

Cristian Yáñez Aguilar y Fernando Fischman (compiladores)

Folklore y comunicación

Enfoques para el análisis cultural

Folklore e comunicação

Abordagens para análise cultural



 Ed. UFRO
UNIVERSITY PRESS

COLECCIÓN HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES

Folklore y comunicación

Enfoques para el análisis cultural

Folklore e comunicação

Abordagens para análise cultural

FOLKLORE Y COMUNICACIÓN
Enfoques para el análisis cultural

FOLKLORE E COMUNICAÇÃO
Abordagens para análise cultural

Cristian Yáñez Aguilar y Fernando Fischman (compiladores)

EDICIONES UNIVERSIDAD DE LA FRONTERA

Colección Historia y Ciencias Sociales

Primera edición: abril de 2022

ISBN: 978-956-236-404-1

UNIVERSIDAD DE LA FRONTERA

Av. Francisco Salazar 01145, casilla 54-D, Temuco

Rector: Eduardo Hebel Weiss

Vicerrector académico: Renato Hunter Alarcón

Director de Bibliotecas y Recursos de Información: Carlos del Valle Rojas

Coordinador de Ediciones Universidad de La Frontera: José Manuel Rodríguez

COMITÉ CIENTÍFICO ACADÉMICO ED. UFRO

Mg. Leonardo Castillo Cárdenas

Dr. Mauricio Godoy Molina

Dra. Yéssica González Gómez

Dr. Pablo Navarro Cáceres

Dr. Nicolás Saavedra Cuevas

Dra. Berta Schnettler Morales

Imagen de portada: detalle de *La zafra*, grabado de Isidoro Ocampo (1944)

Diseño de portada: Ediciones UFRO



Cristian Yáñez Aguilar y Fernando Fischman (compiladores)

Folklore y comunicación

Enfoques para el análisis cultural

Folklore e comunicação

Abordagens para análise cultural



COLECCIÓN HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES

Agradecimientos

Al programa de Magíster en Comunicación, Escuela de Graduados,
Universidad Austral de Chile (UACH)

ÍNDICE / SUMÁRIO

Introducción / Introdução	11
Capítulo 1. Bases para pensar las culturas en el mundo contemporáneo / Bases para pensar as culturas no mundo contemporâneo	19
A problemática cultural no mundo contemporâneo	
<i>Renato Ortiz</i>	21
Epistemología genética, frentes culturales y desarrollo de cibercultur@	
<i>Jorge A. González</i>	69
Capítulo 2. La folkcomunicación como perspectiva teórica. Historia, conceptos, metodologías / A folkcomunicação como perspectiva teórica. História, conceitos, metodologias	83
Estudos de folkcomunicação no Brasil. Itinerário histórico, teórico e metodológico	
<i>Maria Cristina Gobbi</i>	85
Folkcomunicação e cultura popular: alcance e abrangência na comunicação de massa	
<i>Eliane Penha Mergulhão Dias</i>	109
Folkcomunicação científica e tecnológica, desenvolvimento local e diálogo intercultural: da proposta teórica às metodologias	
<i>Betânia Maciel y Marcelo Sabbatini</i>	123
Redes culturais comunicativas: conexões metodológicas nas comunicações interpessoais	
<i>Cristina Schmidt</i>	147
Capítulo 3. Temas de la investigación folklórica y folkcomunicacional / Temas de pesquisa folclórica e folkcomunicacional	163
Folklore musical y dancístico durante los siglos XIX y XX	
<i>Hiranio Chávez Rojas</i>	165
Agentes y contexto histórico en la constitución del campo folklórico en el archipiélago de Chiloé, sur de Chile	
<i>Cristiano Yáñez Aguilar</i>	179
<i>Lira Popular</i> . Poetas y comunicadores, una mirada histórica	
<i>Carolina Tapia Valenzuela</i>	197

Colaboraron en la corrección de los textos en español:

Katherine Yáñez Villegas, estudiante del programa de Magíster en Comunicación (UACH).
Daniela López López, estudiante del programa de Magíster en Comunicación (UACH).
Andrea Poblete Melo, estudiante del programa de Magíster en Comunicación (UACH).

Colaboraram na correção dos textos em português:

Bruna Franco Castelo Branco Carvalho (UFC/PPGCOM).
Claudiene dos Santos Costa (UFC/PPGCOM/UP ICPD Portugal).
Iago Fillipi Patrocínio Macedo (UFC/PPGCOM).
Juliana Hermenegildo da Silva (Rede Folkcom).
Marcelo Pires de Oliveira (UESC/Intercom/Rede Folkcom).
Mária Érica de Oliveira Lima (UFC/PPGCOM/Rede Folkcom/CITCEM UP).
Sebastião Guilherme Albano (UFRN/PPgEM).
Yuji Gushiken (UFMT/ECCO/Rede Folkcom).

«Para cantador valente/tenho um chicote de aço»: homens em confronto na peleja brasileira <i>Carlos Nogueira y John Rex Amuzu Gadzekpo</i>	221
Jornalismo e cordel: aproximações pela folkcomunicação <i>Maria Gislene Carvalho Fonseca</i>	245
São João no Brasil: folkmarketing e a disputa entre os maiores festejos <i>Maria Érica de Oliveira Lima, Juliana Hermenegildo da Silva y John Willian Lopes</i>	263
La producción de expresiones de arte verbal «judías» y «coreanas» en espacios de interculturalidad de la Ciudad de Buenos Aires <i>Fernando Fischman</i>	277
Folkcomunicación, folkmedia y «folkvideojuegos» <i>Marcelo Pires de Oliveira</i>	299
Breve reseña de autoras y autores / Breve resenha das autoras e dos autores	309

INTRODUCCIÓN INTRODUÇÃO

Este libro busca promover el diálogo en el mundo iberoamericano. Por ello, contiene artículos en español y portugués en torno a una temática de larga densidad histórica y de profunda actualidad. Pensar lo cultural en el presente es un desafío que involucra el cruce de distintas perspectivas disciplina-rias con enfoques muchas veces diversos y contrastantes. El Chile neoliberal, hoy en crisis, con su acelerado desarrollismo y la influencia del capitalis-mo en su fase contemporánea en todas las esferas de la vida social, ha tenido también su incidencia a nivel académico, con la hegemonía de perspectivas que se alinean con el marco económico dominante en la reflexión en torno a la cultura. Uno de los aspectos resentidos ha sido la interlocución con la producción intelectual de países latinoamericanos y de rincones de algún modo también cercanos, como es el caso de Portugal. En cierta medida, este libro busca poner en relación aproximaciones a lo cultural que nos hablan de contextos y realidades en América Latina y otros rincones geopolítica-mente subalternos como Portugal y Ghana, donde se ponen de manifiesto expresiones diversas como la música folklórica, la literatura de cordel, las fiestas populares, las reelaboraciones escénicas de motivos tradicionales, así como los videojuegos con referencias a personajes subalternos regionales, entre otros fenómenos aludidos y analizados en esta publicación.

Si nos atenemos a un determinado sentido común, no podemos dejar de considerar la influencia de los estudios folklóricos y de la comunicación. Los primeros —y su nodriza, una noción esencialista de la tradición— han orientado una visión muchas veces romántica y exotizante de un pasado ahistórico que, por ejemplo, en Chile reaparece en el presente bajo el rótulo de «cultura tradicional», el cual permite dar cuenta de una fenomenología, pero no está exento de un peligro de reificación cuando se asume en la retórica no de especialistas, sino de agentes turísticos, artísticos y mediáticos. Por su parte, los estudios de comunicación han aparecido vinculados al desarrollo tecnológico que en la actualidad se manifiesta en el entramado tecnocomunicacional con su expresión en internet y las redes sociales. Antes el eje estuvo en la televisión, la radio, la fotografía y la prensa escrita, en estudios que oscilaban entre funcionalismos celebratorios y pesimismo que, entremedio, invisibilizaban a los actores sociales en sus prácticas y el lugar de las culturas populares en ellas (Vasallo de López, 2003; González, 2017). Ahora bien, tanto en el folklore como en los estudios comunicacionales ha habido teorías más complejas, que, orientadas por las grandes expresiones de la teoría social y de las humanidades, como el funcionalismo o la teoría crítica, han ido más allá de estos reduccionismos. No obstante, estos últimos parecen predominar en el sentido común. Si seguimos los planteamientos aún vigentes, folklore y comunicación aparecen como antítesis, pues, mientras que el primero alude a tradiciones culturales (en el sentido común, aún se contraponen folklore con herramientas de la modernidad, como los medios masivos de comunicación o las industrias culturales), la segunda (en su versión más próxima de «media») alude justo a lo contrario: modernización tecnológica sobre la base de una economía capitalista, invisibilizando muchas veces el agenciamiento de sujetos portadores de prácticas culturales. Así lo expresa la antropóloga Luitgarde Cavalcanti (2013), para criticar, por ejemplo, la noción de «folkmedia» utilizada por algunos autores en Brasil y en espacios vinculados a las y los extensionistas o desarrollistas.

Más allá de lo planteado en el párrafo anterior, en América Latina y en otros espacios periféricos han surgido intentos por pensar la complejidad de lo cultural incorporando las dimensiones que se integran en estos procesos. Sin embargo, tales perspectivas no siempre han tenido el eco suficiente para ser socializadas en los espacios donde se reproducen los saberes que se originan en el ámbito de la academia, ya que han ocupado un espacio subalterno en la producción y circulación del pensamiento social del continente.

De este modo, por ejemplo, en las escuelas de primaria y secundaria (básica y media en Chile) se sigue enseñando folklore con tintes tradicionalistas y nacionalistas, mientras que en el sentido común predomina un uso del concepto de comunicación como sinónimo de medios tecnológicos. Entre las perspectivas que desde sus inicios han sido conscientes de los cruces presentes en la fenomenología de lo social, aparece la folkcomunicación, teoría de la comunicación (Hohlfeld, 2012) que surge en Brasil de la mano de Luiz Beltrão, el primer doctor en Comunicación formado en una universidad brasileña, fundador de la primera revista científica del campo y docente de los primeros cursos de Periodismo en el nordeste del país latinoamericano. Es decir, una teoría subalterna, pero que históricamente entronca con el surgimiento de los estudios de comunicación en Brasil y, como consecuencia, en América Latina. Por otra parte, ya en los años sesenta, cuando las ciencias sociales establecen cada vez más los límites entre las disciplinas, se pone en discusión el estatuto científico y los contornos disciplinarios del folklore. Sin embargo, este campo sigue generando conocimiento sobre lo cultural, muchas veces abordado desde diversos prismas. En Brasil, Edison Carneiro defiende una «dinámica del folklore», amparado en una perspectiva dialéctica que —a contrapelo de las miradas tradicionalistas y sin renunciar a la presencia del pasado en el presente— defiende la «actualidad» de las manifestaciones folklóricas. Además, hacia fines del siglo xx, en Argentina, Martha Blache desarrolla una enorme labor a través de la *Revista de Investigaciones Folklóricas*, poniendo énfasis en una mirada comunicacional y semiótica de las manifestaciones expresivas (Fischman, 2019). Nuevamente se trata de perspectivas que no calaron en países como Chile, donde lo folklórico siguió siendo abordado desde las viejas visiones que persisten en actualizar la caduca distinción de Redfield entre «sociedad folk» y «sociedad urbana».

Así las cosas, este libro busca ajustar cuentas y colaborar en lo que consideramos es una deuda pendiente de la academia en relación con las ciencias sociales y las humanidades, cuando se trata de valorar el aporte de los estudios folklóricos y de la comunicación para el análisis cultural. Con el ánimo de producir un diálogo entre autores que trabajan desde ámbitos disciplinares y geográficos subalternos, se reúnen en esta edición distintos enfoques para dar cuenta de abordajes donde confluyen aprendizajes emanados de ambos campos para pensar y estudiar lo cultural. En ese horizonte surge *Folklore y comunicación. Enfoques para el análisis cultural*.

Conviene señalar también algunos hitos recientes que muestran esta búsqueda de diálogo y difusión de una producción académica que a veces se pierde en el horizonte hegemónico que han alcanzado, por ejemplo, los llamados «estudios culturales» en espacios como el latinoamericano.

Un primer hecho relevante fue la publicación del libro *Folkcomunicación en América Latina: Diálogos entre Chile y Brasil* (Yáñez Aguilar *et al.*), editado en 2016 por Ediciones Universidad de La Frontera. Un segundo hito ocurrió ese mismo año y fue la realización del III Encuentro Internacional de Folkcomunicación, celebrado en la Universidad Austral de Chile. Este reunió a académicos de países como México, Argentina, Brasil y Chile, junto con agentes culturales, cantores locales y autoridades ancestrales, en una actividad donde tuvieron lugar conversaciones entre académicos y gestores a través de conferencias científicas y encuentros artístico-culturales.¹ Mención aparte merece el concierto Canto y Comunicación, que se realizó en el Aula Magna de la Universidad Austral de Chile y que reunió a cantores locales de distintos puntos de Chile, quienes hicieron una revisión de la actualidad y la memoria reciente de las comunidades desde la perspectiva reflexiva de sus propios actores. Allí participaron el payador y cantautor Jorge Contreras de la región de Aysén, en la Patagonia Chilena; el cantautor Héctor «Tito» Villegas de la isla de Quenac, archipiélago de Chiloé; el profesor y cantautor Héctor Leiva Díaz de Quellón, de la Isla Grande de Chiloé; el cantautor mapuche Francisco Manquecheo, de Tralcao, en la región de Los Ríos; la payadora y cantautora Cecilia Astorga; la machi y poeta Adriana Paredes Pinda, y el elenco musical del Ballet Folklórico de la Universidad Austral de Chile. La jornada precisamente giró en torno a la necesidad de diálogo.

Esta publicación aparece como un tercer hito y propone una conversación que reactualiza los aportes del folklore y la comunicación para el análisis de lo cultural más allá de las viejas conceptualizaciones, pues reconoce el aporte de ambos campos y no los invisibiliza. *Folklore y comunicación. Enfoques para el análisis cultural* nace entendiendo el carácter interdisciplinario

1 Dicho encuentro se originó gracias a la motivación del Dr. José Marques de Melo durante la realización del II Encuentro Internacional de Folkcomunicación que organizó la Sociedad Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação (Intercom) en São Paulo, Brasil. El evento fue informado en la reunión de la Asociación Iberoamericana de Comunicación (Assibercom), que se llevó a cabo en marzo, en el marco del XIV Congreso Iberoamericano de Comunicación (Ibercom), realizado en la Escuela de Artes y Comunicaciones de la Universidad de São Paulo (USP). Nuestra gratitud por el estímulo para el destacado comunicólogo Dr. Marques de Melo, quien falleció el 20 de junio de 2018. En este libro reconocemos su impulso y su aporte permanente para generar instancias de debate académico desde la comunicación.

y transversal de la comunicación, pero también con la vocación de poner en relación la teoría social que se produce en América Latina con los debates teóricos y metodológicos de distintas aproximaciones que abordan los fenómenos de las manifestaciones culturales, tanto desde los campos atingentes a la comunicación como desde la folklorología. El objetivo es relacionar las aproximaciones de la folkcomunicación y sus temáticas principales —como la literatura de cordel— considerando también los nuevos tópicos abordados —como los videojuegos— con las perspectivas desarrolladas en el campo de los estudios folklóricos, como la teoría de la *performance*, formulada en el norte del continente en el contexto de la interacción entre pensadores del mundo anglo y latino en la frontera física y cultural del sudoeste estadounidense (Bauman, 1977, 1992; Fischman, 2004) y que a su vez ya cuenta con una historia cimentada también en el Cono Sur (Fischman y Hartmann, 2007; Langdon, 2009). Además, se propone un itinerario histórico puntual sobre la configuración del folklore en Chile, principalmente desde las artes, bajo una mirada que nos permite interpretar críticamente los intentos de «disciplinar» las expresiones populares desde los espacios de poder que, en el caso de este país, se relacionan dramáticamente con la experiencia trágica de la dictadura cívico-militar (1973-1990). En particular, una perspectiva histórica que identifica una serie de agentes en el proceso de configuración del campo folklórico en Chiloé, territorio del sur de Chile donde el término «folklore» identifica una enorme cantidad de prácticas que se inscriben en el campo de la producción cultural. De esta forma, el libro también aporta a la historización del campo de los estudios folklóricos en Chile.

El recorrido comienza con un ensayo del renombrado sociólogo y antropólogo brasileño Renato Ortiz, quien provee elementos clave para adentrarnos en los distintos espacios desde donde se ha pensado y abordado lo cultural, ya sea en relación con las bellas artes, la totalidad de lo social o los llamados medios de comunicación de masas. A continuación, el destacado comunicólogo mexicano Jorge A. González ofrece una rica discusión conceptual que incorpora aprendizajes y procesos enmarcados en las perspectivas de los frentes culturales y la cibercultur@. Ambos textos son fundamentales porque entregan puntales para contextualizar los aportes posteriores, ya sea los de la folkcomunicación o los de la folklorología. Dado que ambos inician la discusión y el itinerario que propone el libro, constituyen el primer capítulo, «Bases para pensar las culturas en el mundo contemporáneo». El segundo capítulo presenta trabajos focalizados en torno a la folkcomunicación y se

denomina precisamente «La folkcomunicación como perspectiva teórica. Historia, conceptos, metodologías». En el tercer y último capítulo, «Temas de la investigación folklórica y folkcomunicacional», aparecen trabajos realizados desde las perspectivas contemporáneas de los estudios folklóricos, así como revisiones sobre la configuración del folklore en Chile y en Chiloé, e investigaciones concretas sobre sus objetos de estudio que revelan la importancia de la comunicación y las culturas en ellos.

Así, manteniendo la idea de visibilizar los aportes de los estudios folklóricos y las perspectivas comunicacionales, que dialogan con la cultura popular, estamos iniciando un área de trabajo con Ediciones Universidad de La Frontera, con el objeto de divulgar y socializar aproximaciones que nos hablan desde los contextos presentes y sus complejidades estructurales y culturales, recuperando el interés por las manifestaciones expresivas y dando cabida al tan necesario diálogo de saberes.

Dr. Cristian Yáñez Aguilar,
Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Chile

Dr. Fernando Fischman,
IICSAL (Conicet/Flacso Argentina), Universidad de Buenos Aires

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bauman, R. (1977). *Verbal Art as Performance*. Waveland Press.
- . (1992). Performance. En *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments* (pp. 41-49). Oxford University Press.
- Cavalcanti, L. (2013). Folkcomunicação, variação dos estudos de cultura? En J. Marques de Melo y G. Moreira, *Metamorfosis da Folkcomunicação. Antologia Braileira*. Editae! Cultural.
- Fischman, F. (2004). La competencia del folklore para el estudio de procesos sociales. Actuación y (re)tradicionalización. En M. I. Palleiro (comp.), *Arte, comunicación y tradición* (pp. 167-180). Dunken.
- . (2019). De vinculaciones y desvinculaciones. Discusiones en torno al folklore, el nacionalismo y la identidad en el último cuarto del siglo xx. *Recial*, 10(16). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/27004>
- Fischman, F. y Hartmann, L. (2007). En F. Fischman y L. Hartmann (orgs.), *Donos da Palavra: autoria, performance e experiência em narrativas orais na América do Sul*. Editora UFSM.
- González, J. (2017). De los frentes culturales a la investigación y desarrollo de cibercultur@ (una aproximación autobiográfica). En C. Yáñez Aguilar, É. Ricarte y L. Advíncula da Silva (orgs.), *Cenários comunicacionais: Entre as sociedades industriais e as emergentes* (pp. 485-517). Volume I: Mundo Iberoamericano. Editorial Media XXI.
- Hohlfeldt, A. (2012). Pesquisa em Folkcomunicação: Possibilidades e Desafios. En B. Lopes Filho, G. Fernandes, I. Coutinho, M. Mendes y M. J. Oliveira (orgs.), *A Folkcomunicação no limiar do século XXI* (pp. 53-64). Editora UFJF.
- Langdon, E. J. (2006). Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha. Revista de Antropologia*, 8(1,2), 163-183.
- Marques de Melo, J. (2008). *Mídia e cultura popular: História, taxionomia e metodologia da folkcomunicação*. Paulus.
- Vasallo de Lopes, M. I. (2003). *Investigación en comunicación. Formulación de un modelo metodológico*. Editorial Esfinge.
- Yáñez Aguilar, C. (2019). De folklore y comunicación: breve revisión de la experiencia chilena para pensar la folkcomunicación. En I. Morais y M.

