

Cultura em deslocamento

Cultura em deslocamento

Por Lucia Santaella

Quaisquer que sejam as variações nos conceitos de cultura, eles podem ser considerados tradicionais quando colocam ênfase na cultura como um dispositivo contra a aleatoriedade e a desordem dela decorrente. Na luta infinita entre a ordem e o caos, a cultura sempre foi colocada no lado da ordem. Quando nos defrontamos com a incoerência das normas, com a ambivalência comportamental, com a profusão de produtos culturais que excedem às necessidades do sistema social, tendemos a julgar que a cultura está em crise e contamos com o seu retorno à normalidade.

1. Crise de paradigmas

Em um artigo sob o título de “A cultura como consumidor cooperativo”, inserido no seu livro *O mal estar da pós-modernidade*, Bauman (1998: 165) chama a nossa atenção para a dificuldade crescente de se pensar a cultura dessa maneira, alertando para o envelhecimento e inoperância dos conceitos tradicionais de cultura quando aplicados às complexas sociedades atuais, pois, se ficarmos apegados às noções herdadas, seremos obrigados a considerar a crise da cultura como uma condição cotidiana e a anormalidade como norma. À luz de Kuhn (1974), pode-se afirmar que o discurso cultural contém atualmente todos os sintomas de uma crise de paradigmas, em que as ocorrências mais típicas e freqüentes aparecem como exceções, o que torna a distinção entre norma e exceção um dilema insolúvel.

Para enfrentar esse dilema, Bauman (ibid.: 167) recorre a Lévy-Strauss no qual vai buscar os primeiros sinais de uma rebelião contra o paradigma ortodoxo da cultura como estabelecadora de ordem. Para Bauman, o caráter revolucionário da obra de Lévy-Strauss foi infelizmente menosprezado pela excessiva ênfase no

seu aspecto estruturalista. Entretanto, há nessa obra três idéias orientadoras e fecundas na busca de um novo arcabouço para os estudos culturais. São elas:

- a) Culturas e sociedades não são totalidades. O que existem são “processos de estruturação contínuos e perpétuos em diversas áreas e dimensões da prática humana, raramente coordenados e submetidos a um plano abrangente”.
- b) A estrutura que surge dessas práticas não é uma entidade estacionária, mas um processo que se assemelha ao vento, “que não é senão o soprar, ou a um rio, que não é senão o fluir”.
- c) A cultura não serve para satisfazer necessidades pré-estabelecidas. Não há prioridade de necessidades sobre usos, nem há prioridade de sentidos sobre signos. “A cultura não serve a nenhum propósito e não há nada, exceto o seu impulso e dinâmica internos, que possa explicar a sua presença”.

Bauman defende que essas três idéias juntas geram uma visão da cultura inteiramente distinta do paradigma ortodoxo. A cultura passa a ser vista como um conjunto de linhas heurísticas, como “ação perpetuamente inquieta, insubordinada e rebelde, ordenadora, porém, ela mesma não ordenada, desconsiderando profanamente a sacrossanta distinção entre o substantivo e o marginal, o necessário e o acidental”. Para caracterizar esse novo paradigma da cultura, Bauman escolhe o modelo da cooperativa de consumidores, inventada em 1844, em Toad Lane, Rochdale, como forma de protesto contra a lógica da arregimentação esmagadora e desalmada, típica da vida nas fábricas. Trata-se de um modelo, portanto, radicalmente distinto das cooperativas hierárquicas e burocráticas de que o mundo contemporâneo está infestado. Tudo que ocorre na cooperativa de consumidores não é administrado, mas também não é fortuito.

Movimentos não-coordenados encontram-se e vinculam-se em diversas partes da armação total, apenas para se libertarem de novo de todos os nós previamente atados. A espontaneidade aí não exclui, mas, ao contrário, exige uma ação organizada e intencional, todavia essa ação não se destina

a abrandar, mas a fortalecer a espontaneidade da iniciativa. Muito à maneira do plasma prigoginiano, de quando em quando as atividades difusas se reúnem e se condensam, estabelecendo concentrações locais e estruturas, mas somente para que seus caminhos em breve se separem de novo e se dispersem (Bauman *ibid.*: 169).

