Teresina: Eduppi, 1996.
- RICOUER, P. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.
- ROJEK, C. **Decentring Leisure: rethinking leisure theory**. London: SAGE, 1995.
- ROUSSEAU, J.-J. **Carta a D'Alembert**. Campinas: Edunicamp, 1993.
- SCOTT, L.; URRY, J. **Economies of Signs & Space**. London: SAGE, 2002.
- SILVA, J. M. C. M. A Linguagem dos Desfiles de Escola de Samba como Dramaturgia Midiática: Analisando estratégias comunicativas dos Carnaval Carioca de 2011. Madrid: Confederación Iberoamericana de Asociaciones Científicas y Académicas de la Comunicación, 2011.
- SODRÉ, M.; PAIVA, R. A megalópole carioca. In: BARBALHO, Alexandre (Org.). **Brasil, Brasis: identidades, culturas e mídia**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2009. p. 159-180.
- SUBIRATS, E. **A Cultura como Espetáculo**. São Paulo: Nobel, 1989.
- TODOROV, T. **La Literatura em Peligro**. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2009.
- WAGNER, R. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosacnaify, 2010.
- WILLIAMS, R. **Television: technology and culture form**. London: Fontana, 1974.
- UNESCO. **The Globalisation of Cultural Trade: a shift in consumption International flows of cultural goods and services 2004-2013**. Montreal: Unesco, 2016.

Cultural Diversity and Entertainment in the Media Ambience of the Spectacle

Abstract

The scope of this figurative-procedural analysis is the correlation between communication and cultural diversity. Firstly, it is discussed the role played by image in contemporary Western culture. It is affirmed, then, that the audiovisual production integrates the transactions between socio-human and machinic networks, which not only support and question the forms and means of symbolization, but also correspond to a late example of this same interaction. More specifically, the analysis falls on the interaction of audiovisual production with other modes of production and circulation of symbolic goods, especially in the setting of mediatic environments, in the very act of recomposing other modes of symbolization as contents of these socio-technical environments. The examination of the convergence of televisual media and the carnival ludic-aesthetic event-genre of the Rio de Janeiro Samba Schools Parade demonstrates that in the reconstitution of the spectacle-show's ambience, it is possible to observe mechanisms of contemporary entertainment, and especially the mechanism of cultural valuing of a given social expression.

Keywords: Cultural diversity; Audiovisual; Entertainment; Mediatic environments; Event-spectacle; Samba schools parade; Rio de Janeiro.

Recebido em: 07/12/2016

Aceito em: 20/02/2017