E. Oliveira (orgs.), *Cartografia da Folkcomunicação: o pensamento regional brasileiro e o itinerário de internacionalização*. Volume I. Editora da Universidade Estadual da Paraíba.

CAPÍTULO I.

**BASES PARA PENSAR LAS CULTURAS EN EL MUNDO
CONTEMPORÁNEO**

**BASES PARA PENSAR AS CULTURAS NO MUNDO
CONTEMPORÂNEO**

A PROBLEMÁTICA CULTURAL NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Renato Ortiz¹

1. Início

Quando nos deparamos com um livro, outrora célebre, traduzido em vários idiomas, *História Sociológica da Cultura*, de Alfred Weber (1970), percebemos o quanto a temática cultural se transformou. Publicado em 1935, embora os argumentos principais tenham sido elaborados antes da guerra de 14-18, ele traça um quadro da história universal da humanidade: Egito, Babilônia, Grécia, Roma, Bizâncio, Idade Média, barroco, Iluminismo, mundo ocidental. Todo este esforço hercúleo, claramente eurocêntrico, termina com uma pergunta de caráter filosófico: em que ponto nos encontraríamos na corrente histórica dos acontecimentos. O autor quer diagnosticar os males do seu tempo e descobre na predominância da técnica sobre o Espírito a razão das adversidades do presente. Dificilmente o leitor de hoje se contentaria com as explicações avançadas por Weber, entretanto, é justamente este exercício de alteridade que é esclarecedor, ele revela um distanciamento que imerge o ato da leitura num ambiente distinto da época na qual o texto foi elaborado. Minha intenção é precisamente explorar os fundamentos que naturalizam nossa leitura atual, ou seja, compreender as mudanças que afetam a esfera da cultura no mundo contemporâneo.

¹ rortiz@terra.com.br

Para isso sou obrigado a tomar no passado alguns pontos de referência, toda mudança se faz em relação a algo que lhe é anterior. Não é meu intuito encontrar uma definição do conceito de cultura, esta é uma estratégia exaustiva e inútil, foi tentada por dois antropólogos, Kroeber e Kluckhohn (1952), quando encontraram 164 significados do termo em questão (passado tantos anos o número teria obviamente aumentado). Parece-me mais produtivo tomar outro caminho, mas para isso devo clarificar duas imagens que me ocorrem para encaminhar minha reflexão: a de «constelação de sentido» e de «camadas geológicas». Por constelação de sentido entendo um conjunto formado por significados que giram em torno de uma mesma órbita delimitando um território específico. Não importa que esses significados sejam distintos (seria importante se tomássemos o caminho das definições) e algumas vezes conflitivos entre si. O relevante é que eles podem ser agrupados no interior do mesmo conjunto. Consigo assim distinguir três constelações: «culto, cultivado, arte», «cultura como totalidade» (nação e estudos antropológicos), «cultura de massa».

Pode-se dizer que até meados do século xx cada uma dessas constelações possuía certa autonomia, os significados, nos seus aspectos centrais, concentravam-se dentro de fronteiras relativamente seguras: os estudos antropológicos estavam distantes da esfera da arte; a noção de cultura de massa era a negação da grande arte e inaplicável às sociedades indígenas; a modernidade nacional era distinta da realidade etnológica considerada pela Antropologia clássica. No entanto, a partir de determinado momento essas fronteiras se rompem, a interação entre espaços relativamente estanques se intensifica e novos significados e redefinições agregam-se ao quadro anterior. Esses significados, agora, sem girar na órbita das constelações, depositam-se em camadas geológicas, enquanto fragmentos, elementos dispersos, são reinterpretados e integrados ao debate contemporâneo.

A ideia de camadas geológicas nos permite escapar da noção de anacronismo como se o tempo tivesse sepultado as conotações anteriores. Retiro um exemplo do debate sobre a pós-modernidade. A crítica às vanguardas, ao esgotamento do modernismo, a revalorização da tradição em contraposição à ideologia do progresso, a desconfiança em relação ao universalismo, ao lugar do sujeito na criação do projeto artístico, o interesse estético pelas tecnologias, particularmente multimídia, tudo isso é uma temática recorrente na perspectiva pós-moderna. Entretanto, a noção de criação, da arte como disposição singular da subjetividade, de sua relativa autonomia,

persiste. Por exemplo, a proposta de Charles Jencks (1981) de uma arquitetura pós-moderna implica uma ruptura em relação ao passado, mas ela se afirma também como um novo projeto artístico. Quero dizer com isso, ela não pode prescindir da ideia de projeto artístico. Isso significa que mesmo sem ocupar a mesma posição anterior, fragmentos da esfera da arte, deslocados do cânone tradicional, fazem agora parte das camadas geológicas às quais eu me referia.

2. As constelações de sentido

1. Culto, cultivado, arte

Uma das maneiras de se apreender a particularidade das sociedades europeias após a revolução industrial e as transformações de ordem política é considerar o número de palavras inventadas ou ressignificadas na época: indústria, industrial, fábrica, classe média, socialismo, estrada de ferro, científico, proletariado, utilitário, estatística, greve. A lista poderia ser alongada, sem esquecer moderno, cuja conotação, associada à querela dos antigos e dos modernos, distancia-se dos séculos anteriores. O mesmo ocorre com «arte» e «cultura», eles adquirem significados inteiramente novos, tornam-se representações coletivas que denotam a emergência de uma sociedade em plena transformação. Arte referia-se a certo tipo de habilidade técnica, da medicina à carpintaria, tratava-se de um arte-sanato (*artcraft*). Ao longo do século xvii o vínculo com a dimensão técnica começa a se romper, como observa Collingwood (1958), o sentido estético manifesta-se nas expressões das «belas artes» (*fine arts; beaux-arts; belle arti, shone kunst*). Entretanto, é somente no xix que o singular, escrito com maiúscula, substitui o plural artes e o qualificativo belo desaparece. Arte refere-se agora ao universo do «sublime» que não mais se confunde com a noção de beleza. Algo semelhante passa-se com cultura, o termo deixa de se aplicar a um processo (cultivar os animais e a terra) para se transformar num nome, num objeto bem delimitado (cultura de um povo; cultura superior; cultura popular) (Williams, 1983). Pode-se assim exprimir determinadas dimensões da vida social, elas são «apontadas», nomeadas por palavras que lhes dão consistência e veracidade. Consideremos o caso da literatura, retomo a interpretação proposta por Roland Barthes (1964). Ele considera que durante o século xvi ela confundia-se com a questão da língua, ou seja, a emergência do francês. Neste

sentido, «ignorava a escrita», conformava-se à sua condição de texto meramente cifrado no idioma de um determinado país, a França; ela era ainda uma prática social de classe, resumia-se ao mundo dos letrados dependente da aristocracia. Por volta de 1850 há uma conjunção de três fatores: mudanças demográficas na sociedade francesa, nascimento do capitalismo moderno, revolução de 1848. Existem, portanto, três classes inimigas em disputa: aristocracia, burguesia, proletariado. Para quem deveria o escritor se dirigir? O «universal lhe escaparia» ao escolher qualquer um desses grupos em conflito. O dilema se resolve quando a literatura transforma-se numa instituição, torna-se autônoma e a escrita adquire uma vida própria. O artista, neste caso o escritor, tem como única referência as fronteiras deste mundo no interior do qual partilha sua «superioridade» existencial com outros artistas. Mas sabemos que o advento da modernidade é também o momento da afirmação do indivíduo (da liberdade política à escolha de suas vestimentas, a moda): o artista, demiurgo do ato criativo, realiza sua subjetividade no seio deste universo estético, ele é o espelho no qual deve se mirar a vida. É esta ideia de separação, característica ao mundo da Arte, que lhe confere uma certa ambiguidade. Por um lado, ao se separar das outras atividades (religião, política, filosofia, interesses materiais), ela passa a ser vista como algo «elitista», sem «compromisso com a realidade», «exterior» à vida das pessoas. Por isso os movimentos de vanguarda querem «reintroduzir a arte na vida» ou autores como Sartre (1948) cultivam a ideia de uma «literatura engajada» a serviço dos oprimidos. O que se encontrava fora de suas fronteiras, era rejeitado, deveria ser nela incluído. Entretanto, é também esta separação que possibilita a avaliação inversa, ao se retirar do mundo, a Arte torna-se um território inatingível pela alienação material. Se o século XIX é o momento da consolidação da indústria, do trabalho e do comércio, atividades valorizadas pelo espírito burguês, ela seria o reverso disso tudo, contemplaria o lugar da crítica ao mundo fabril e à «mentalidade mesquinha» dos valores materialistas.

Não se deve imaginar que o termo Cultura recubra inteiramente o campo da arte, isso seria insensato, mas gostaria de sublinhar algumas homologies que aproximam essas duas dimensões. Consideremos a dicotomia *kultur/zivilisation*, cara aos pensadores alemães. Norbert Elias (1990) diz que civilização é um processo, movimento específico da realidade social e econômica, por exemplo, os avanços técnicos ou as realizações do capitalismo moderno. *Kultur* restringe-se a produtos humanos, obras de arte,

livros, sistemas religiosos e filosóficos. No entanto, esta diferenciação entre processo e produtos não é meramente descritiva, ela fundamenta-se numa escala de valores, a *kultur* é superior à *zivilisation*. Existiria, assim, uma oposição entre espírito e matéria, a cada um desses polos pertenceriam atributos distintos: a *kultur* contrapõe-se ao utilitarismo, à fábrica, à produção, à técnica, ela encerraria as virtudes espirituais de uma determinada sociedade. Trata-se do conjunto de valores morais, estéticos e filosóficos que preexistem à organização da vida social, ela é um ideal que nos orientaria na direção da «felicidade humana». Entretanto, para se atualizar, esta exigência de transcendência deve materializar-se em produtos (como lembrava Elias). Quando Alfred Weber escreve seu livro são justamente eles, a afirmação de determinadas expressões culturais, que são consideradas dignas da realização do Espírito: arquitetura, invenções, filosofia. Por isso ele pode narrar a história linear da progressão cultural que se faz desde os primórdios da vida em sociedade. O problema é que nem todos os «produtos» são equivalentes, somente alguns podem ser agrupados em torno da ideia de «cultura superior», tradução do que haveria de melhor em cada sociedade. É preciso selecioná-los, separar (novamente o mesmo verbo) o joio do trigo. O artifício se faz ao agregar os objetos, concepções e filosofias de vida em torno da ideia de *kultur*, tudo que lhe escapa automaticamente alinha-se ao lado da noção de *zivilisation*. Isso não se restringe à tradição intelectual alemã. Cultura, ao se associar à ideia romântica de um universo superior aos outros, homóloga ao mundo da arte, estabelece uma diferença fundamental entre «culto» e «inculto», «cultivado» e «ignorância». É isso que permite à Baudelaire considerar a fotografia uma paixão desprezível dos homens da multidão, incultos, incapazes de apreender as sutilezas da pintura, eles se conformariam com a facilidade da reprodução técnica. Ou de um autor como Matthew Arnold, distinguir as inclinações culturais e estéticas da aristocracia, da burguesia e do «populacho».² Um exemplo: a música erudita. Em seu belíssimo livro *A Grande Transformação no Gosto Musical*, William Weber (2011) mostra como o conceito de música clássica emerge somente em meados do século XIX. O novo cânone é fruto de diversas transformações, ampliação do público dos concertos, convergência do gosto aristocrático com o da classe burguesa ascendente, o contexto político europeu, a vida urbana nas grandes metrópoles, Londres, Paris, Viena e Berlim, mas, sublinho, também um movimento

2 Remeto o leitor a um livro clássico da tradição britânica: Matthew Arnold (1981), *Culture and Anarchy*.

de renovação intelectual que ele denomina de «idealismo musical». Isto é, uma concepção romântica na qual a música clássica traduziria as verdadeiras inclinações do «sublime», da autenticidade da «alma». Ela demarcaria desta forma o território de um gosto «superior» antagônico à banalização da música tradicional e dos music-hall.

II. Cultura como totalidade

A problemática da nação emerge com a revolução industrial e os dilemas das sociedades modernas. Gellner (1983) tem razão ao dizer que a modernidade introduz uma ruptura em relação às sociedades agrárias. Essas eram sociedades hierárquicas e segmentadas, a classe dirigente representava uma pequena porcentagem da população e encontrava-se claramente separada dos habitantes de um mesmo território. Um exemplo: a escrita. Tratava-se de um conhecimento restrito a estratos específicos e de maneira nenhuma deveria ser generalizado entre «todos». Nas sociedades agrárias a circulação de pessoas, objetos, vestimentas, era controlada por códigos e prescrições rígidas, assignando aos indivíduos o lugar que deveriam ocupar na escala social. A sociedade industrial rompe com esta ordem estratificada e segmentada (o que não significa que não possua uma hierarquia), ela incentiva a mobilidade e a circulação. Utilizando um termo do presente, eu diria, ela implica uma primeira desterritorialização das pessoas, elas devem deixar o seu rincão de origem para vender sua força de trabalho, como dizia Marx, ou seja, circular como mercadorias. Olhando desta perspectiva a nação surge como uma instância capaz de integrar as pessoas no seio de uma mesma totalidade, se elas se encontram dispersas é necessário um denominador comum que as aproxime, vinculando-as a um mesmo destino. A nação é uma consciência coletiva, um mecanismo que transcende o egoísmo individual, estabelecendo um vínculo social sólido entre os membros de sua população (Renan, 1992). Os conflitos de classe, as desigualdades de origem, os interesses imediatos, devem ser suplantados em nome deste imperativo categórico. Por isso é importante celebrar a memória nacional, o passado heroico, os grandes homens, a glória, entretanto, o ritual de celebração deve se contentar com as exigências do presente, a memória é seletiva, esquece os infortúnios, as lembranças dolorosas, é vital, de alguma maneira mascarar a realidade para se atingir um objetivo específico, a confraternização no seio de uma comunidade cultural. A memória nacional é distinta da memória histórica, ela

vive do esquecimento e da seleção das lembranças. A cultura nacional surge desta maneira como expressão das manifestações de um povo, unidade orgânica que funda a solidariedade social. Cada nacionalidade seria uma entidade específica, constituiria um organismo (metáfora cara a Herder), nela se expressaria sua alma, sua identidade (Herder, 1964). Este é o quadro no qual se insere o debate sobre a cultura popular. A canção, a poesia, as narrativas populares são percebidas como lugar no qual se depositam as raízes da tradição ancestral. Românticos e folcloristas irão valorizar esta tradição ameaçada pelas transformações sociais, ela representa um tesouro, uma riqueza, o solo da identidade nacional. Chamo a atenção para o contraste entre esta constelação de sentido e a anterior, na qual predominava a noção de separação. Neste caso, é a integração, o vínculo entre os membros de uma sociedade que é valorizado. Contrariamente à uma cultura de elite, em contraposição ao popular, ou as virtudes imanentes à esfera da Arte, em dissonância com a mentalidade burguesa e industrial, a cultura nacional possui outra qualidade: ela aproxima o que a realidade distancia.

Iremos encontrar a mesma dimensão de totalidade nos estudos antropológicos, embora a reflexão distancie-se da modernidade industrial, trata-se de compreender a vida dos «selvagens». Consideremos Tylor quem formula a primeira definição do conceito de cultura. Logo na abertura de *Primitive Culture* ele diz: «Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society» (Tylor, 2010, p. 1).³ Por que iniciar a frase com cultura e civilização? Há dois problemas. O primeiro diz respeito à perspectiva evolucionista predominante na época (o livro é publicado em 1871): existe uma ideologia do progresso que ordena as culturas e as civilizações, ao longo de sua história elas passariam por etapas distanciando-se de sua condição original de «selvageria» (deixo de lado este aspecto). Segundo, as culturas desses povos são também civilizações. Da mesma maneira que nas nações atuais (quando o autor escreve) existem códigos comuns, maneira de se vestir, regras de matrimônio, valores morais e religiosos, as sociedades indígenas podem ser estudadas dentro da mesma perspectiva. Ou seja, a totalidade que abarca

3 Na versão em português do texto de Tylor, o trecho acima está traduzido nos seguintes termos: «Cultura ou civilização, tomada em seu mais amplo sentido etnográfico, é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, leis, costumes, quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na condição de membro da sociedade» (Castro, 2005, p. 69) (Nota dos organizadores).

a nação é homóloga à das sociedades que não tinham ainda passado pelas transformações do mundo moderno. Costumes, relações de parentesco, rituais mágicos, técnicas de cultivo, enfim, as diversas práticas sociais, observadas isoladamente pelos antropólogos, podem ser agrupadas no interior de uma visão holística que as apreende. Esta perspectiva teórica irá se desenvolver, sobretudo, na tradição antropológica norte-americana⁴. A escola de Boas valoriza a ideia da cultura como uma totalidade, ela transcenderia os indivíduos e seria uma realidade *sui-generis* (como dizia Durkheim em relação à sociedade). A ela corresponderia uma ciência específica capaz de decifrar os seus enigmas: a Antropologia Cultural.