Em suma, muito semelhante ao âmbito da cultura, esse território social “cooperativo” não é monocentricamente administrado, mas não é também um sítio de anarquia. Diferente de ambos, é um território de autogoverno, este último realizado de modo infinitamente distinto das perversões atuais que têm deturpado o que deveria ser o verdadeiro sentido de autogoverno. O modelo tem o nome de “cooperativa de consumidores” porque a distribuição e a apropriação, não a produção, são o eixo da atividade cooperativa, visto que sua verdadeira linha de produção está na produção de consumidores cada vez mais numerosos, cada vez mais exigentes, experientes e perspicazes.

É bastante evidente a similaridade desse modelo de cultura proposto por Bauman e o conceito de culturas híbridas tão bem explorado por Nestor Garcia Canclini (1997), conceito hoje disseminado por vários países da Europa, especialmente a Alemanha, para caracterizar a dinâmica cultural contemporânea que não se solidifica em estruturas hierárquicas e estáveis, mas, ao contrário, flui e se desloca ao longo de rotas impossíveis de se prever de antemão.

Enfim, parece haver pouca dúvida quanto à inaplicabilidade das noções tradicionais de cultura para caracterizar os fluxos e deslocamentos das culturas atuais. Resta porém compreender por que a visão ortodoxa cabia bem à cultura até o século XIX, não se aplicando mais ao presente.

2. Fluxos e deslocamentos

Até a segunda metade do século XIX, não era difícil detectar as hierarquias dos estratos culturais divididos em duas faces nítidas, de um lado, os estratos eruditos, de outro, os estratos populares, tidos como alta e baixa cultura respectivamente. As belas artes (desenho, pintura, gravura, escultura), as artes do

espetáculo (música, dança, teatro) e as belas letras (literatura) distinguiam-se do folclore, das formas populares de cultura. A partir da revolução industrial, entretanto, esse cenário foi se complicando cada vez mais. O aparecimento de meios técnicos de produção cultural (fotografia e cinema) e a crise dos sistemas de codificação artísticos efetuados pela arte moderna, na pintura, música, teatro, dança, foram dissolvendo os limites bem demarcadas entre arte e não arte.

Foram também esses meios de reprodução técnico-industriais -- jornal, foto, cinema --que propiciaram o surgimento da cultura de massas, intensificada pelos meios eletrônicos de difusão -- rádio e televisão. Disso resultaram cruzamentos culturais entre o erudito, o popular e o massivo, mesclando-se em tecidos híbridos e voláteis próprios das culturas urbanas. Os meios de comunicação tornaram-se simultaneamente meios de produção de arte, como é o caso da fotografia, do rádio e, evidentemente, do vídeo.

A partir dos anos 80, a tendência para os trânsitos e hibridismos dos meios de comunicação entre si foi aumentando, criando redes de complementaridades entre meios. Junto a isso, foram surgindo novas tecnologias propiciadoras do consumo cultural do disponível e do descartável: as fotocopiadoras, videocassetes, videoclips, videogames, o controle remoto, seguido pela indústria dos CDs e a TV a cabo, ou seja, tecnologias para demandas simbólicas heterogêneas, segmentadas e mais personalizadas. Foi a isso que, em 1992, chamei de *Cultura das mídias*. Sob essa denominação, procurava dar conta de fenômenos emergentes na dinâmica cultural dos anos 80, fenômenos distintos da lógica que era própria da cultura de massas. Contrariamente a esta que é essencialmente produzida por poucos e consumida por uma massa que não tem poder para interferir nos produtos simbólicos que consome, a cultura das mídias inaugurava uma dinâmica que, tecendo-se e se alastrando nas relações das mídias entre si, começava a possibilitar aos seus consumidores a escolha entre produtos simbólicos alternativos.