III. Cultura de massa

A noção de cultura de massa surge no século xx e decorre das transformações do capitalismo nas sociedades industriais. Já não nos encontramos no momento anterior quando o relevante era distinguir entre o moderno e o tradicional, o mundo fabril e o agrário. Importa qualificar as mudanças internas às sociedades que já se modernizaram. Não é casual que as primeiras discussões em torno do tema se façam nos Estados Unidos, contrariamente à Europa, debate-se com a herança de duas grandes guerras e a ascensão do fascismo, a sociedade norte-americana vive um momento de prosperidade, um *boom* econômico que se espraia para a esfera cultural: publicidade, histórias em quadrinho, rádio, televisão, filmes de Hollywood, etc. Uma nova configuração cultural se estabelece, a presença de bens simbólicos capazes de penetrar o gosto das diferentes classes e camadas sociais. Cultura de massa nomeia esta dimensão na qual o processo de produção e difusão cultural transformou-se radicalmente. Ou como a considera Edward Shils (1959), ela é a expressão de uma sociedade na qual a massa da população foi incorporada ao seu centro. Isso significa que os níveis de cultura, antes estanques, restritos às diferenças de classe, com o consumo generalizado, estariam diminuindo. Trata-se, portanto, de uma «nova ordem social». Não é difícil perceber as mudanças em curso, sobretudo, elas incidem na forma como a esfera da cultura passa a ser percebida. O conceito possuía um antepassado ilustre, *multidão*, termo que cairá em desuso. *Multidão* é uma típica expressão da modernidade industrial,

⁴ Consultar, entre outros, A. Kroeber (1952).

designa uma dimensão da vida social em contraposição ao indivíduo, outro emblema do xix.⁵ Enquanto o indivíduo encarna as virtudes políticas e morais, capacidade de escolha, realização pessoal, a *multidão* é a sua contra cara, o seu lado negativo. Ela seria um agregado amorfo de pessoas, um todo homogêneo no seio do qual cada um perderia sua individualidade. O homem na *multidão*, como no conto de Edgar Allan Poe, é absorvido por sua força irracional, ela sufoca sua integridade, a idiossincrasia que o define com alguém capaz de uma ação racional. Por isso ele necessitaria de um líder espiritual ou político, ao se comportar como um «rebanho», sem vontade própria, não mais conseguiria falar por si mesmo. Do ponto de vista conservador a *multidão* referia-se ainda à «plebe», ao «populacho», enfim, os que não possuiriam os atributos inerentes ao homem cultivado. Cultura de massa afasta-se da perspectiva negativa anterior, ela torna-se afirmativa, corresponde à forma da organização dos bens culturais nas sociedades modernas. É importante sublinhar este aspecto. Nenhuma sociedade anterior havia trabalhado a esfera cultural desta forma, ou seja, de maneira ampla e em estreita relação com a expansão econômica. A produção e a distribuição em massa dos bens culturais implicavam uma reorganização da cadeia produtiva e da relação entre os produtos e o consumidor (daí a importância da publicidade, não como maneira de «anunciar» as coisas, dizia-se antes, anúncios, mas como elemento integrado ao *marketing* e à produção). Gostaria de sublinhar nesta constelação de sentido duas dimensões. A primeira diz respeito à técnica. Não há cultura de massa sem os meios técnicos que a possibilitem se efetivar. Esses são os «meios de comunicação de massa»: jornais, revistas, cinemas, *out-doors*, rádio, televisão. Eles constituem os veículos preferenciais de um novo tipo de expressão simbólica. Devido à sua natureza são capazes de distribuir os bens culturais à distância, atingir um espaço até então restrito a fronteiras bem determinadas. Uma sociedade e uma cultura de massas somente podem existir através dos meios de comunicação, eles surgem como instituições de socialização das pessoas, fazem concorrência à escola, família e religião. A «nova modernidade» ancora-se nas conquistas técnicas, por isso a televisão transforma-se num ícone, o emblema de toda uma época. Neste sentido, McLuhan (1965) dirá que «o meio é a mensagem», ou seja, o

⁵ O tema da *multidão* atravessa a obra de diversos autores, por exemplo, Durkheim e Gabriel Tarde, mas a obra «exemplar» que condensa os argumentos principais a seu respeito é certamente a de Gustave Le Bon (1980).

elemento técnico, e não propriamente o conteúdo por ele veiculado, seria o aspecto nodal na orientação do comportamento humano. O segundo aspecto vincula-se ao mercado. Pode-se dizer que escritores como Flaubert lutavam contra o folhetim, forma literária utilizada para se vender jornais; que os pintores consideravam a fotografia um artifício técnico voltado unicamente para os interesses pecuniários (em Paris, na Exposição Universal de 1855, a fotografia é excluída do salão das artes tendo que se conformar, no Palácio das Indústrias, com seu *status* de objeto industrial e comercial). Mas, durante o século XIX, as exigências do «mercado» (como dizemos atualmente) não exerciam uma hegemonia irrestrita sobre a esfera cultural, é justamente neste período que a Arte conquista sua autonomia. Nas constelações «culto cultivado, arte» e «cultura como totalidade» a temática mercadológica inexistente ou é secundária, conjuntural. A construção da nação faz-se em torno da questão identitária e os estudos antropológicos passam ao largo deste tipo de consideração. Entretanto, com o advento da sociedade de massa as coisas se invertem, como bem percebeu Adorno, a arte cada vez mais integra na sua concepção estética elementos específicos da «lógica capitalista». É sintomático que, pela primeira vez, a crítica marxista analise a esfera da cultura a partir da categoria mercadoria, antes restrita ao nível econômico. Adorno e Horkheimer no texto «O iluminismo como mistificação das massas» percebem como a lógica mercantil insere-se na configuração das formas culturais que se delineiam. A cultura de massa, devido a uma exigência da produção e da difusão ampliada deve ser padronizada e consumida por «todos». Daí importância da ideia de homogeneização, busca-se sempre um termo médio capaz de unificar os gostos, padronizá-los dentro de uma «massa» uniforme.

2. As transformações

Ao longo do século XX, um conjunto de mudanças incide na esfera cultural, algumas são recentes outras potencializam elementos esboçados em algumas das constelações de sentido apresentadas anteriormente. Um aspecto refere-se ao lugar da técnica no mundo contemporâneo. Em qualquer sociedade as invenções e os procedimentos técnicos implicam em possibilidades de realizações materiais e sociais: os canhões e as velas foram decisivos para a conquista dos mares e a expansão europeia; o aprimoramento do mecanismo do relógio foi essencial para a mensuração nas experiências científicas; o

surgimento da máquina de costura reformulou a indústria têxtil.⁶ Entretanto, não é a simples relação causal entre técnicas específicas e a concretização de determinados objetivos que deve ser levada em consideração, os historiadores estabelecem ainda um vínculo entre os sistemas técnicos e a forma de organização das sociedades. É isso que permite um autor como Lewis Mumford, utilizando um critério tecnológico, distinguir entre diferentes fases históricas: eotécnica (anterior à revolução industrial) seria marcada pela utilização de um complexo de água e madeira; paleotécnica (correspondente ao advento da indústria moderna), um complexo de carvão e ferro; neotécnica, um complexo de eletricidade e ligas metálicas (Mumford, 1987). Não é tanto a periodização proposta que gostaria de reter (ela é insuficiente), mas o vínculo existente entre determinado momento histórico (Mumford diz, uma civilização) e o desenvolvimento tecnológico. Ou seja, cada «época» conteria em si a base material capaz de assegurar sua própria reprodução. Neste sentido, a invenção da máquina a vapor não pode ser dissociada de um padrão social mais amplo no qual o trabalho industrial torna-se o centro de um novo tipo de organização social. Mas isso significa também que, ao longo do século XIX, teriam ocorrido duas «revoluções industriais», a primeira, clássica, inicia-se na Inglaterra por volta de 1780, a segunda, um século depois na qual as fontes de energia são o petróleo e a eletricidade. Um sistema técnico é um conjunto no qual se integram técnicas diversas, porém, a partir de certo ponto de equilíbrio ele não consegue mais se expandir, os limites tecnológicos bloqueiam seu desenvolvimento como um todo.⁷ A modernidade de «Paris capital do século XIX» que encantava Walter Benjamin associa-se sobretudo à segunda revolução industrial: a «fada eletricidade» que movimentava os bondes, o surgimento do automóvel e do cinema, o encurtamento da distância com a expansão da rede ferroviária. A base material na qual se apoia e se constrói esta modernidade tem implicações na vida social e cultural: surgimento das lojas de departamento, anonimato da vida na grande metrópole, presença da multidão que possibilita e entrava os passos do *flâneur*, as novas disposições estéticas que captam o movimento (impressionismo), a sensibilidade individual diante da aceleração do tempo (viagens de trem), etc. O ritmo dessas mudanças irá se acelerar ao longo do século XX, observando-se a emergência de um sistema técnico que integra e suplanta o anterior. Quando Daniel Bell (1973) publica seu livro sobre

6 Ver, por exemplo, Carlo Cipolla (1989); David Landes (1983).

7 Utilizo a ideia de sistema técnico de Bertrand Gille (1978).

a sociedade pós-industrial, um dos elementos-chaves para compreendê-la diz respeito às mudanças tecnológicas. Elas incidem na esfera econômica, produção maior de bens com a diminuição dos custos; social, surgimento de uma «nova classe» na qual o conhecimento técnico-científico torna-se crucial; consolidação de um padrão de racionalidade e de funcionalidade cujas implicações atingem inclusive a esfera educacional; «revolução» no mundo dos transportes e da comunicação. Durante as décadas de 80 e 90 (quando se discute sobre a pós-modernidade e a globalização) este movimento se acentua definindo as características do que se convencionou chamar de «sociedade informacional», «sociedade em rede», «sociedade de conhecimento», etc.⁸ A organização da vida em sociedade assenta-se na materialidade das «novas tecnologias»: invenção do transistor, microprocessadores, advento dos computadores e da microeletrônica, avanços obtidos na transmissão de informações via fibras ópticas, internet. Por isso, tornou-se corriqueiro no debate atual a contraposição entre dois momentos históricos distintos, uma maneira de captá-los é através da metáfora que indica a passagem do fordismo para o capitalismo flexível. Enquanto no fordismo a organização do trabalho e o sistema produtivo eram rígidos, monolíticos, repetitivos, o novo padrão seria flexível, diversificado, descentralizado.⁹ Neste esforço comparativo que explicita o contraponto entre duas épocas, a técnica, seja como dimensão real do processo de produção ou figura metafórica que denota uma tendência em curso, é determinante. Ela condensa social e simbolicamente as virtudes e o potencial de outra contemporaneidade.

Isso terá consequências junto à esfera cultural. O advento do computador, ao propiciar a redução da informação a uma unidade informacional, permitiu uma circulação de textos, imagens e sons até então desconhecida. Uma série de práticas sociais pode, desta forma, associar-se aos aparatos tecnológicos. Um exemplo: o hipertexto. Muitas vezes nos referimos à «revolução de Gutenberg» (a substituição do livro copiado à mão pelo impresso) uma importância que nos faz esquecer que muito do seu formato anterior é preservado: codex, distribuição do texto na superfície da página, numeração, índices e sumários. O hipertexto é fundamentalmente distinto da impressão em papel, ele resulta da composição, na tela do computador, *tablet*

ou telefone celular, de uma superposição de texto, imagem e som. Ele não é um objeto singular como o livro, está interconectado a outros hipertextos, sua utilização é potencializada pelas interligações que o constituem. O ato da leitura toma assim outra configuração. Pode-se dizer o mesmo da escuta musical. Ela já não se apoia apenas em objetos materiais específicos, disco ou CD, tampouco em programas pré-fixados transmitidos pelo rádio, com a generalização da internet o ouvinte tem a possibilidade constituir o elenco de suas músicas «prediletas», isto é, fatiar a oferta disponível no mundo digital e organizá-la para o seu uso pessoal. A prática da utilização dos bens culturais transforma-se conferindo às pessoas uma capacidade de ação (ela não é irrestrita) sobre os bens simbólicos. Não se pode esquecer que o mundo contemporâneo é, em vários sentidos (não necessariamente todos), mediado pela técnica. Certamente, isso é um traço que deriva da modernidade industrial, entretanto ele irá se acentuar ao longo dos anos. Escutar música, olhar as imagens, ler, são atos rotineiros realizados num *tablet* ou num telefone celular; enviar mensagens, comunicar-se, marcar encontros, ver e tirar fotos, filmar um evento, são ações que manipulam mecanismos técnicos inseridos em nossa rotina. Elas tornam-se banais fazem parte de um ambiente mobiliado pela tecnologia. Dentro deste contexto, fragiliza-se a separação entre técnica e cultura pressuposta na constelação «Culto, cultivado, arte». A afirmação, «a pintura é arte, a fotografia é técnica», tornou-se insatisfatória. Num mundo no qual a imagem é reproduzida e modelada digitalmente a experiência visual não se limita aos ideais artísticos do século XIX. Neste sentido, a hierarquia estabelecida entre *kultur* e *zivilisation* se esvai, o Espírito não é superior à matéria. Pode-se interpretar a aproximação desses polos contraditórios de pontos de vista distintos: a) a técnica, ao invadir o universo espiritual, deshumaniza o homem; b) a aproximação entre esses mundos é possível pela humanização da técnica. Não me interessa discutir tais posições teóricas (Simondon tem razão ao dizer que a oposição entre cultura e técnica é uma ilusão), sublinho, porém, a nitidez das fronteiras estabelecidas se desfaz. Dificilmente as realizações técnicas incrustadas nas práticas cotidianas poderiam ser vistas de maneira negativa, espécie de alienação cultural, para isso seria necessário novamente separá-las da realidade, considerá-las como objetos autônomos distantes da vida social. Entretanto, devido à própria amplitude que os objetos tecnológicos adquirem eles tornam-se agora uma referência positiva, conquistas, capacidades que valoram, inclusive, as relações sociais. Consideremos, por exemplo, o livro A

⁸ Entre tantos livros, cito um, talvez bastante esquecido: Adam Schaff (1991), *A Sociedade Informática*.

⁹ Vários autores escreveram dentro desta perspectiva. Cito alguns: S. Lash e J. Urry (1987), *The End of Organized Capitalism*; David Harvey (1990), *The Condition of Postmodernity*.

Era do Acesso de Jeremy Rifkin (2001), *best seller* do senso comum planetário. Para ele mundo contemporâneo teria eliminado as bases da vida moderna, nele o mercado estaria dando lugar às redes e a noção de propriedade sendo rapidamente substituída pelo acesso. O que importa é a interação entre o servidor e o cliente, pois interessa ao consumidor unicamente conectar-se (e não possuir) àquilo que se busca. O mundo se dividiria entre os que possuem ou não acesso, e no interior dos portais, a riqueza seria o equivalente à quantidade de informações (oportunidades) disponíveis. Deixo de lado o cerne desta tese insensata, o que salta aos olhos é como a tecnologia é vista de maneira superlativa, fantasmagórica, diria Benjamim. Tudo se passa como se ela fosse o demiurgo, o centro irradiador das relações econômicas, sociais e culturais. Esta não é uma perspectiva restrita a um autor, ela corresponde a uma atitude mais ampla na qual uma visão idílica e acrítica prevalece (curioso, o termo revolução, aplicado sobretudo ao domínio da política, migra para a esfera tecnológica, onde as «revoluções» ocorrem a cada aperfeiçoamento técnico). Imagina-se que os problemas políticos possam ser resolvidos no ciberespaço, as desigualdades e os conflitos sociais com a inclusão digital, os problemas educacionais com a pedagogia a distância. Cada manifestação técnica eliminaria os inconvenientes e as contradições manifestas na sociedade. Diante do progresso tecnológico, a dimensão negativa anterior, herança do XIX, transmuta-se em positividade inquestionável.

Eu havia chamado a atenção para a importância dos meios de comunicação na constelação «cultura de massa» eles propiciavam os canais de distribuição dos bens culturais em escala ampliada. As mudanças recentes radicalizam este processo: satélites, cabos óticos submarinos, computadores, *tablets*, telefones celulares, televisão a cabo, internet, uma série de inovações permitem uma comunicação cada vez mais rápida entre grupos e indivíduos. A globalização tecnológica e a mundialização da cultura acrescentam ao quadro anterior a dimensão transnacional, inúmeros aplicativos — Skype, Facebook, Twitter — asseguram a interação dos indivíduos independentemente do lugar onde estão. Entretanto, já não mais nos encontramos diante de meios de comunicação de massa há algo de incongruente neste tipo de conceituação. Se a noção de massa havia substituído a de multidão nos anos 40, com a emergência de um novo sistema técnico o que era homogêneo se decompõe. A ideia de cultura de massa estava em consonância com um momento no qual as indústrias culturais funcionavam como centro de produção de bens simbólicos, distribuindo-os em seguida através dos canais

tecnológicos disponíveis; rádio, jornais, televisão, cinema. Essas formas de comunicação não desaparecem, fazem parte de nosso cotidiano, mas, ao lado de outras, são redefinidas dentro de um contexto, diriam os economistas, «flexível». Não se deve imaginar que a existência dos bens culturais de massa tenha sido no passado sinônimo de fordismo. Este tipo de perspectiva, sugerida por diversos autores, no fundo, simplifica as coisas. O modo de produção de Hollywood nunca foi fordista, ele pressupunha uma concentração de estúdios em Los Angeles, porém, a maneira como os filmes eram elaborados nada tinha de uma linha de montagem semelhante à indústria automobilística. Tampouco a fabricação industrial da telenovela no Brasil pode ser assimilada ao taylorismo da organização de trabalho (existe o autor do texto, os diversos diretores, a interpretação dos atores, atrizes, etc.) (Steiger *et al.*, 1985). Na esfera cultural os modelos utilizados na esfera produtiva são pouco consistentes, porque o trabalho intelectual é de natureza distinta e não equivale ao tipo de trabalho «em migalhas» realizado nas fábricas (utilizo um termo de George Friedmann). Neste sentido, não nos encontramos diante de uma produção indiferenciada na qual os atores envolvidos são anônimos e intercambiáveis entre si, pelo contrário, o cinema e a televisão cultivam os ídolos, as celebridades. O *star-system*, como dizia Morin em *L'Esprit du Temps*, é habitado por semideuses, as virtudes de cada um são idiossincráticas, intransferíveis. Massa refere-se, portanto, a um tipo de «cultura média» elaborada e distribuída pelas indústrias culturais. Ela é homogênea, mas não propriamente fordista. Não é casual que o ícone televisão tenha cedido lugar à internet. A televisão resumia de maneira metafórica uma época na qual a comunicação fazia-se através de uma via de mão única, o espectador assistia uma programação prefixada pelas agências televisivas. O funcionamento da internet repousa na capacidade de interligar pessoas e grupos, eles se encontram em «rede». A massa ancora-se na existência de um todo indiferenciado, ela é única, coesa; rede nos remete à ideia de interligação, cada lugar é um ponto singular conectado à um conjunto de outros pontos, a comunicação se dá quando eles são acionados e interagem entre si. Ela não possui um centro, nada tem de homogênea, é sua descontinuidade (o que diferente é de heterogeneidade) que possibilita a sua existência. O enfraquecimento da noção de cultura de massa torna-se claro quando se toma o mundo como cenário. A CNN é um canal de alcance mundial, mas não é de massa (não faz sentido falarmos em «massa planetária»). Ela tem o seu centro fixado nos Estados Unidos, pretende, inclusive, tornar hegemônica

um tipo de visão mundo, porém, atua num espaço no qual existem diversos concorrentes, Al Jazeera, TV5 Monde, Deutsche Welle, BBC, etc. O mundo atual encontra-se certamente conectado tecnologicamente, mas ele não é social e culturalmente integrado, não constitui uma «sociedade global», um todo homogêneo abarcando uma mesma realidade planetária.

Uma outra dimensão das mudanças contempla a esfera econômica. Um aspecto refere-se à discussão que vínhamos considerando anteriormente. Diferentemente dos anos 30 e 40, sobretudo nos Estados Unidos, quando o tema da sociedade de massa predomina, temos hoje uma visão de segmentação do mercado. Por isso a metáfora da passagem do fordismo ao capitalismo flexível torna-se crível. Ela circunscreve uma época na qual a produção de massa é superada por outra. A lógica anterior fundamentava-se na existência de um público homogêneo interessado em consumir produtos materiais e culturais padronizados. Qualquer manual de marketing atual ensina justamente o contrário: os produtos devem ser direcionados a segmentos específicos e não à totalidade dos consumidores. Isso ocorre a nível nacional, diferencia-se entre um público juvenil, feminino, masculino, étnico, de classes (segundo os critérios mercadológicos: A, B, C), e também transnacional. O mercado global não é de massa embora sua dimensão ultrapasse em muito as fronteiras nacionais. Interessa vender produtos em escala global, mas não necessariamente para todas as pessoas do planeta, o público consumidor de McDonald's não é o mesmo das bolsas Gucci. Pode-se inclusive dizer, utilizando uma categoria de Bourdieu, que o processo de distinção social se faz no interior deste mercado segmentado, degustar um Nespresso (a publicidade com George Clooney garante) é distinto de vestir-se com roupas «made in China». As diferenciações de classe, de identidade, de «bom» ou «mal gosto», realizam-se através de bens materiais e simbólicos que nos distanciam da ideia de massa. A própria noção de «sociedade de consumo», surge no final dos anos 60 início dos 70, enfatiza esta dimensão heterogênea. Como pondera Baudrillard (1970) em seu livro precursor, *La société de consommation*, o consumo não se esgota simplesmente no ato da compra ou da consumação de determinado bem. Uma «sociedade de consumo» possui uma especificidade quando a utilidade dos objetos deixa de ser central na sua aquisição pelo consumidor. A dimensão funcional (um carro serve para locomover-se; uma máquina de lavar roupas para lavar roupas) encontra-se enredada numa floresta de símbolos vinculando cada um deles a um imaginário simbólico explorado pelas técnicas de propaganda e *marketing*. Ao

escolher um objeto o indivíduo faz parte deste universo que o transcende cujos ícones se materializam na dimensão funcional que os caracterizam. É esta dimensão simbólica «agregada» que caracteriza uma sociedade de consumo, ela a diferencia de um tipo de produção que se esgotaria na dimensão material e utilitária dos objetos. Neste sentido o consumidor insere a idiosincrasia do seu mínimo Eu nas escolhas que faz, isto o afasta da premissa anterior na qual os produtos padronizados eram concebidos para contentar a todos, isto é, um indivíduo médio. As técnicas de venda e de *marketing* irão inclusive integrar esta dimensão psicológica ao traçar o seu «perfil». Ou seja, uma identidade de consumo pode ser agrupada em torno de algo coletivo. Ao traçar os perfis dos consumidores a intenção é atingir grupos diferenciados, e não a massa, que partilham em comum gostos, afinidades, estilos de vida (por isso os dados pessoais veiculados no Facebook, Twitter, sites de compra, etc., tornaram-se informações valiosas para a elaboração de perfis a serem explorados pelas empresas). A emergência do *marketing* transcultural e o interesse cada vez maior que os executivos das grandes empresas têm pelos aspectos culturais envolvendo a venda de seus produtos, faz com que a ideia de massa ceda lugar à de diversidade. Neste sentido, o mercado global é explorado na sua transnacionalidade, mas sua dimensão planetária incorpora as diferenças existentes entre países, culturas, grupos étnicos, classes sociais, gênero, etc.

Outro aspecto diz respeito à presença dos interesses mercadológicos na esfera cultural. Se por um lado o tema da massa tende a se debilitar, a questão do mercado possui um destino distinto, torna-se cada vez mais um desafio incontornável. Pode-se dizer que no âmbito da constelação anterior o debate cultural girava em torno da problemática da indústria cultural. Os dois termos, indústria e cultura, à primeira vista incompatíveis entre si (vis-à-vis, é claro, a partir do horizonte culto), procuravam dar conta da dimensão mercadológica que agora perpassava o universo cultural. É neste sentido que Adorno (autor do conceito em parceria com Horkheimer) dirá que «as mercadorias culturais da indústria se orientam segundo o princípio de sua comercialização e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada» (Adorno, 1975, p. 288). A ideia da existência de indústrias de cultura combina uma metáfora do século XIX (o advento da revolução industrial) com a emergência dos meios de comunicação de massa. A noção de racionalização do trabalho, previsibilidade da produção, específica ao domínio econômico, desloca-se para o entendimento dos bens culturais. Entretanto,

percebe-se que ao longo do século xx a metáfora indústria perde em força e poder de convencimento inclusive quando considerada sua dimensão puramente econômica (flexibilização do trabalho e da produção). Isso não significa que a questão do mercado torne-se secundária, pelo contrário, ela se reforça, embora venha a adquirir outra configuração. Os bens culturais atuais não mais necessitam ser produzidos por «indústrias», este é um aspecto secundário do debate contemporâneo, mas, dificilmente escapam às imposições das trocas comerciais. Um exemplo: a transformação da alta costura em *prêt à porter*. Pode-se dizer que antes os vestidos eram únicos, feitos sob medida, inventa-se agora um padrão para ser replicado em maior número. Entretanto, não se pode comparar a moda de luxo às condições da produção televisiva. O padrão é individualizado pela *griffe* do costureiro e não significa padronização no sentido de se fabricar em série um determinado produto. As marcas de luxo são apreciadas por que são rarefeitas diferenciam-se do que seria um consumo de fácil aquisição. Mas a própria noção de consumo, que ampara-se na subjetividade de um sujeito ativo (ele possui a capacidade de escolha), irá expandir a dimensão de mercado para uma esfera que não se encontrava contemplada na ideia de indústria. É o caso do turismo. Não me refiro apenas à organização da viagem (compra de passagem, estadia em hotéis, deslocamento, etc.) mas, como observa John Urry os lugares, as paisagens são também consumidas. Cito o autor:

Places are chosen to be gazed upon because there is an anticipation especially through day-dreaming and fantasy, of intense pleasures, either on a different sense from those customarily encountered. Such anticipation is constructed and sustained through a variety of non-tourist practices, such as films, newspapers, TV, magazines, records and videos which construct that gaze. Such practices provide the signs in terms in which the holiday experiences are understood, so that what is seen is interpreted in terms of these pre-given categories (Urry, 1995, p. 132).¹⁰

10 «Escolhem-se lugares para serem vistos porque há uma antecipação, especialmente pelo sonhar acordado e pela fantasia, de prazeres intensos, ou sentidos diversos daqueles encontrados costumeiramente. Tal antecipação é construída e sustentada por uma variedade de práticas não turísticas, tais como filmes, jornais, TV, revistas, gravações e vídeos que constroem o olhar. Essas fornecem os signos em termos dos quais as experiências do feriado serão compreendidas. De maneira que o que é visto é interpretado segundo essas categorias» (Nota dos organizadores).

O indivíduo aparece desta forma enredado num emaranhado, no qual a dimensão mercadológica é inseparável de suas próprias práticas. Com o desenvolvimento da globalização isso irá se expandir ainda mais. Basta olharmos as grandes corporações transnacionais que se ocupam da música, dos livros e da internet, elas influenciam diretamente os hábitos de ouvir música, de leitura, ou de «viajar» no mudo digital. O caso do negócio da música é interessante (Nicolau, 2014). Os dados demonstram que o consumo de CDs e discos, ou seja, da música gravada, tem diminuído consideravelmente. Isso não significa que as corporações estejam à beira da falência, significa apenas que novos atores são agora incorporados ao circuito de veiculação e consumo da música: as indústrias de tecnologia e de telecomunicação. A internet está longe de ser um espaço neutro no interior do qual as pessoas escolhem livremente as opções que lhes pareçam as melhores. Esta visão idílica é contradita por uma série de estratégias utilizadas pelas agências de entretenimento. A prática da «monetização» evidencia isso claramente. O termo é sugestivo. Ele não está vinculado a uma determinada venda, pois o consumidor não tem nenhum gasto pecuniário ao ouvir determinada canção. A música em si deixa de ser um objeto de venda. Entretanto, Google é capaz de organizar os usuários em listas de consumidores potenciais, ordenando-os em categorias segundo os seus perfis. São essas informações que adquirem no mercado (não apenas musical) um interesse estratégico de *marketing*.

Não seria a cultura uma mercadoria? A frase é composta pelo sujeito (cultura) e o predicado (mercadoria). Deixo de lado o primeiro aspecto, o uso do singular, cultura, para centrar-me sobre o segundo. A afirmação tornou-se uma espécie de senso comum, vamos encontrá-la, tanto nos críticos da situação atual quanto nos empresários que prezam justamente o aspecto comercial. Porém, do ponto de vista conceitual dificilmente poderíamos reduzir os universos simbólicos à noção de mercadoria. Retomo Marx para ilustrar meu argumento. Ele faz uma distinção entre valor de uso e valor de troca. O uso vincula cada objeto à sua utilidade, isso significa que ele encontra-se inscrito no corpo desses elementos, aquilo que ele é (ferro, queijo, diamante, etc., são exemplos do autor). Dito de outra maneira, o valor de uso não existe fora dos objetos eles mesmos. O valor de troca é uma relação quantitativa, uma proporção na qual os diferentes valores de uso podem ser trocados entre si (1 quarter de queijo = a kg de ferro). As trocas não se restringem, porém a algumas mercadorias, elas constituem um sistema, possuem uma lógica que pode ser generalizada a tudo o que ele abarca. O quadro geral

das trocas pode ser então resumido: z mercadoria A = u mercadoria B ou = v mercadoria C ou = x mercadoria E ou etc. Trata-se de uma cadeia de trocas quantificada em torno de algo comum. O valor de troca implica a ideia de um «equivalente universal», denominador comum de toda e qualquer troca (Marx irá associá-lo em sua análise ao capital). As mercadorias são trocadas por que podem ser reduzidas a este denominador, ele é a mediação quantificada entre objetos díspares, o fetiche que envolveria as relações sociais no universo capitalista. Pergunta: ¿existiria um equivalente universal na esfera dos bens simbólicos? A resposta é não. O mundo do simbólico é o domínio da diferença. Consideremos a língua. Ela é constituída de oposições. Saussure nos ensina que a palavra mãe não existe em si, «só», um dado imediato, ela encontra-se articulada a outras: pai, filho, irmã, etc.; por isso ele diz que o «sentido das palavras é uma coisa essencialmente negativa», entendendo por negativo as oposições que situam cada uma delas num jogo de interações. Por exemplo: o termo suplício adquire sentido quando contraposto a martírio, tortura, aflição, agonia, etc. (Saussure, 2002). Podemos considerar outros exemplos. Todo debate sobre as identidades implica na delimitação de um território específico e sua contraposição ao que é visto como externo. A identidade possui uma face positiva (aquilo que ela «é») e outra negativa (o que não «é»). Ser brasileiro significa diferenciar-se dos outros: americanos, franceses, japoneses, etc. As identidades não são intercambiáveis, não podem ser trocadas umas pelas outras da mesma forma que as mercadorias. Por isso um autor como Bourdieu, ao falar em «mercado linguístico», procura por regras específicas das trocas linguísticas (Bourdieu, 1982). O valor do discurso depende da competência dos locutores e da forma como eles se apropriam de um determinado idioma. Todos os falantes de uma mesma comunidade são capazes de falar esta língua, entretanto, como ocupam posições hierárquicas desiguais no espaço social, a autoridade da fala de cada um deles não é idêntica. A fala autorizada está articulada à posição dos indivíduos no campo dos falantes, o que possibilita que alguns enunciados sejam mais legítimos do que outro. O mercado de bens linguísticos diferencia-se em função da distribuição desigual da maneira de se apropriar dos idiomas. Ou seja, apesar do autor utilizar a metáfora mercado para desenvolver o seu raciocínio, ele funciona segundo regras simbólicas que não podem ser reduzidas a intenções puramente mercantis. Presença do mercado, impossibilidade dos bens simbólicos serem tratados como mercadorias. ¿Como combinar essas dimensões aparentemente antagônicas? Creio que é possível

dizer que o espaço das trocas simbólicas existe sempre em contexto, por isso encontra-se atravessados pelos elementos de caráter mercadológico. Se os bens culturais escapam ao destino de serem mercadorias (no sentido conceitual do termo) não deixam de ser tensionados pelo interesse comercial que articula produtores e consumidores. Neste sentido, sua presença é determinante embora não seja exclusiva (existem diversas esferas da vida em sociedade que não se encontra diretamente vinculada ao mercado: por exemplo, família e religião). Filmes, livros, programas de televisão, peças de teatro, músicas *online*, shows, frequência a *shopping center*, um conjunto de práticas existem no interior de um espaço no qual a predominância dos valores mercantis é inquestionável. Se, no século XIX, os artistas podiam dar as costas a este tipo de injunção, isso se torna impossível no mundo atual. O mercado é uma dimensão intrínseca a um conjunto de manifestações culturais, das galerias de arte em New York aos eventos folclóricos na Amazônia. Por isso transforma-se num território controverso, repleto de disputas.

Neste contexto dois aspectos merecem ser sublinhados: autonomia dos «produtores culturais» (as aspas são propositais) e a relação entre público/privado. A problemática da autonomia é um tema clássico da constelação «culto, cultivado, arte». O artista deve se proteger e se insurgir contra as demandas externas às suas inclinações estéticas. Ou como diz Flaubert:

Quando não nos dirigimos à multidão, é justo que a multidão não nos pague. É economia política. Ora, sustento que uma obra de arte digna desse nome e feita com consciência é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga. Conclusão: se o artista não tem renda, deve morrer de fome! [...] Quanto mais se põe consciência em seu trabalho, menos se tira lucro dele. Sustento este axioma com a cabeça sob a guilhotina. Nós somos operários do luxo; ora, ninguém é bastante rico para pagar-nos. Quando se quer fazer dinheiro com sua pena, é preciso fazer jornalismo, folhetim ou teatro (citado em Bourdieu, 1992, p. 101).

Esta visão radical da autonomia do artista irá se debilitar ao longo do século XX. O desenvolvimento do mercado internacional de arte, o advento das multimídias e das intervenções, o processo de concentração das editoras, a transformação das livrarias em cadeias de distribuição de livros, o advento do best-seller, redefinem a posição do sujeito artístico no contexto

contemporâneo.¹¹ Uma leitura pessimista (mas sugestiva) da perda da autonomia do artista pode ser encontrada na tradição frankfurtiana, ela sublinha como a arte cede terreno ao reino da mercadoria. Se no século XIX os artistas podiam encontrar refúgio no território da grande arte aos poucos ele é penetrado pelos interesses do mercado. Entretanto, se é verdade que a ideia da autonomia se debilita, longe de desaparecer, ela irá se generalizar, podendo ser encontrada em domínios que não estavam antes contemplados em sua compreensão original. Os «produtores culturais» atuais, que não pertencem necessariamente ao domínio da grande Arte, diante da imposição pura e simples das regras de mercado, enfrentam um problema semelhante ao diagnosticado por Adorno e Horkheimer. O termo «produtor (+) cultural» encerra uma tensão. Contrariamente ao ideal do século XIX, concebe-se a existência de um indivíduo que «produz» alguma coisa, ou seja, a noção de produção, inerente ao domínio econômico, estende-se à esfera cultural. Porém, é justamente o fragmento de sentido, «cultural», depositado na camada geológica da constelação negada anteriormente, que irá reintroduzir a tensão entre arte/mercadoria. Fazer filmes, música, peças de teatro, escrever livros, qualquer uma dessas práticas, é sempre tensionada pelas relações de mercado. Ceder ou não às suas imposições é um dilema de todo «produtor».

Mas a questão da autonomia tem ainda outros desdobramentos. Vimos como a discussão sobre cultura popular faz-se no âmbito da construção do Estado-nação. O gênio nacional é revelado através da sobrevivência das práticas imemoriais, o saber do povo (*folk-lore*) é o testemunho de um passado glorioso. É interessante observar que o movimento romântico possui uma influência grande, tanto entre os artistas, quanto entre os que se dedicam à coleta das coisas populares. Mas o sentido desta influência é distinto. O artista romântico, ao valorizar a força do Eu, cultiva a noção de individualidade livre, ele é sujeito, revela uma realidade que se desvenda através de sua sensibilidade de criador individualizado. No caso da cultura popular, estamos no polo oposto. Herder introduz uma distinção entre poesia da natureza e poesia da cultura que será amplamente explorada pelo romantismo nacional (Kamenetsky, 1973). A poesia da natureza seria de caráter intuitivo, é parte de uma sabedoria que não se adquire com o conhecimento formal. Herder é sensível à poesia medieval, aos cantos de Ossian, a Homero, enfim,

11 Consultar Raymonde Moulin (2000). Sobre o mercado mundial de edição, ver John B. Thompson (2012).

épicos que refletiriam a essência de um povo. A poesia de cultura exprimiria o saber dos letrados, a visão egocêntrica do artista. As virtudes da cultura popular provêm do fato dela ser uma criação coletiva e anônima. Dificilmente a questão da autonomia poderia manifestar-se dentro deste contexto. As manifestações populares não pertencem a ninguém, elas são o resíduo de uma construção coletiva que anonimamente sobreviveu às intempéries da história. Bastaria aos folcloristas coletá-las na sua pureza e integridade. A expansão do espaço das trocas comerciais inverte este quadro. Diversas análises sobre a relação entre festas populares e turismo, por exemplo, mostram como os protagonistas desses folguedos populares enfrentam um problema homólogo ao dos artistas (ver Farias, 2011). A realização do Boi-Bumbá de Parintins e os desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro são eventos que indubitavelmente se realizam no interior de um mercado de entretenimento. Por isso vamos aí reencontrar uma insatisfação em relação à sua comercialização excessiva («teria o carnaval das escolas de samba se transformado em mercadoria?»); a crítica revela uma preocupação com a autonomia (até onde se pode ir), pois a afirmação do conteúdo (como queria Adorno) esbarra sobre as imposições comerciais. Evidentemente o discurso que legitima este tipo de crítica fundamenta-se em elementos distintos da constelação da grande arte. Valoriza-se o autêntico, a identidade, a tradição, porém, o contexto no qual essas manifestações se inserem reedita argumentos que antes lhes pareciam estranhos.