A circulação fluida e as articulações complexas dos níveis, gêneros e formas de cultura, provocada pela cultura midiática, produz a mistura de suas identidades e amplia os mercados culturais, expandindo os hábitos de consumo da cultura, o que só faz confirmar o modelo proposto por Bauman da cooperativa de consumidores.

Inseparável também da transnacionalização da cultura e, aliada à nova ordem econômica e social das sociedades pós-industriais globalizadas, a dinâmica cultural midiática é peça chave para se compreender os deslocamentos e contradições, os desenhos móveis da heterogeneidade pluritemporal e espacial que caracteriza as culturas pós-modernas, culturas fronteiriças, fluidas, desterritorializadas.

Como se não bastassem as instabilidades, interstícios, deslizamentos e reorganizações constantes dos cenários culturais midiáticos pós-modernos, desde meados dos anos 90, esses cenários começaram a conviver com uma revolução da informação e da comunicação cada vez mais onipresente que vem sendo chamada de revolução digital. No cerne dessa revolução, está a possibilidade aberta pelo computador de converter toda informação -- texto, som, imagem, vídeo -- em uma mesma linguagem universal. Através da digitalização e da compressão de dados que ela permite, todas as mídias podem ser traduzidas, manipuladas, armazenadas, reproduzidas e distribuídas digitalmente, produzindo o fenômeno que vem sendo chamado de convergência das mídias. Através da ligação da informática com as telecomunicações que redundou nas redes de transmissão, acesso e troca de informações, que hoje conectam todo o globo, constituíram-se novas formas de socialização e de cultura que vêm sendo chamadas de cultura digital ou cibercultura (Lemos 2002a e b; Santaella 2003: 55-59).

3. A sincronização dos tempos e espaços da cultura

Aspecto importante para se compreender o caldeamento denso e híbrido da cultura em deslocamento é o da simultaneidade de todas as formações culturais do passado sincronizando-se com as do presente. Para pensar essa sincronização, tenho utilizado uma divisão das formações culturais em seis grandes eras: a cultura oral, a escrita, a impressa, a massiva, a das mídias e a cibercultura. Embora essas formações culturais tenham surgido cronologicamente, uma depois da outra, a emergência de uma nova formação não leva ao desaparecimento da anterior. Todas as seis eras culturais, acima mencionadas, coexistem, convivem simultaneamente na nossa contemporaneidade, pois, na cultura, há sempre um processo cumulativo

de complexificação, de modo que uma nova formação cultural vai se integrando na anterior, provocando nela reajustamentos e refuncionalizações.

Por isso mesmo, hoje vivemos uma verdadeira confraternização geral de todas as formas de comunicação e de cultura, em um verdadeiro caldeirão imenso de misturas: a comunicação oral que ainda persiste com força indiscutível, intensificada pela sua integração nos meios áudio-visuais, principalmente o cinema e a televisão; a escrita, que se manifesta na multiplicidade das manifestações dos tipos gráficos e do design; a cultura impressa que povoa as bibliotecas e os quiosques com suas profusões de manchetes e capas coloridas fisgando a atenção de transeuntes apressados; a cultura de massas que, longe de perder o seu poder, aprendeu a conviver com suas competidoras, tanto a cultura das mídias, que é a cultura do disponível, quanto a cibercultura, que é a cultura do acesso. Todas essas formações culturais coexistem num jogo complexo de sobreposições e complementaridades.