Diante da presença das forças do mercado a relação entre público e privado irá também se modificar. Norberto Bobbio (1995) observa que a «grande dicotomia»: público/privado reveste-se de um significado político e encontra-se intimamente associada ao Estado moderno. Se é verdade que no mundo ocidental, durante séculos, há o predomínio do direito privado, derivado da difusão e recepção do direito romano, com o Estado moderno ocorre uma inversão dos sinais. A primazia do público se impõe e fundamenta-se na ideia de que os interesses coletivos se sobrepõem aos interesses individuais. A esfera do público transforma-se assim no lugar da política por excelência, este é o espaço que congrega as vozes concordantes ou dissidentes dos cidadãos. A noção de público tem uma longa história, não é minha intenção retomá-la, quero simplesmente marcar sua relação inextricável com a política e retornar à problemática que nos interessa. Ao olhar para as constelações de sentido esboçadas vê-se que a relação entre público e cultura não é assim tão evidente. Ela encontra-se ausente na Antropologia clássica que recorta

seu objeto de estudo de outra maneira, ou seja, a «grande dicotomia» não se aplica ao entendimento das sociedades indígenas. No que se refere à esfera da Arte existe uma clara homologia entre autonomia e mundo privado. Horkheimer (1941) considerava a privacidade burguesa como um espaço de resistência às forças mercantis da industrialização. A proposta romântica, cujo impacto na vida artística é sensível, sobretudo, ancora-se na valorização do indivíduo e da subjetividade. Este traço aproxima o artista da esfera privada, no âmbito de seu aconchego o talento e a criatividade floresceriam. Benjamin dizia que o homem privado habitava um lugar ímpar, o camarote, aí, impassível, ele usufruía a visão do «teatro do mundo». Numa passagem sobre o colecionador e o interior das casas na época de Luis-Felipe ele diz:

L'intérieur est le lieu de refuge de l'art. Le collectionneur est le véritable occupant de l'intérieur. Il transfigure les objets pour en faire sa chose. Sa tâche est celle de Sisyphe: en possédant les choses il doit les dépouiller de leur caractère de marchandises (Benjamin, 1985, p. 31).¹²

Ao se separar do que se encontrava «lá fora» sua residência estaria ao abrigo das intempéries. O vínculo com o público surge, no entanto, quando nos deparamos com a questão da opinião pública e sua relação com a massa. O livro de Gabriel Tarde (1989) é neste sentido sugestivo. O título, *L'Opinion et la Foule*, carrega uma certa ambiguidade. O conceito de multidão em princípio anulava a ideia de opinião. Afinal ela é homogênea, amorfa, incapaz de congrega a heterogeneidade das inclinações pessoais. Mas tarde percebe que é o elemento coletivo, capaz de constituir uma corrente de opiniões individualizadas, que lhe permite caracterizá-lo como público. O exemplo considerado é a imprensa. O jornal é lido por pessoas independentes, no seu silêncio o indivíduo reflete sobre o que lhe está sendo proposto; mas a imprensa tem um alcance que atinge, à distância, as pessoas que já não mais se encontram aglomeradas na multidão. Elas partilhavam algo em comum. Há uma estreita relação entre a expansão da opinião pública e os meios de comunicação, Habermas (1978) mostra que no século da burguesia a noção de público consolida-se em espaços como os salões e os cafés e que o impresso

tem um papel fundamental neste processo. O advento dos meios de comunicação de massa incide diretamente neste quadro. Nos Estados Unidos o debate sobre a opinião pública, principalmente junto à Escola de Chicago, é inseparável da emergência dos meios de comunicação; eles seriam capazes de difundir padrões de pensamento e comportamento em escala ampliada (ver Cooley e Cooley, 1933). Por isso interessam tanto aos teóricos da Sociologia da modernização. Os meios de comunicação teriam a propriedade de retirar os indivíduos das malhas da tradição, dos costumes, da autoridade patriarcal, dando-lhes a oportunidade de possuir uma opinião a ser exercida num espaço público. Tal processo de individualização é visto como decorrente da estrutura da própria sociedade moderna. Apesar do debate sobre a opinião pública desenvolver-se particularmente com a transformações do capitalismo «pós-industrial» dos anos 20 e 40 nos Estados Unidos, não iremos encontrar tão facilmente a noção de público no que se refere à cultura de massa. O que se valoriza neste caso é, justamente, a padronização dos bens culturais a serem consumidos em massa. Não é o indivíduo o centro de seu interesse (os críticos dirão que ela promove uma «pseudo-individualização»). Tampouco o mercado é posto em causa, pelo contrário, a fabricação industrial dos bens simbólicos encontra no espaço das trocas comerciais o seu destino natural. O Estado sempre esteve interessado em desenvolver uma política cultural em relação aos habitantes de um determinado país. Entretanto, a tensão com o mercado não se apresentava como um elemento problemático. A política do Estado Novo em relação à cultura era marcada pela ideia do nacional, importava construir uma cultura brasileira capaz de congrega a população em torno da mesma consciência coletiva. Na França, a criação do Ministério da Cultura por André Malraux, tinha como objetivo a democratização da cultura, isto é, o acesso de todos os cidadãos aos bens artísticos e culturais. A temática do mercado era secundária nesses dois exemplos, ela não determinava o foco da intenção política. Com o predomínio dos interesses mercadológicos, expandem-se em escala global, a polaridade privado/público adquire outro significado. O domínio do público é cindido entre interesses gerais e interesses particulares do mercado. Se antes o privado era o *locus* de uma cultura ao abrigo das demandas comerciais, ele passa a se identificar com «privatização», isto é, uma ação realizada na esfera pública para sacar vantagens particulares. Em contrapartida, a defesa do público recupera parte do argumento da constelação «culto, cultivado, arte» em suas críticas à sociedade de bugigangas (uma qualificação do século XIX).

12 Na versão em português deste trecho, que consta do texto de *Passagens*, lê-se: «O *intérieur* é o refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante do *intérieur*. Ele se incumbem de transfigurar as coisas. Sobre ele recai a tarefa de Sísifo de despir as coisas de seu caráter de mercadoria, uma vez que a possui» (Benjamin, 2006, p. 46) (Nota dos organizadores).

O Estado torna-se assim o lugar da tensão entre público e mercado. Este é um elemento recente do debate contemporâneo, incorporado pelas políticas públicas em relação aos bens culturais.

Outra mudança importante refere-se ao processo de globalização e de mundialização da cultura. Um aspecto envolve a noção de espaço.¹³ O advento da sociedade industrial implica em transformações substantivas em relação à espacialidade das coisas. Não é fortuito que a reforma urbana realizada pelo Baron Haussmann seja considerada uma espécie de marco da modernidade. De fato, o século XIX conhece um rearranjo espacial dos quadros sociais (utilizo uma expressão cara a Maurice Halbwachs) que envolvem os indivíduos nas grandes metrópoles. Neste contexto, a emergência da nação é decisiva. Utilizo o título de um belo livro de Eugen Weber para ilustrar meu raciocínio, *Peasants into Frenchman* (Weber, 1976): o texto mostra como os camponeses são transformados em franceses. Esta é a ideia central. Antes da revolução francesa e da revolução industrial eles viviam em suas aldeias, encerrados e seus costumes e práticas tradicionais. Para se transformarem em cidadãos de um determinado país, deveriam romper o espaço de suas localidades e apreender uma nova maneira de ser, isso os integraria a um todo, a algo comum a todos: a nação francesa. Como tinha anteriormente observado a modernidade significa um desenraizamento dos indivíduos de suas tradições e origens locais e uma «reterritorialização» no seio do espaço nacional. A nação é uma sociedade que se imagina como uma comunidade. Se as forças da modernidade são centrípetas, tendem a separar os indivíduos uns dos outros, a nação atua como um elemento centrífugo na tentativa de agrupá-los em torno da mesma totalidade. As forças centrípetas da modernidade são contidas no interior do território (no sentido material e figurado) nacional. A globalização rompe este estado de equilíbrio a modernidade irá transbordar as fronteiras do nacional para constituir-se enquanto modernidade-mundo. Os antropólogos nos ensinam que as identidades se enraizam sempre num território geográfico investido de sentido, espaço que pode circunscrever um grupo indígena, uma cidade ou uma nação. Distingue-se desta forma entre um «nós» e um «eles», os que pertencem ou estão fora do lugar simbolicamente delimitado. O processo de mundialização da cultura atravessa os diferentes territórios redefinindo o estatuto que o espaço nacional ocupava anteriormente. As noções de próximo e distante,

13 Retomo a argumentação que fiz em outros textos, a exemplo de *Um Outro Território* (Ortiz, 1996).

autóctone e estrangeiro, interno e externo, decisivas na definição de identidade nacional, são desta forma ressignificadas. Um exemplo: o Japão¹⁴. Existe na língua japonesa um par de oposições, *wa/yo*, que sintetiza o contraponto entre o Japão e o Ocidente. *Washoku* (cozinha japonesa) x *yoshoku* (cozinha ocidental), *wagashi* (doce japonês) x *yogashi* (bolos, tortas), *washi* (papel japonês) x *yoshi* (papel ocidental), *wafuku* (vestimenta japonesa) x *yofuku* (roupa ocidental), *washitsu* (tatami) x *yoshitsu* (móveis ocidentais). O arroz, quando servido com comida japonesa é *washiki*, mas como acompanhamento de pratos ocidentais é denominado *yoshiki*. Marca-se simbolicamente uma maneira de ser japonês em relação ao que lhe seria externo, estrangeiro. Entretanto, no contexto atual, tal dicotomia se enfraquece. Por um lado, vários itens pertencentes ao polo da tradição são abandonados ou utilizados apenas em eventos especiais; é o caso do *kimono*, pois as calças, paletós, gravatas, vestidos, tornaram-se tão habituais que ficou difícil associá-los a algo alheio à vida dos japoneses. Por outro lado, os produtos de marca transnacionais, perfumes, relógios, sapatos, vestidos, são vistos como um elemento da moda e não uma imposição externa a uma eventual identidade nipônica.¹⁵ Outro exemplo, corriqueiro no debate sobre cultura brasileira durante os anos 50 e 60. Um argumento recorrentemente utilizado pelos intelectuais do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) pode ser resumido da seguinte maneira: ao importarmos produtos estrangeiros, como o chiclete ou o cadilac, estaríamos importando o Ser (americano) alheio à nossa brasilidade (ver Corbisier, 1959). Difícilmente, no mercado global dos produtos disponíveis poderíamos sustentar este tipo de raciocínio. A escolha de determinados bens materiais e simbólicos nada trazem de uma essência autóctone (bebe-se um «autêntico» Cabernet fabricado no Chile; a Pizza Hut seria «italiana»?; fabrica-se queijo roquefort em Minas Gerais). Os exemplos poderiam ser multiplicados, eles revelam que as fronteiras entre o autêntico e o exógeno se alteraram. Por isso é possível dizer que o inglês deixou de ser britânico ou norte-americano para transformar-se no idioma da modernidade-mundo. Como observa De Swaan (2001), ele é língua central em torno da qual giram todos os outros idiomas (De Swaan utiliza o modelo de galáxia para entender a relação das línguas no «sistema

14 Retiro o exemplo de meu livro *O Próximo e o Distante: Japão e modernidade-mundo* (Ortiz, 2000).

15 Também a *enka*, música alçada à categoria de símbolo nacional, como o samba no Brasil, é preterida pelos jovens pela música *pop*.

global»). Isso somente é possível por que sua origem britânica ou norte-americana torna-se secundária. Foi necessário que a língua inglesa se desterritorializasse de suas raízes para constituir, em seguida, em padrão mundial das trocas linguística. O mesmo ocorre com símbolos e signos que povoam o imaginário coletivo contemporâneo, marcas de consumo, celebridades, eles têm suas raízes geográficas debilitadas sendo re-significadas no contexto da globalização. Madonna e o *western* não são mais norte-americanos, Pokémon e a alta costura de Yamamoto tampouco são japoneses, como as bolsas Gucci, relógios Armani, estrelas de Hollywood, trata-se de referências transnacionais que circulam em escala planetária. A nacionalidade desses signos nos remete à um traço identitário débil, destituído de um sentido histórico mais profundo. Isso tem uma implicação imediata no debate sobre a identidade nacional. A configuração «cultura como totalidade» entendia a problemática cultural dentro de uma perspectiva holística. A cultura nacional representaria a totalidade da nação. O fundamento de toda a discussão em torno da construção nacional (principalmente na América Latina) repousava nesta premissa. Por isso o Estado sempre foi uma instituição importante no processo de construção identitária. O problema é que a globalização coloca em cheque a jurisdição deste mesmo Estado-nação (ele não desaparece, não há o «fim» do Estado-nação). Ele perde o monopólio da construção da identidade. Um conjunto de referências simbólicas transnacionais encontram-se agora disponíveis para a construção de identidades (por exemplo, no mundo do consumo). No âmbito da modernidade-mundo a nação transforma-se numa diferença, um local que se contrapõe à outras nações. Ela é uma entre outras identidades possíveis. A afirmação do nacional sofre, portanto, a concorrência da esfera transnacional e das diversas identidades construídas no seu interior (regiões, etnias, etc.). Sua totalidade é atravessada pelo fluxo de uma cultura mundializada abrigando ainda as diferenciações que historicamente a marcavam no seu interior. As mudanças ocorridas implicam também o surgimento de instâncias de legitimidade em escala transnacional. O Estado-nação foi durante alguns séculos o lugar hegemônico de legitimação das ações coletivas, ao perder parte deste predomínio, vamos encontrar no território da modernidade-mundo uma série de outras instâncias que passam a servir de referência, de «modelo», para diferentes grupos dispersos no planeta. Isso implica uma questão de poder, o surgimento de hierarquias que escapam ao controle das fronteiras nacionais. O processo de desterritorialização rearranja as forças em jogo. O inglês não é apenas um idioma

desterritorializado, (uma língua franca) ele ocupa uma posição de destaque, torna-se a língua em relação a qual os outros idiomas são classificados. Ele «vale» mais do que os outros, pois representa a nova ordem hierárquica do mercado de bens linguístico.

Não se pode esquecer que o processo de globalização reordena o quadro das forças internacionais. A questão não é tanto, como sublinham os analistas das relações internacionais que tenhamos passado de um modelo bipolar para outro multipolar. Mas o fato dos países ocuparem novas posições no contexto global. Essas transformações de natureza geopolítica têm implicações na esfera cultural. Foucault costumava dizer que o século XIX caracterizava-se pelo predomínio da história, o final do século XX teria deslocado tal inclinação para a problemática do espaço. A globalização reativa a metáfora do espaço. Dizemos globalização, sistema-mundo, mundialização, a ideia que o destino humano realiza-se no globo terrestre, privilegia uma visão sincrônica e não diacrônica dos povos. São vários os motivos para que isso ocorra, um deles tem certamente a ver com o declínio da ideologia do progresso. A noção de progresso ancora-se numa perspectiva linear do tempo, ela nos garantia a certeza de se avançar rumo ao futuro. Isso pode ser constatado na discussão sobre identidade nacional no Brasil e na América Latina.¹⁶ A busca da construção nacional enfrenta um dilema, a ausência ou a incompletude da modernidade almejada. Seria necessário deslocá-la em direção ao futuro, momento no qual a nação enfim se realizaria. Neste sentido, a modernidade é vista como uma conquista europeia, ou seja, na sua essência ela seria ocidental, caberia ao «resto do mundo» ajustar-se ao seu ritmo, preencher a lacuna temporal manifesta neste anacronismo histórico. ¿Mas o que significa declínio? Utilizando uma ideia de Lyotard (1986) eu diria: a ideologia do progresso deixa de ser «um grande relato». Não se trata do seu desaparecimento, entretanto, o relato não mais consegue constituir uma explicação total, um discurso capaz de articular de maneira coerente e orgânica os níveis individual, cultural, social e econômico. Não resta dúvida que, do ponto de vista tecnológico, a ideia de progresso persiste: um DVD é tecnologicamente superior a um videocassete; o telefone celular possui múltiplas utilidades que um telefone fixo desconhece. Passar de uma tecnologia para outra evidencia uma progressão na realização de determinados performances. No entanto, é difícil imaginarmos a noção de progresso como algo

16 Consultar um livro «clássico» sobre o tema: *El Pensamiento Latinoamericano* (Zea, 1965).

que se estenderia a todos os domínios da sociedade. O avanço tecnológico não significa necessariamente democracia, igualdade, justiça ou realização pessoal. Se for possível considerarmos a existência de progressos em alguns setores da vida em sociedade já não mais acreditamos na ideia de uma progressão da história que nos afastaria de um ponto de origem visto como primitivo e anacrônico (por exemplo, as etapas históricas para Condorcet ou o desenvolvimento do Espírito, para Hegel). Por isso, não faz mais sentido falar em modernidade como um conceito ocidental, o debate se diversifica ao se considerar sua expansão através de realizações históricas distintas.¹⁷ Não é possível ordená-las segundo uma linha de tempo que se fragmentou, as modernidades, realizadas historicamente, encarnam-se em espaços diferentes desenhando um novo quadro da relação entre povos e países. O declínio da ideologia do progresso contém ainda outra dimensão: a crítica ao eurocentrismo.¹⁸ A herança iluminista tinha nos ensinado a perceber a história de maneira evolutiva, «o fim da história» coincidiria com a realização das virtudes do mundo ocidental. Por isso, a modernidade era vista como ocidental na sua «estrutura» (como a considera Weber, na «introdução» de *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*). A ruptura da cadeia do tempo retira do ocidente a primazia de nos orientar em relação ao futuro. Neste sentido, a ilusão da superioridade da cultura ocidental se desfaz, ela deixa de ser o único parâmetro de referência no debate intelectual. Essas transformações não ocorrem apenas no plano das ideias. Como tinha observado, o processo de globalização incide diretamente nas forças geopolíticas que determinam o cenário do mundo contemporâneo. O oriente, antes relegado ao plano de uma história estática (Hegel dizia, repetitiva, imóvel), irracional, torna-se uma força importante no quadro internacional (Japão, China, Tigres Asiáticos). Também os países «emergentes» (dos quais o Brasil faz parte) alteram a situação anterior. Isso significa que o relato eurocêntrico perde em força simbólica e em materialidade. Tem-se assim uma alteração importante no movimento de construção das identidades nacionais. O referente de alteridade modifica-se. Um exemplo: o pensamento brasileiro. Isto é, o conjunto de autores que tradicionalmente tem se debruçado sobre nossa história para explicar o Brasil. A alteridade constrói-se em relação ao europeu e ao norte-americano. Na verdade, uma certa Europa (França,

Alemanha, Inglaterra), figura que representaria sem equívocos a realização da modernidade. O estrangeiro é sempre o alter-ego de um espelho no qual se reflete nossas deformidades. Com o processo de globalização temos uma multiplicação dos referentes (não são infinitos, nem neutros). O elemento ocidental permanece, mas já não mais desfruta uma posição incontestável no cenário mundial. O Outro vem marcado pelo cruzamento de olhares distintos no espaço da modernidade-mundo.

Por fim, um tema controverso, as transformações na esfera da política. O contraste com as constelações de sentido nos ajuda a compreender algumas delas. O tema da política é reiteradamente denegado pelo universo da Arte. O ideal flaubertiano exigia uma autonomia radical do campo artístico, ela deveria ser preservada a todo custo, as ambições políticas constituiriam uma ameaça, viriam confundir as fronteiras de atividades em si incompatíveis. Por isso Sartre afirma que Flaubert não escreve nem para a aristocracia, nem para a burguesia, nem para a classe operária; ou como diz Barthes, caso isso acontecesse «o universal lhe escaparia». O preço para alcançar a universalidade residiria no recolhimento em relação ao mundo. Este será um constante ponto de fricção na discussão em relação às vanguardas artísticas. Elas querem justamente inserir a arte no mundo, torná-la presente entre os homens, anunciar o futuro. O que se encontrava separado da vida deveria ser imerso nas contradições históricas. A Antropologia clássica tampouco se interessava diretamente pelo tema. Os costumes e rituais indígenas faziam parte de um universo no qual ele era um assunto secundário. Claro, os estudos etnológicos abrangiam as formas de governo (chefia, clã, autoridade) e de organização das sociedades indígenas, o que na língua inglesa se expressa através do termo *polity*. Entretanto, as contradições propriamente políticas ficavam fora de seu alcance.¹⁹ Até os anos 50 e 60, os antropólogos tinham uma enorme dificuldade em trabalhá-las, daí a ambiguidade da literatura existente em relação ao colonialismo (o malabarismo teórico para aceitá-lo e justificá-lo fazem hoje parte do arquivo da história da disciplina).²⁰ Entretanto, se a política manifesta-se de maneira incidental nessas duas constelações de sentido, as coisas se passam de outra forma ao falarmos de cultura de massa ou cultura nacional. No primeiro caso o problema da democratização

17 Eisenstad (2007) fala em modernidades-múltiplas.

18 A partir dos anos 80 surge uma imensa literatura que se ocupa do tema. Remeto o leitor a dois livros de Jack Goody (1996; 2006): *The East in The West*; *The Theft of the History*.

19 Um livro que faz uma análise exaustiva do tema da política na história da Antropologia é o de Joan Vincent (1990), *Anthropology and Politics: visions, traditions, and trends*.

20 Por exemplo, o dilema que os antropólogos franceses enfrentam na Argélia. Ver Fabien Sacriste (2001).

manifesta-se em torno da oposição elite/povo. A tensão entre superior/inferior, bom gosto/mau gosto, alto/baixo, refinamento/mediocridade, adquire assim outra conotação: elitismo/democratização. A cultura de elite ou a alta cultura (*high culture*) se restringiria a poucos, os privilegiados; a popularização dos bens culturais (difusão das obras consagradas na esfera culta), assim como as novas formas de consumo de massa (revistas em quadrinho, shows de auditório, programas de televisão) integraria a todos dentro de um mesmo padrão cultural.²¹ Neste sentido, a emergência da sociedade de massas é vista por muitos como uma ampliação da democracia, nela os bens simbólicos não mais circulariam em espaços restritos enfraquecendo desta forma a segmentação social. Por isso a televisão transforma-se no ícone de uma época, ela representa um artefato moderno e um meio eficaz de nivelamento cultural e afirmação «democrática». Eu havia dito que o vínculo entre técnica e cultura tinha se estreitado na medida em que os bens culturais eram mediados pelos objetos técnicos. Pode-se dizer que, desde o século XIX, uma dimensão da política começa a se exprimir enquanto atributo da técnica. Por exemplo, o embate envolvendo pintores e fotógrafos. Os que se encontravam no polo da grande arte consideravam a «democracia do retrato» uma arte de quatro tostões colocada à disposição de uma sociedade de barateamento e de bugigangas. Em contrapartida, os fotógrafos argumentavam que por ela ser arte e indústria promoveria uma democratização do acesso às imagens. Esta associação entre técnica e política, ainda embrionária durante o advento da revolução industrial, irá se reforçar a ponto de tornar-se uma espécie de senso comum no debate contemporâneo. Quando nos debruçamos sobre a história dos meios de comunicação, vamos reencontrá-la em situações diversas: pintura x fotografia; literatura x romance folhetim; teatro x cinema; teatro/literatura x rádio; teatro/cinema x televisão. Cada um desses pares antagônicos pode ser ordenado segundo uma polaridade maior: elitismo/democratização. Neste sentido, a fotografia seria «mais democrática» do que a pintura; a televisão «mais democrática» do que a literatura. Hoje não hesitamos em considerar a internet como um espaço democrático em contraposição à televisão, símbolo falido de uma era de massas.

A constelação de sentido na qual a política manifesta-se com toda a sua força é certamente a vinculada ao Estado-nação. Existem neste caso duas dimensões que devem ser levadas em consideração: externa e interna. O

21 Este é um debate forte entre os intelectuais nos Estados Unidos nos anos 50. Ver Jacobs (1961); Rosenberg e White (eds.) (1957).

século XIX é o século das nações, entretanto, o espaço internacional estrutura-se segundo uma clara hierarquia na qual se articulam centro e periferia. Hobsbawm (1988) observa que este é o momento no qual é criada uma economia global que progressivamente atinge as mais remotas paragens do mundo; a função das colônias e dos países dependentes era simplesmente complementar às economias das metrópoles e não lhes fazer concorrência. A emergência da sociedade industrial, que inicialmente desenvolve-se numa parte da Europa, em seguida nos Estados Unidos e Japão, reorganiza o antigo quadro de dominação herdado dos séculos anteriores. Ao lado das antigas colônias, principalmente do império britânico (também de um pequeno país como Portugal), o colonialismo irá se expandir e se fortalecer (ver Ferro, 1999). Um exemplo: a partilha da África negra. Através de um «acordo de cavalheiros» ela foi dividida entre os principais países europeus, inclusive os que não possuíam uma sólida tradição colonialista (é o caso da Alemanha). O final do século XIX conhece ainda uma reestruturação profunda do capitalismo, os interesses econômicos descolam-se das relações propriamente colonialistas, ou seja, deixa de ser o empreendimento de uma minoria branca nas colônias, para ganhar outro contorno. O conceito de imperialismo exprime justamente esta mudança. Hobson (1902) dirá que esta forma recente de dominação ampara-se na aliança entre o Estado e as forças industriais e financeiras. Países como os Estados Unidos e o Japão, que tradicionalmente não participavam de ações colonizadoras, com a industrialização crescente, irão cada vez mais inserir-se neste movimento de alargamento das fronteiras. A nação torna-se a categoria central para a organização e a legitimação deste expansionismo. Por isso, tanto o colonialismo quanto o imperialismo estão intimamente associados à ideia de nacionalismo. Portadora das virtudes civilizatórias, a nação teria a missão de educar os homens incultos, retirando-os de sua condição de infantilidade e regressão. Caberia aos países industriais, compostos por «raças superiores», o dever moral de ensinar às «raças inferiores» o caminho correto a ser percorrido. Isso terá consequências no plano cultural. Os escritos de Franz Fanon são exemplares a esse respeito. A dominação colonial coloca em conflito dois grupos antagônicos, o colonizador e o colonizado. Entre eles não haveria nenhum ponto em comum, o choque seria inevitável, pois ambos vivem uma situação na qual as contradições não podem ser escamoteadas. A esfera cultural transforma-se assim num campo de batalha, um fronte político. De um lado, estabelece-se a cultura do colonizador, ela tende a persuadir os nativos, aliená-los de sua

realidade social; de outro um movimento de resistência que se opõe ao que é estrangeiro. Fanon percebe a cultura exógena como uma alienação, nela se espelha o Ser deformado do colonizado. Sem se reconhecer a si mesmo ele distancia-se de sua «verdadeira» essência sendo incapaz de se realizar enquanto homem livre. O processo de libertação se faria através do engajamento na construção da cultura nacional, somente desta maneira os subalternos escapariam das malhas de um destino ditado pelos outros. A problemática do colonialismo cultural é fundamentalmente uma questão política. Ela toma formas diferentes em função dos contextos históricos, da relação de forças entre os grupos em disputa, da organização social, mas encerra um elemento que transcende as particularidades de cada país: a oposição entre cultura exógena e cultura nacional. Se a nação é o instrumento de dominação no polo do colonizador, ela torna-se o elemento de libertação quando apropriada pelo colonizado. Esta oposição entre o nacional e o estrangeiro, o autóctone e o alienígena, marca também o debate sobre o imperialismo cultural. A noção é mais tardia, tudo indica que surge em meados dos anos 60 no âmbito latino-americano. Ela corresponde a um conjunto de mudanças vinculadas à organização e a difusão da cultura de massas. Tradicionalmente, a ideia de imperialismo aplicava-se, sobretudo, ao domínio econômico, o advento dos grandes monopólios constituiria uma nova forma de poder em escala internacional (Lenin dizia ser esta uma fase superior do capitalismo). A produção industrial da cultura, a presença e o controle das tecnologias neste processo, o peso do capital na esfera de entretenimento, impulsionam as multinacionais de cultura para fora de suas fronteiras nacionais. Este é o caso dos Estados Unidos. Seus produtos industrializados invadem o mundo: filmes (Warner Bros, Universal, United Artist, Columbia), programas de televisão (*Bonanza*, *El Gran Chaparral*), material impresso (*Time*, *Reader's Digest*), peças publicitárias (Mc Cann Erickson, Tompson, Ogilvy). A presença desta cultura americana torna-se a tal ponto evidente que um autor como Jeremy Tunstall (1977) propõe uma interpretação linguística para compreendê-la. Diante da pergunta: por que os americanos dominam o mercado de publicidade, histórias em quadrinho, filmes, edições? Ele não hesita em atribuir à língua inglesa uma qualidade superior a outras. *The Media are American*, título de seu livro, considera que o inglês, devido ao fato de ser mais «simples» e «direto» do que qualquer outro idioma, seria o elemento mais apropriado para se veicular mensagens através dos meios de comunicação. Na sua natureza, ele constituiria a língua da racionalidade e da modernidade. Tudo se passa como

se a base material do imperialismo econômico fosse completada por uma superestrutura no nível do simbólico. O *Pato Donald* torna-se o ícone de uma cultura de entretenimento cujo objetivo seria promover os valores e os ideais americanos. A leitura ingênua das histórias em quadrinho reforçaria o complexo de inferioridade dos países periféricos (Mattelard e Dorfman, 1973). Dentro desta perspectiva, a esfera da comunicação transforma-se num lugar estratégico para o exercício da hegemonia. Particularmente, na América Latina surge uma vasta literatura crítica desta «nova ordem internacional da informação», os autores sublinham que a difusão cultural faz-se numa via de mão única acentuando a dependência da periferia em relação à metrópole (Mattelard, 1976; Beltrán e Cardona, 1980; Varis e Nordenstreng, 1974).

No plano interno, a afirmação da identidade nacional permanece, como o foi no XIX, uma questão importante. Na Alemanha, o vínculo entre cultura e política é decisivo no processo de construção nacional a ponto de Lepenies (2006) dizer que a cultura era uma espécie de «nobre substituto» da política. Envolveria intelectuais, artistas, escritores, o destino das artes e letras encontrava-se inextricavelmente mesclado ao destino da nação. Na França, o Estado tem um papel de relevo na fabricação de signos que representam *La République*. Uma política ativa envolve a criação de museus, onde repousam a glória nacional, a valorização do patrimônio histórico e das tradições populares, a difusão dos grandes nomes de artistas e escritores pelos manuais escolares. Um exemplo de «invenção da tradição» é Marianne (ver Agulhon, 2001). O que significa esta mulher «à bonnet phrygien»? Sua história nasce na revolução quando os republicanos decidem utilizar a figura da Liberdade como representação do Estado. Marianne, a mulher que no meio da multidão avança em combate, brandindo uma imensa bandeira tricolor, nasce como uma representação imagética da ruptura em relação ao Antigo Regime. Ao longo dos anos sua figura será reinterpretada pelas razões deste mesmo Estado; pintores e escultores irão «rotinizar o seu carisma» através dos monumentos erigidos nas cidades e municípios franceses. A Liberdade, materializada enquanto escultura, pintura, desenho, fotografia, transforma-se assim em crença popular. No contexto latino-americano a relação entre cultura e política associa-se, sobretudo, à construção da modernidade. Por isso o ideal flaubertiano da «arte pela arte» é inapropriado. O universo artístico encontra-se imerso nas contradições do presente e na formulação do futuro; o artista está sempre comprometido com um projeto político que o interpela

como homem engajado. Os muralistas mexicanos retratam as contradições de uma sociedade de classes, querem romper com o passado oligárquico e patriarcal; Brasília, de Niemeyer e Lúcio Costa anuncia, numa região despovoada e árida, a modernidade ainda ausente em inúmeras regiões do país. O Estado-nação é construído no presente, mas visa o futuro. O drama da modernidade incompleta, da contraposição ao estrangeiro, do complexo de inferioridade em relação à metrópole, da oposição entre autóctone e estrangeiro, domina o pensamento latino-americano do século XIX até as formulações da teoria da dependência. Como observa Octávio Ianni (1993), o esforço para se diagnosticar os males do continente tem como objetivo exprimir a «metamorfose da população em povo». Como povo é uma categoria política, cultura não pode deixar de manifestar-se também como coisa política. No momento em que imperam as teorias raciológicas europeias (são todas racistas), o dilema é sair do impasse que condena um povo mestiço à condição de inferioridade. Autores como José Vasconcelos no México e Gilberto Freyre no Brasil procuram escapar desta armadilha, ao promoverem o mestiço como representante da «quinta raça» ou da mistura harmoniosa dos povos (ver Larraín, 1996). O problema recoloca-se durante o período desenvolvimentista. Para superar o subdesenvolvimento seria preciso formular uma ideologia capaz de mobilizar as forças políticas numa determinada direção. Tínhamos de «tomar consciência» de nossa situação de precariedade e superar o quadro adverso que nos aprisionava. A ideologia do desenvolvimento antecede ao próprio desenvolvimento; ela organiza e projeta o futuro. Os movimentos culturais dos anos 50 e 60 na América Latina estão profundamente impregnados deste tipo de entendimento. No caso brasileiro, retomo o texto paradigmático de Glauber Rocha (1979): «Uma Estética da Fome». Em meados dos anos 60, ele escreve um contundente manifesto contendo um diagnóstico da sociedade brasileira e do cinema novo. Caberia aos cineastas retratar a miserabilidade do país, somente desta forma escapariam aos grilhões do cinema colonial imposto pela dominação estrangeira, a arte cinematográfica encontraria, enfim, seu estatuto estético e político de libertação. Para isso era necessário uma «tomada de consciência», pelos artistas, das verdadeiras contradições sociais do país; com seus filmes engajados conseguiriam «despertar a consciência» de um público adormecido, alienado da realidade denegada. Chamo a atenção para a dimensão da consciência que aflora neste exemplo. Ela não é uma inclinação pessoal de um autor ou de um artista, na verdade,

atravessa todo o debate da época. É na esfera da cultura que se inscreve a consciência, aí se joga o destino nacional. Cinema, teatro, música, artes plásticas, arquitetura, seriam manifestações que contribuiriam para a superação da condição alienada.

Uma das mudanças substantivas em relação ao quadro, anterior refere-se à dimensão da consciência. Eu diria que a partir de maio 68, dos movimentos estudantis da década de 60 nos Estados Unidos e na Alemanha, do movimento *hippie* e do feminismo, a esfera da cultura torna-se um lugar de poder. Durante as manifestações estudantis na França havia um curioso grafite escrito nos muros dos edifícios: «métrô, boulôt, dôdô» (métrô, trabalhar, dormir). A crítica feita pelos estudantes rebeldes pode ser resumida desta maneira: não é no nível da consciência que se dá a reprodução da ordem. De nada adiantaria conscientizar a classe operária de sua alienação social, a questão do poder inscrevia-se no cotidiano; tomar o metrô, ir trabalhar, voltar para casa, dormir, e no dia seguinte, retomar este ciclo infernal. O mesmo pode-se dizer dos movimentos estudantis americanos, o cabelo comprido, as sandálias, fumar maconha, tomar LSD, ouvir música pop, enfim, um conjunto de práticas sociais é investido de sentido político. Um exemplo: o feminismo. Consideremos a irônica descrição que Betty Friedman faz da condição da mulher americana:

The suburban housewife—she was the dream image of the young American women and the envy, it was said, of women all over the world. The American housewife - freed by science and labor saving appliances from the drudgery, the dangers of childbirth and the illnesses of her grandmother. She was healthy, beautiful, educated, concerned only about her husband, her children, her home. She had found true feminine fulfillment. As a housewife and mother, she was respected as a full and equal partner to man in his world. She was free to choose automobiles, clothes, appliances, supermarkets; she had everything that women ever dreamed of (Friedman, 1963, p. 18).²²

22 «A dona de casa do subúrbio, ela era a imagem de sonho das mulheres americanas jovens e a inveja, dizia-se, das mulheres em todo o mundo. A dona de casa americana —alforriada pela ciência e por aparelhos poupadores de trabalho, liberta dos perigos do parto e das doenças de sua avó— ela era saudável, bonita, educada, preocupada apenas com seu marido, seus filhos, seu lar. Havia encontrado a verdadeira realização feminina. Como dona de casa e mãe, era respeitada como parceira plena e igual ao homem em seu mundo. Ela era livre para escolher automóveis, roupas, eletrodomésticos, supermercados; ela tinha tudo que as mulheres sempre sonharam ter» (Nota dos organizadores).

As relações de dominação manifestam-se e reforçam-se através da rotina, dos hábitos: comprar roupas, ir ao supermercado, ter uma casa bonita, entreter o marido. Elas permeiam essas ações repetitivas, porém, cheias de sentido. O tema da consciência restringia a política às instituições nas quais ela se realizava: Estado, partido, sindicato, movimento social. Agora, a problemática atravessa as relações sociais e toma uma configuração insuspeitada. Ao longo dos anos 70 e 80 essa dimensão é em boa parte incorporada pela sociedade de consumo na qual diversas expressões, concertos de *rock*, *hip-hop*, funcionam como uma espécie de «rituais de rebelião» (para usar uma terminologia de Gluckman). É interessante observar que, durante os anos 60/70, há no âmbito das Ciências Sociais um deslocamento do plano da consciência para o da estrutura o que se estaria oculto. A noção de *épistémè*, em Foucault (1966), tem justamente a intenção desvendar a existência da estrutura subjacente dos códigos que fixam a ordem empírica; ela escaparia ao alcance das volições pessoais, determinando, de alguma maneira, as possibilidades do pensamento. Em *Les Mots et les Choses*, ele demonstra que cada época teria uma *épistémè* específica, isto é, um conjunto de hipóteses, métodos, problemáticas, que fundamentariam o discurso científico. Os pensadores dessas épocas atuariam num terreno pré-fixado constituindo um «réseau imperceptible de contraentes». Foucault analisa três momentos diferentes: renascença, épocas clássica e moderna. Seu objetivo é elaborar uma arqueologia do solo epistemológico no qual se sustenta o arcabouço do discurso científico de um determinado momento histórico. Não se trata das teorias existentes, essas são explícitas, mas do alicerce no qual são erigidas. Também a noção de *habitus* em Bourdieu (1972) é sugestiva. Enquanto «estrutura estruturada», isto é, categoria de classificação do pensamento, incorporada pelo indivíduo no processo de socialização, ele funcionaria como um conjunto de princípios que formatariam a ação. O *habitus* não implica necessariamente uma dimensão consciente (um valor, como pensava Weber), mas algo que inscreve-se no corpo e na trajetória dos indivíduos. Um exemplo: o gosto. Ele é o resultado do cruzamento das disposições internas de cada um (materializada no *habitus*) e de sua posição social. Escolher o concerto para a mão esquerda de Ravel (o compositor o escreveu para um amigo pianista que havia perdido a mão direita) não é simplesmente uma questão de gosto: é necessário que o ouvinte possua um capital cultural aprimorado, conviva numa rede de relações sociais e estéticas, capaz de orientá-lo neste tipo de escolha. O *habitus* o situa na trama imperceptível de «imposições», constituindo sua

segunda natureza. Esses autores afastam-se da tradição intelectual que via a problemática da política imersa na questão da consciência. Por exemplo, Lukács (consciência de classe) ou o existencialismo sartriano (o indivíduo que toma consciência de sua condição alienada). Agora, as relações de poder manifestam-se nas práticas, nas maneiras de ser, inscrevendo-as no âmbito do simbólico. Não se trata propriamente de uma politização do universo cultural, tampouco de uma invasão da cultura na esfera política. As relações de poder são imanentes à vida social, podem (ou não) serem investidas de um sentido político.