Conforme já afirmei em outra ocasião (Santaella *ibid.*: 57), isso se explica pelo fato de que a cultura humana existe num *continuum*, ela é cumulativa, não no sentido linear, mas no sentido de interação incessante de tradição e mudança, persistência e transformação. Os meios de produção artesanais não desapareceram para ceder lugar aos meios de produção industriais. A pintura não desapareceu com o advento da fotografia. Não morreu o teatro, nem morreu o romance com o advento do cinema. A invenção de Gutenberg provocou o aumento da produção de livros, tanto quanto a prensa mecânica e a maquinaria moderna viriam acelerar ainda mais essa produção. O livro não desapareceu com a explosão do jornal, nem deverão ambos, livro e jornal, desaparecer com o surgimento das redes teleinformáticas. Poderão, no máximo, mudar de suporte, do papel para a tela eletrônica, assim como o livro saltou do couro para o papiro e deste para o papel. Os meios industriais também não desapareceram para ceder lugar aos eletrônicos, assim como estes não deverão desaparecer frente ao advento dos meios teleinformáticos. O cinema não deixou de existir devido à televisão. Ao contrário, a TV a cabo necessita agora do cinema como um de seus alimentos vitais. Pode mudar, quando muito, a tecnologia que dá suporte à produção cinematográfica, mas não a linguagem que foi

inventada pelo cinema. O vídeo não desaparecerá devido ao advento da hipermídia. Ao contrário, esta irá exigir a intensificação de sua produção, pois o que se pode prever daqui para a frente é a tendência para as alianças, como aquela que também se anuncia da TV digital, interativa com o computador e as redes de telecomunicação.

Dentre todos os meios de comunicação e dentre todas as linguagens que tecem transversalmente os fios da malha híbrida da cultura, o cinema e o vídeo são linguagens isomórficas e representativas da dinâmica dos deslocamentos, das intensidades fugidias na circulação incessante de estímulos das mais diversas ordens que caracterizam essa cultura. Nos fluxos de seus ritmos, na velocidade, simultaneidade e superabundância visual, na fragmentação audiovisual de alto impacto que lhes são próprios, são, de fato, o cinema e mais especialmente o vídeo as artes definidoras da experiência espaço-temporal da contemporaneidade.

Também definidora dessa experiência é a hipermídia ou linguagem das redes, no apelo que exerce sobre usuários que navegam em telas, programando conteúdos, num universo de signos evanescentes e eternamente acessíveis; um usuário em estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, atravessando rotas multilineares, multiseqüenciais e labirínticas que ele próprio ajuda a construir ao interagir com os nós entre textos, imagens, documentações, músicas, vídeos etc.

Na verdade, a fragmentação, descontinuidade, deslocamento, alinearidade que é própria da hipermídia não se reduz a ser um mero fator de linguagem, mas, como fator de linguagem, permeia todas as partes de nossa cultura. De acordo com o que já enunciei em outro trabalho (Santaella *ibid.*: 97), permear todas as partes da cultura significa penetrar no âmago dos nossos modos de viver. Hoje nos deslocamos através do tempo-espaço, de maneira tão fragmentada, descontínua e alinear quanto a sintaxe dos nós e nexos de uma hipermídia. Basta imaginar como se processa o cotidiano de uma pessoa em uma grande cidade, acompanhada de um celular conectado na internet, de um *notepad*, ou mesmo de um *notebook*, movendo-se no trânsito caótico, atendendo a compromissos disparatados; uma pessoa que, ao entrar em casa, ao mero apertar de botões,

rodeia-se de sons, vozes, imagens e que, navegando nas arquiteturas fluidas do espaço informacional adquire potencialmente condições de trazer o planeta para dentro de seu espaço privado. Tanto quanto posso ver, isso pode nos ajudar a compreender o que significa trafegar na densa floresta de signos de uma cultura da multiplicidade, do diversificado, dos fluxos e deslocamentos, das metamorfoses imprevisíveis.

Referências bibliográficas

- Bauman, Zygmunt (1998). *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Canclini, Nestor Garcia (1997). *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Unesp.
- Kuhn, Thomas (1974). *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva.
- Lemos, André (2002a). *Cibercultura. Tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulinas.
- ----- (2002b). *Ciberensaios para o século XXI*. Salvador: Eduíba.
- Santaella, Lucia (2003). *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus.
-