Um exemplo é o debate em torno das identidades. Tem-se, às vezes, a impressão que a problemática da identidade é tratada como algo inteiramente novo no mundo contemporâneo. Um autor como Stuart Hall (1992) considera que ela deriva em boa parte da existência de um sujeito pós-moderno habitante da modernidade tardia. Em parte isso é verdadeiro, entretanto, isso não explica por que as reivindicações identitárias encontram suporte justamente nos grupos de imigrantes na Europa e nos indígenas na América Latina. Ou seja, entre as populações que se encontram à margem ou integradas de maneira fraturada nesta hiper modernidade em curso. Eu havia proposto em meu livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* uma distinção conceitual entre memória coletiva popular e memória nacional. Retomo minha argumentação para desenvolver a relação entre cultura e política. Halbwachs mostra que a memória coletiva encontra-se enraizada no grupo, as lembranças existem e são ativadas em função da dinâmica dos membros que o compõem. É o caso do candomblé e das festas folclóricas. Encontramo-nos diante de uma peça teatral de enredo único na qual a memória é periodicamente celebrada; o rito é a forma através da qual as lembranças são materializadas. Mas a memória coletiva dos grupos é da ordem da vivência, enraiza-se no cotidiano das pessoas, as envolve nas suas relações recíprocas. Já a memória nacional é uma construção de segunda ordem, ela é produto da história e dos conflitos sociais. O popular ao qual se refere não coincide com a vivência de um grupo particular, trata-se de uma representação que transcende todos eles. Ela opera, portanto, uma transfiguração simbólica da realidade social integrando os habitantes de um determinado país dentro de sua totalidade. O Estado é sua referência privilegiada. Como entre a ordem da vivência e a ordem da representação nacional existe um hiato, é necessário que entre elas atue um elemento intermediário, são os intelectuais que desempenham esta função de mediadores simbólicos. Saussure diria, eles transformam o

popular em significante de um significado maior: a nação. O processo de construção da identidade fundamenta-se numa interpretação que estabelece um vínculo entre o singular e o universal, isto é, a totalidade nacional. Os mediadores simbólicos, como os intelectuais orgânicos para Gramsci, são os artífices de um relato comum, tecem um discurso coerente e articulado conferindo sentido a uma realidade díspar e fragmentada. Eu havia dito que, no contexto da modernidade-mundo, o Estado-nação perde o monopólio da construção da identidade; ele é simultaneamente ameaçado pelas forças internas e transnacionais que atravessam o seu território. Entretanto, apesar da matéria trabalhada pela representação simbólica ser outra, o mecanismo de construção identitária permanece inalterado. A identidade é sempre uma construção simbólica que se faz em relação a um referente. Neste caso, a nação cede lugar ao referente étnico, regional, de gênero ou de grupo. Este tipo de labor simbólico necessita dos mediadores aos quais eu me referia são eles que modelam e «contam» a realidade. Movimentos indígenas, quilombolas, feministas, são integrantes da vida política na medida em que traduzem na arena da sociedade civil os dilemas da cultura como lugar de poder. Sua legitimidade erige-se sobre o alicerce da esfera cultural. «Preservar as crenças indígenas», «cultivar as raízes afro-brasileiras», «denunciar as armadilhas do machismo» mas, sobretudo, elaborar uma versão distinta da história narrada a partir de novos sujeitos. Um dos papéis centrais desses mediadores simbólicos é retomar o passado com outros olhos, retirando-o da leitura tradicional na qual se encontrava aprisionado. A partícula «a partir» (do ponto de vista negro, indígena, feminista, dos grupos subalternos) é imprescindível para a afirmação das reivindicações que se fazem no presente. Entretanto, o hiato que existia entre memória nacional e memória coletiva popular, não desaparece. Pelo contrário, é reeditado na relação complementar e tensa entre esses intelectuais orgânicos e a realidade ressignificada. Os movimentos negro ou feminista não coincidem com a vivência dos negros ou das mulheres, a defasagem entre essas duas ordens de eventos não se encontra apagada pela simples existência da identidade construída; ela é matéria de disputa entre os mediadores simbólicos e os que por ela se veem representados. A questão identitária possui, portanto, uma dupla face. A primeira, mais visível, é pública, trata-se do confronto que se desenvolve no seio da sociedade civil: movimento negro em busca de sua afirmação contra o racismo; movimentos indígenas na preservação de suas tradições, etc. A segunda é de outra natureza, desvenda-se na relação contraditória entre a matéria

desta identidade construída e os intelectuais orgânicos que a representam. As relações de poder são, desta forma, codificadas de maneira distintas em função da ordem nas quais elas se inserem.

Um último aspecto da relação entre cultura e política merece ser sublinhado: a questão da diversidade. Trata-se de um tema que não fazia parte da tradição intelectual anterior. A problemática da diversidade tornou-se importante no século XXI por que o mundo se globalizou é no interior da unicidade do planeta que o diverso encontra um estatuto que desconhecia (Ortiz, 2015). Isso significa que o termo encerra uma dimensão valorativa. De maneira resumida pode-se dizer que vivemos um momento em que o universalismo é visto com desconfiança e a diversidade é apreciada como virtude. A palavra é polissêmica sendo apropriada por grupo de interesses distintos e com objetivos antagônicos (basta lermos a literatura que se ocupa da administração de empresas e dos negócios). Mas o relevante para nossa discussão é que «diversidade», enunciada no singular, nos remete a ideias positivas: pluralismo, democracia, tolerância, etc. Ela torna-se assim um emblema da modernidade-mundo e sua matéria de ignição é a cultura. Diversidade alude a um princípio abstrato atualizado em objetos tangíveis: idiomas, rituais religiosos, danças, músicas, filmes, concepções de mundo. Mas para que seja reconhecida de maneira legítima, isto é, fonte de autoridade, é necessário transformar-se num «valor universal» (UNESCO, 2001). Ao ser definida desta maneira, torna-se imediato sua aproximação a outros valores universais como os direitos humanos. Este *tour de force* simbólico, que nos parece natural, é algo recente. Consideremos o exemplo da Antropologia. Em 1947, durante a preparação da Carta de Direitos Humanos da ONU, um grupo de antropólogos liderados por Melville Herskovits é convidado para escrever um documento a respeito dos povos indígenas. Eles chegam à seguinte conclusão:

Os padrões e os valores são relativos às culturas dos quais eles derivam, assim, qualquer tentativa de se formular qualquer tipo de postulado que decorra de um código moral e de crenças de uma única cultura, deveria ser excluída da aplicabilidade de qualquer Declaração dos Direitos Humanos dirigida à humanidade como um todo.²³

23 Statement on Human Rights (1947). *American Anthropologist*, 49(4).

Ou seja, o conceito não se aplicaria à realidade indígena. O raciocínio dos autores fundamenta-se no relativismo cultural antropológico. Cada cultura seria uma entidade idiossincrática por isso os valores morais, sendo também culturais, variariam em função da diversidade cultural. Seria impossível encontrar uma unidade de medida capaz de ser aplicada a esta miríade de pontos descontínuos. No quadro atual ocorre uma clara inversão dos sinais: as culturas indígenas devem ser respeitadas e defendidas por que fazem parte dos «direitos humanos». A desconfiança em relação ao universalismo é neste aspecto minorada é preciso valorizar a parte no interior do todo. A preservação de seus costumes, idiomas, ritos, mitologias, transforma-se em sinônimo de preservação do patrimônio da humanidade. Esta operação é plena de sentido político. Há primeiro o aspecto jurídico a ser considerado, ou seja, como elementos da esfera cultural são arbitrados pelos princípios e regras do Direito. Ao se consultar o Direito Internacional, observa-se que existem uma série de cláusulas: a obrigação de se respeitar a herança cultural durante os conflitos armados; a obrigação de se abster e de transferir a herança cultural de um território ocupado militarmente; o princípio de cooperação, em tempo de paz, de prevenir o tráfico ilícito de objetos culturais (Borelli e Lenzerini, 2012; Stamatopoulou, 2007). Existe inclusive um princípio de «proteção às culturas vivas». Outro aspecto diz respeito à antinomia entre indivíduo e coletividade (Lyons e Mayall, 2003). Tradicionalmente a Declaração Universal dos Direitos Humanos privilegiava o direito individual, porém, na medida em que o problema dos direitos torna-se cada vez mais complexo, outra vertente interpretativa irá incidir sobre o direito dos grupos (indígenas, minorias, mulheres, etc.). Ao aproximá-los dos direitos culturais um passo é dado na direção de se considerar a cultura como o espaço de sua realização. Entretanto, independentemente das implicações jurídicas, é a dimensão política que emerge como central na noção de direitos, ela confere aos grupos sociais a possibilidade de reivindicar de maneira legítima uma condição denegada pela sociedade. A associação entre diversidade cultural e direitos situa as manifestações culturais num quadro de referências antes desconhecido. Alguns autores como Taylor e Honneth procuraram desenvolver uma teoria do reconhecimento para dar conta dessas expressões emergentes no campo da política (Taylor, 2004; Honneth, 2010). A política da diferença seria uma forma de se equilibrar as distorções sociais e as discriminações relativas a uma cidadania de segunda classe. A noção de cidadania é chave na compreensão deste processo, entretanto,

ela não se confina à questão do reconhecimento, o direito de ser diferente. Na verdade, as expressões culturais tornam-se uma forma privilegiada de se «fazer política». No contexto latino-americano, no qual as desigualdades sociais são imensas, a cidadania é foco de tensão permanente na sociedade civil. A disputa em torno de sua validade envolve diferentes grupos e camadas sociais cobrindo domínios inteiramente distintos da vida em sociedade. Um exemplo: a luta dos Mayas na Guatemala. A emancipação em relação ao espanhol é traduzida como uma exigência de cidadania capaz de lhes assegurar uma identidade etnolinguística. Mas também manifestações como o *hip-hop* na periferia das grandes cidades ou os vídeos realizados por jovens vivendo nas favelas urbanas fazem parte das demandas de direitos culturais. Basta olharmos a literatura escrita sobre o tema para nos darmos conta que a noção de cidadania cultural encontra-se associada aos movimentos indígenas, às políticas de comunicação, à educação escolar, ao patrimônio cultural dos grupos populares, aos jovens vivendo nas grandes cidades, etc. Tem-se assim um leque de demandas díspares, não necessariamente coincidentes entre si, travadas em torno de um princípio comum. Não é apenas o diverso que entra em linha de consideração, uma multiplicidade de eventos adquire uma conotação política desde que culturalmente demarcados como «questões de poder».

* * *

¿O que é cultura? Procurei evitar a pergunta ao desenvolver minha argumentação. Creio que o equívoco não se encontra na reposta apresentada ao problema, a dificuldade maior reside na aceitação implícita do *a priori* da existência de uma cultura no singular. Não se trata de considerar o plural como um valor em si, tornou-se certa moda intelectual valorizar tudo o que é diverso, como se isso fosse sinônimo de democracia e pluralismo. A questão é de outra natureza. Retomo um debate esquecido restrito talvez ao âmbito da especialidade antropológica. Quando Tylor define o conceito de cultura ele esboça a ideia de uma ciência da cultura. Seu projeto é embrionário, mas será levado a sério pela Antropologia Cultural norte-americana. Ela nutre a ilusão de fundar uma Teoria da Cultura. A cultura total (o termo é de Boas) de uma sociedade seria um todo orgânico que transcenderia os seus componentes. Por isso o conceito de caráter é particularmente sedutor para esta tradição de pensamento. Analogamente ao indivíduo toda cultura

possuiria uma identidade, um caráter coletivo, ele é o traço específico que condensaria os atributos de um determinado grupo social (Benedict, 1967). Caberia ao antropólogo decifrá-lo. A escola de Boas, ao definir cultura de maneira holística, um todo reconhecível e imediatamente dado, considera que a ele corresponderia uma ciência específica, *sui-generis*. Entretanto, os praticantes britânicos de uma Antropologia Social tinham sérias dúvidas a este respeito. Radcliffe-Brown (1958) dizia que uma ciência da cultura é impossível de existir porque a esfera cultural encontra-se imersa na sociedade. Eu diria que a tentação culturalista é retirá-la do contexto mais amplo ignorando as contradições reais da história. A esfera cultural é na verdade um cruzamento de intenções diversas: econômica, política, sociais. Nela não se incrusta apenas o simbólico: as representações, os interesses, os conflitos, as determinações históricas, os grupos em disputa, são parte de sua existência. Por isso torna-se difícil a considerarmos como uma entidade singular, sua vida não é autônoma. Certamente é na esfera cultural que os símbolos são gestados e preenchidos de sentido, mas eles se transformam com o peso da história. As mudanças concretas incidem nesta floresta de significados desviando-os de seu conteúdo original. Mas não se deve esquecer o debate sobre a problemática cultural ampara-se ainda numa tradição intelectual que o antecede. Cultura popular, cultura de massa, cultura nacional, cultura elitista, são maneiras de denominar questões que se transformam, mas pertencem a uma herança que se impõe a nós. Cada um desses termos é carregado de significados distintos projetando no presente a sombra de sua existência. O terreno da reflexão e do debate em curso vem, desta forma, marcado pelo jogo de continuidade e ruptura que incide em sua compreensão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAA (American Anthropological Association) (1947). Statement on Human Rights. *American Anthropologist*, 49(4), 539-543.
- Adorno, Th. (1975). A indústria cultural. Em G. Cohn (ed.), *Comunicação e Indústria Cultural*. Editora Nacional.
- Agulhon, M. (2001). *Les Métamorphoses de Marianne: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*. Flammarion.
- Beltrán, L. R. e Cardona, E. (1980). *Comunicación Dominada: Estados Unidos en los medios de América Latina*. Nueva Imagen.
- Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une Théorie de la Pratique*. Droz.
- Arnold, M. (1981). *Culture and Anarchy*. Cambridge University Press.
- Barthes, R. (1964). Le triomphe et la rupture de l'écriture bourgeoise. Em *Le Degré Zéro de l'Écriture*. Ghontier.
- Baudrillard, J. (1970). *La Société de Consommation*. Denoel.
- Bell, D. (1973). *The Coming of Post-Industrial Society*. Basic Books.
- Benedict, R. (1967). *The Crysanthemum and the Sword*. Routledge & Kegan Paul.
- Benjamin, W. (2006). Paris, capital do século XIX. Em *Passagens*. Imprensa Oficial Governo do Estado de São Paulo.
- . (1986). Paris capitale du XIX siècle. Em *Parigi, Capitale del XIX Secolo*. Einaudi.
- Bobbio, N. (1985). *Stato, Governo, Società*. Einaudi.
- Borelli, S. e Lenzerini, F. (eds.). (2012). *Cultural Heritage, Cultural Rights, Cultural Diversity*. Martinus Nijhoff Publications.
- Bourdieu, P. (1992). *As Regras da Arte*. Companhia das Letras.
- . (1982). *Ce Que Parler Veut Dire*. Fayard.
- Castro, C. (2005). *Evolucionismo Cultural*. Zahar.
- Cipolla, C. (1989). *Canhões e Velas na Primeira Fase da Expansão Européia: 1400-1700*. Gradiva.
- Cooley, R. e Cooley, Ch. (1933). *Introductory Sociology*. Charles Schribner's Son.
- Collingwood, R. G. (1958). *The Principles of Art*. Oxford University Press.
- Corbisier, R. (1959). *Formação e Problemas da Cultura Brasileira*. ISEB.
- De Swaan, A. (2001). *Words of the World*. Polity Press.
- Eisenstad, N. (2007). *Múltiplas Modernidades*. Livros Horizonte.

- Elias, N. (1990). *O Processo Civilizador*. Zahar.
- Fanon, F. (1961). *Les Damnés de la Terre*. Maspero.
- . (1959). *Sociologie d'une Révolution*. Maspero.
- Farias, E. (2011). *Ócio e Negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*. Editora Appris.
- Ferro, M. (1999). *História das Colonizações*. Companhia das Letras.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard.
- Friedman, B. (1963). *The Feminine Mystique*. W. W. Norton & Company.
- Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism*. Basil Blackwell Publisher.
- Gille, B. (1978). *Histoire des Techniques*. Gallimard.
- Goody, J. (1996). *The East in The West*. Cambridge University Press.
- Habermas, J. (1978). *L'Espace Public*. Payot.
- Hall, S. (1992). *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. DP & A Editora.
- Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity*. Basil Blackwell Publisher.
- Herder, J. (1964). *Une Autre Philosophie de l'Histoire*. Aubier.
- Hobsbawn, E. (1988). *Era dos Impérios: 1875-1914*. Paz e Terra.
- Hobson, J. A. (1902). *Imperialism: a study*. Spokesman Books.
- Honneth, A. (2010). *La Lutte pour la Reconnaissance*. Les Éditions du Cerf.
- Horkheimer, M. (1941). Art and Mass Culture. Em L. Lowenthal e M. Horkheimer (eds.), *Studies in Philosophy and Social Sciences*. Institut of Social Research.
- Ianni, O. (1993). *O Labirinto Latino-Americano*. Vozes.
- Jacobs, N. (ed.). (1961). *Culture for the millions?: mass media in modern society*. Van Nostrand.
- Jencks, Ch. (1981). *The Language of Post-modern Architecture*. Academy Editions.
- Kamenetsky, Ch. (1973). The German folklore revival in the eighteenth century: Herder's theory of Naturpoesie. *Journal of Popular Culture*, 6(4), 836-848.
- Kroeber, A. L. (1952). *The Nature of Culture*. University of Chicago Press.
- Kroeber, A. L. e Kluckhohn, C. (1952). *Culture: a critical review of concepts and definitions*. The Museum.
- Goody, J. (2006). *The Theft of History*. Cambridge University Press.
- Landes, D. (1983). *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*. The Belknap Press.
- Larraín, J. (1996). *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Editorial Andrés Bello.
- Lash, S. e Urry, J. (1987). *The End of Organized Capitalism*. University of Wisconsin Press.
- Le Bon, G. (1980). *Psicologia das Multidões*. Delraux.
- Lepenes, W. (2006). *Seduction for Culture in German History*. Princeton University Press.
- Lyons, G. M. e Mayall, J. (eds.) (2003). *International Human Rights in the 21st Century*. Rowman & Littlefield Publishers Ind.
- Liotard, J. F. (1986). *O Pósmoderno*. José Olympio.
- Mattelard, A. (1976). *Multinationales et Systèmes de Communication*. Anthropolos.
- Mattelard, A. e Dorfman, A. (1973). *Para leer el Pato Donald*. Ediciones Universitarias.
- McLuhan, M. (1965). *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill Book Co.
- Moulin, R. (2000). *Le Marché de l'Art: mondialisation et nouvelles technologies*. Flammarion.
- Mumford, L. (1987). *Técnica y civilización*. Alianza Editorial.
- Nicolau, M. (2014). *O Discurso da Diversidade e a World Music*. Annablume.
- Ortiz, R. (2015). *Universalismo e Diversidade: contradições da modernidade-mundo*. Boitempo.
- . (2000). *O Próximo e o Distante: Japão e modernidade-mundo*. Brasiliense.
- . (1996). *Um Outro Território*. Olho d'Água.
- Radcliffe-Brown, A. L. (1958). *Method in Social Anthropology*. The University of Chicago Press.
- Renan, E. (1992). *Qu'est-ce qu'une nation?* Presses Pocket.
- Rifkin, J. (2001). *A Era do Acesso*. Makron Books.
- Rocha, G. (1979). Uma Estética da Fome. *Arte em Revista. Kairós* (1), 15-17.
- Rosemberg, B. e White, D. M. (eds.) (1957). *Mass Culture: the Popular Arts in America*. The Free Press.
- Rouillé, A. (ed.) (1989). *La Photographie en France: textes et controverses*. Macula.
- Sacriste, F. (2001). *Germaine Tillion, Jacques Berque, Jean Servier et Pierre Bourdieu: des ethnologues dans la guerre d'indépendance algérienne*. L'Harmattan.
- Sartre, J. P. (1948). *Qu'est-ce que la Littérature?* Gallimard.
- Saussure, F. de. (2002). *Escritos de Linguística Geral*. Cultrix.
- Schaft, A. (1991). *A Sociedade Informática*. Unesp/Brasiliense.

- Shils, E. (1961). *Mass Society and Its Culture*. Em E. Shils e N. Jacobs, *Culture for the Millions: Mass Media in Modern Society*. Van Nostrand.
- Stamatopoulou, E. (2007). *Cultural Rights in International Law: Article 27 of the Universal Declaration of Human Rights and Beyond*. Martinus Nijhoff Publishers.
- Steiger, J. et al. (1985). *The Classical Hollywood Film*. Columbia University Press.
- Tarde, G. (1989). *L'Opinion et la Foule*. PUF.
- Thompson, J. B. (2012). *Merchants of Culture*. Penguin Book.
- Taylor, Ch. (1994). *Multiculturalisme: différence et démocratie*. Aubier.
- Tylor, E. (2010). *Primitive Culture*. Cambridge University Press.
- Tunstall, J. (1977). *The Media are American*. Columbia University Press.
- UNESCO (2001). *Declaração Universal sobre a Diversidade*. Unesco.
- Urry, J. (1995). *Consuming Places*. Routledge.
- Vincent, J. (1990). *Anthropology and Politics: visions, traditions, and trends*. The University of Arizona Press.
- Varis, T. e Nordenstreng, K. (1974). *Television Traffic: a One-Way-Street? Reports and Papers on Mass Communication, (70)*.
- Weber, A. (1970). *História Sociológica da Cultura*. Mestre Jou.
- Weber, E. (1976). *Peasants into Frenchmen*. Stanford University Press.
- Weber, W. (2011). *La gran transformación en el gusto musical*. Fondo de Cultura Económica.
- Williams, R. (1983). *Culture and Society: 1780-1950*. Columbia University Press.
- Zea, L. (1965). *El pensamiento latinoamericano*. Pomarca.

EPISTEMOLOGÍA GENÉTICA, FRENTE CULTURALES Y DESARROLLO DE CIBERCULTUR@¹

Jorge A. González²

Este brevísimo texto versa sobre la influencia *directa* del trabajo de Rolando García³ en mi propio desarrollo de la investigación social en México y América Latina. Por ello trataré de señalar algunas de las filiaciones de la epistemología genética y la teoría de sistemas complejos con mi trabajo de análisis de las culturas contemporáneas, que he llamado frentes culturales (FC), y más recientemente sobre las relaciones entre la tecnología y la sociedad, que circunscribo a la investigación y desarrollo de cibercultur@ (KC@).

1. Dos aproximaciones recursivas

No es este el espacio para exponer en detalle ambas aproximaciones. Las dos han marcado la parte nodal de mi carrera académica, pero debo decir que la concepción de los frentes culturales, como una categoría teórica

1 Este texto es una reelaboración reducida y adaptada del original publicado como «Aprendizajes en los frentes culturales y el desarrollo de cibercultur@», en *No está muerto quien pelea. Homenaje a la obra de Rolando V. García Boutigue* (González, 2019, pp. 281-310).

2 jorge.labcomplex@gmail.com

3 Rolando García fue un científico argentino, profesor normalista, formado en Física de la Atmósfera (en la UCLA) y en Filosofía de la Ciencia (con Rudolf Carnap y Hans Reichenbach), que, después de su reconocido papel en la reestructuración de la Universidad de Buenos Aires y el sistema científico de la nación, trabajó catorce años con Jean Piaget en Ginebra y, junto con él y otros colegas, como Lucien Goldman y Barber Inhelder, tuvo un papel muy destacado en la consolidación de la epistemología genética o constructivista como ciencia de los procesos de construcción del conocimiento en la especie humana. Desde 1980 hasta su muerte en 2012 vivió en México.

y metodológica, tiene desde su formulación en 1982 toda la impronta de la perspectiva de Rolando García.

Un frente cultural es una construcción a la que se llega cuando queremos entender cómo se ha construido la relación de sentido (hegemonía/subalternidad/alteridad) entre diferentes grupos y clases que comparten algunos elementos culturales transclasistas en un determinado espacio y tiempo sociales (González, 2001). Para ello, se tiene que construir paso a paso, mediante recortes diversos, la información situacional (etnográfica) de los contextos observados donde se enfrentan diversas concepciones del mundo.

Pero el sentido de dichos contextos solo adquiere inteligibilidad cuando los situamos dentro de una *estructura* que dota de sentido a las particularidades de las prácticas sociosemióticas que se entrecruzan en contextos sociales específicos. Entender un recorte de un objeto de estudio como un frente cultural pasa obligadamente por mostrar las trayectorias de *transformaciones* en el tiempo de las estructuras con las que comprendemos los contextos y la guerrilla simbólica que acontece dentro de ellos.

Se trata entonces de una herramienta que tiene como telón de fondo el pasaje de los mecanismos que llevan de las *propiedades* a las *relaciones* y de las *relaciones* a los *procesos* que Rolando García y Piaget (1982) presentan como uno de los más importantes hallazgos de la disciplina científica en el estudio de los procesos de conocimiento.

Así, dediqué diez años al estudio empírico de tres frentes culturales: la religión popular en santuarios, las ferias urbanas, y la relación entre la sociedad y las telenovelas mexicanas. Más adelante, escribí un texto en el que me propuse aclarar para mí mismo el lenguaje sistémico de Rolando García y facilitar esta aproximación novedosa a colegas del campo de la comunicación (González, 1989).⁴ El diseño del trabajo de investigación de «La transformación de las ofertas culturales y sus públicos en México» apunta en la misma dirección (González, 1994b).⁵

4 La reacción de mis colegas mexicanos a ese texto, que no fue finalmente utilizado para ordenar la investigación comparativa que lo motivó, fue para mí una sumergida en los pantanos del campo académico. Como era una propuesta de explicitar una aproximación *sistémica*, decidieron que «lo sistémico» oía a Bertalanffy y, por lo tanto, era conservador, funcionalista y probablemente hasta «imperialista». Frente a esa actitud, no hubo modo de ayudarnos en el proyecto con una metodología rigurosa, configuracional y abierta. A mí, sin embargo, me sirvió para aclarar esta faceta de la producción de la obra de Rolando García a la hora de estudiar los sistemas alimentarios de México.

5 Para satisfacer el módulo de Información Básica del Sistema Nacional de Información Cultural que por encargo de Guillermo Bonfil Batalla diseñé desde la Universidad de Colima en 1991 para el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, casi un equivalente a un ministerio de cultura, pero de menor rango constitucional.

En el fondo, toda esa información generada fue pensada en términos descriptivos para ser estudiada de muchas formas, pero también como base empírica para entender los procesos de configuración cultural del siglo xx con ayuda de los *frentes culturales*.

Lo que consideramos una «práctica cultural», cuyas *propiedades* pueden ser descritas mediante una encuesta (González y Chávez, 1996), solo se deja *comprender* si generamos observables sobre el tipo de *estructuras* dentro de las que se configuran relacionamente tales prácticas.

Al estudiar las prácticas culturales apliqué dos principios básicos: uno de orden *estructural* y otro más de orden *genético*. Con el primero, podíamos comprender el sentido (las *propiedades*) de una práctica al colocarla dentro de una constelación (*relaciones*) con otras prácticas culturales. Con el segundo, teníamos necesariamente que reconstruir *a posteriori* (a través de relatos de vida e historias de familia) la transformación de las estructuras de varios tipos de prácticas culturales en el tiempo. De forma complementaria, al realizar cartografías culturales de diez ciudades mexicanas a través de cuatro recortes temporales, detallamos el crecimiento diferencial de ocho tipos de ofertas culturales entre 1900 y 1980 (González, 1995).

De esta manera, tenemos que los frentes culturales sirven para el estudio de la relación social de hegemonía, no como un «dato», sino como una configuración emergente de diversos *frentes* de lucha y *fronteras* porosas entre culturas de clases y grupos diferentes.

El objetivo era entender la producción cotidiana de la hegemonía (que designa en otra escala la relación social del poder simbólico). Lo que pensamos de forma indiscutible y firmemente que «somos» es en el fondo el resultado de una larga serie de reorganizaciones del sentido de aquello que nos une (o nos podría unir): la dimensión numinosa de la existencia, la dimensión lúdica, la dimensión identitaria y las modulaciones de valores como el amor y la vida. Así podemos describir y comprender cómo y de qué está hecho lo que tenemos como «necesario», lo que «somos» y lo que «vale» en la vida social, es decir, las necesidades, las identidades y los valores. Con la categoría teórico/metodológica de los frentes culturales es posible reconstruir cómo hemos llegado a ser lo que creemos que somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos.

Por esa razón, procedimentalmente se debe poner en relación una variedad de situaciones, significaciones, contextos, estructuras y sus

transformaciones en el tiempo. Sin el trabajo y las orientaciones de Rolando García, la noción de frentes culturales y sus implicaciones metodológicas para el estudio de las culturas contemporáneas nunca habrían sido posibles de desarrollar.

2. ¿Cibercultura (con «a») o cibercultur@ (con arroba)?

Otro tanto de la influencia del pensamiento de Rolando García y de la epistemología genética refleja mi propuesta sobre la investigación y el desarrollo de cibercultur@, que trata no solo de *interpretar* sistémicamente las dinámicas de las tensiones y negociaciones culturales (como lo hace la propuesta de los frentes culturales), sino que se concentra directamente en la potenciación de algunas de esas dinámicas construidas, siempre, desde el punto de vista dialógico de los participantes y por los mismos involucrados.

La propuesta surge y se desenvuelve a partir de una experiencia de investigación sobre un problema concreto: en 1998 el Gobierno mexicano, a través del Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa, no entendía por qué razón los profesores normalistas no eran capaces de usar (de la forma en que «deberían hacerlo») las nuevas tecnologías de información y comunicación. Todo estaba puesto y dispuesto: las máquinas, los dispositivos, la capacitación, los contenidos, la conectividad, la voluntad política, pero, a pesar de todo, el ya desaparecido Programa Nacional de Educación a Distancia (PNED) no lograba avanzar.

Coordiné para ello una investigación de alcance nacional para diagnosticar y entender qué era lo que estaba sucediendo (González, 1998). En ese estudio exploratorio utilizamos una aproximación multidimensional con la ayuda de diferentes técnicas. Hicimos un trabajo detallado durante seis meses que incluyó etnografía de aula, grupos de discusión y biografías tecnológicas. En estas últimas buscábamos saber cómo se relacionaban los profesores ya capacitados en el sistema educativo con una serie de cuarenta y dos dispositivos tecnológicos, que iban desde la máquina de escribir portátil hasta la programación de juegos para la red de internet. Para tener una representación distribuida de la *competencia tecnológica* de los mentores, diseñé un índice que permitía distribuir estadísticamente algunas de las propiedades de aquellos con los que trabajamos en este proyecto (González, 1999).

El resultado fue más que interesante: encontramos y mostramos dónde y por qué fallaba la estrategia «capacitadora», al identificar algunos de los

elementos cuyas interacciones generaban ese comportamiento no deseado. Expusimos las razones que encontramos, pero en términos científicos, nos «faltaba teoría», es decir, un metalenguaje conceptual para poder diferenciar los hallazgos con mejor calidad y precisión.

Todo indicaba que a este problema subyacía una relación tridimensional, cuyos componentes y en especial sus relaciones de interdefinibilidad⁶ pasaban desapercibidas, aunque las vicisitudes de su interacción generaban la emergencia del comportamiento no deseado que encontramos y documentamos.

Así, ya reportado, entregado, discutido y aceptado el informe de trabajo por las autoridades que lo solicitaron, el camino debía seguir por el desarrollo de una malla conceptual donde información, comunicación y conocimiento estuvieran considerados en sus relaciones de interdefinibilidad, es decir, como componentes no separables de toda ecología simbólica.

Por eso afirmo que toda tecnología de *información y comunicación* es también una tecnología de *conocimiento*. Si no se asume esta tríada, la fuerza con orientación de toda tecnología, entendida como un vector, hace que aquellas se conviertan en descomunales *tecnologías de desconocimiento* que afectan las propiedades, las relaciones y los procesos de la dimensión simbólica de toda sociedad.

Esa interacción compleja no estaba siendo tratada conceptual e históricamente de forma productiva dentro del trabajo que se hacía sobre la cibercultura (con «a») (González, 2015a) y tampoco había sido conceptualizada en los trabajos más recientes e influyentes del campo (González, 2017, pp. 328-331; 2020, pp. 65-67).

En la otra parte complementaria, la del *desarrollo* de KC@, el acento está puesto en facilitar procesos de empoderamiento colectivo frente a problemas concretos definidos por los propios agentes sociales, mediante el desarrollo de su capacidad de autodeterminación.

⁶ Una relación de *interdefinibilidad* (García, 2000, p. 80 y ss.; 2006, p. 87 y ss.) establece un vínculo especial que hace posible captar las propiedades y las funciones de cada uno de los componentes relacionados entre sí como efecto del conjunto de dichas relaciones. En otras palabras, cuando encontramos este tipo particular de relaciones hablamos de sistemas semi-descomponibles, en los que no podemos separar ninguna de sus partes. El comportamiento, entendido como una totalidad que es más que la suma de sus partes, emerge, se configura y se transforma en el tiempo. La diferencia entre algo *complicado* y algo *complejo* radica precisamente en las relaciones de interdefinibilidad que mantienen o no sus componentes. La teoría y la metodología para el estudio de los sistemas complejos y su influencia en la obra de diversos estudiosos puede consultarse en González (2019).

El prefijo «ciber» no tiene nada que ver con computadoras o la red de internet, sino con la capacidad de dirección, autodeterminación colectiva de conducción hacia un derrotero preciso, potenciada por herramientas, códigos y procesos de información, comunicación y conocimiento. Esta capacidad de autodeterminación para resolver problemas muy concretos puede ser desarrollada yendo de menos a más conocimiento.

Dentro de la epistemología genética, la mayor atención se puso, por necesidad y por método, en las etapas iniciales, en las que los humanos construyen psicogenéticamente su acción/conocimiento sobre el mundo, desde el nacimiento hasta entre los doce y los catorce años de edad, aproximadamente, cuando se convierten a todo título en *seres bio-psico-sociales*, con capacidades de abstracción lógica y comportamiento social orientado hacia los otros.

Posteriormente, entendimos que los mecanismos constructivos de la psicogénesis de los conocimientos tienen una *continuidad funcional* a lo largo de toda la vida y son los mismos con los que se construyen las ciencias, como expresión más completa y compleja del conocimiento humano, pero también todos los demás conocimientos que no califican como científicos, es decir, los llamados populares, prenocionales, supersticiosos, religiosos, esotéricos, precientíficos, etcétera.

La fuerza conceptual y metodológica de la epistemología genética está en mostrar que todos los tipos de conocimiento que la sociedad construye para actuar en el mundo y sobre el mundo se construyen con los mismos mecanismos, a través de múltiples crisis de equilibración y desequilibración de las estructuras cognitivas.

¿Qué sucede entonces con todos los adultos que nunca serán científicos,⁷ pero cuyos procesos constructivos siguen activados a lo largo de toda su vida?

Rolando García comentaba que para Piaget el estudio de ese enorme sector de las poblaciones «no era prioritario», porque sostenía que las etapas más creativas, más revolucionarias, se podían observar en la infancia y, después, en el desarrollo y la historia de las diferentes ciencias.

Yo intento estudiar cómo una *estructura* de conocimiento menos diferenciante y menos integrada del «ser social» de diversos grupos que enfrentan

7 En el México del siglo XXI, menos del 3 % de la población llega a la universidad. La mitad de ellos egresa de alguna carrera profesional y solo el 0.021 % de la población egresada se dedica a la investigación científica.

problemas concretos hasta entonces insolubles *se transforma en otra* estructura más diferenciante e integrada, y con eso habilita la capacidad de actuar de modo distinto sobre las condiciones que generan las propiedades de ese particular *ser social*.

Paulo Freire llamó a ese proceso *concientización* (Freire, 1973).

Esos procesos no se dan en unos minutos, ni se generan por decreto, sino a través de experiencias y formas de reflexividad colectiva, raramente presentes en la vida cotidiana de millones de personas. Descubrir las, caracterizar sus propiedades, sus relaciones y sus procesos de transformación para el cambio social es la labor a la que me he dedicado los últimos años. Un verdadero caso de *slow knowledge* (Orr, 1996) dentro de una estructura de evaluación impuesta desde organismos internacionales que ha empujado y sostenido la ideología «científica» del *publish or perish* (publicar o perecer), que yo llamo «peiperismo» (González, 2019, p. 290) o la ansiedad de publicar artículos, cuantos más y cuanto antes mejor, sin importar la calidad del conocimiento generado ni las consecuencias de ello.

Por eso, frente a la vorágine del atractivo irresistible de las llamadas «nuevas tecnologías de información y comunicación», los «medios» o las mal llamadas «redes» sociales, la vida virtual y toda la «cibercultura» (entendida como todo lo que ocurre en el «ciberespacio»), surge la idea de *investigar y desarrollar cibercultur@*,⁸ es decir, áreas de autodeterminación, potenciando la inteligencia colectiva, escuchante y dialógica de los grupos y colectivos frente a condiciones concretas que definen situaciones que la gente no quiere seguir viviendo porque sus costos son excesivamente grandes —dolorosos, costosos, indeseables— y demasiado duraderos como para seguirlos ignorando (González, 2015a).

El resultado exitoso, aunque inicial, de un proceso de desarrollo de KC@ se concreta en lo que he llamado la construcción de pequeñas *comunidades emergentes de conocimiento*.

Lo que «emerge» es la construcción de lo común, y de ahí el conocimiento novedoso de su ser social: el registro y la organización de las propiedades del mundo a través de la *información*, la capacidad aumentada de relación

8 El uso de la graña «@» al final de la palabra indica que el acento se pone no en los dispositivos, sino en el helicoide que se produce en los procesos de conocimiento. Lo más cercano a lo que en teoría de sistemas se denomina un «bucle de retroalimentación positiva».

por medio de la organización colectiva⁹ (la *comunicación* acá está entendida como «coordinación de acciones» y no solo como «compartición de significados») y el *conocimiento*, como acción organizada sobre el mundo que permite romper círculos viciosos, bucles de retroalimentación negativa, vividos *desde la noche de los tiempos* por millones de personas que nunca serán científicos profesionales, pero que siempre tendrán la capacidad de romper las cadenas de desconocimiento, desarticulación, desconexión, desorientación, desmotivación y desubicación inducidas o asumidas en su experiencia de la vida social.

Desde luego, todo esto está en proceso, pero sabemos que la exploración y la atención entrenada para *esperar lo inesperado*, como decía Jean Piaget, es el camino.

3. Cierre

He expuesto en primera persona la parte central del desarrollo de dos aportaciones al debate sobre el conocimiento y la investigación científica de las culturas en nuestras sociedades contemporáneas. La primera, los frentes culturales, ha servido no solo para constatar o enunciar, y mucho menos para solo denunciar, que existen una serie de procesos que han sido estudiados con el concepto de *hegemonía*. El oficio metodológico de construcción precisa de los procesos de relación de las clases sociales, cuando las interrogamos sobre el sentido y la dimensión simbólica de su vida social, conduce a preguntarnos cómo se construye y con qué tipo de mecanismos, procesos y subprocesos se vuelven observables e inteligibles las dinámicas que generamos y portamos cuando definimos colectivamente lo «necesario», las «identidades» y los «valores» dentro de un sistema de luchas y tensiones en los que la información, la comunicación y el conocimiento constituyen dimensiones y activan funciones interdefinibles, como parte de los componentes tensionales de las ecologías simbólicas de las sociedades. De nuevo, lo que pensamos que somos, lo que nos reconocen los demás y lo que aspiramos a ser es el producto de luchas y conflictos desiguales en los que no basta cubrir invocando una especie de manto que configura la hegemonía como si fuera un síndrome. Por el contrario, solo se lo puede entender como un proceso en el que diversas estructuras de relaciones se van modificando y acentuando. Las propiedades de lo que podemos observar dependen para

⁹ *Nosótrica*, como diría Carlos Lenkersdorf (2008).

su cabal comprensión de que podamos hacer inferencias fundadas sobre las relaciones que hacen que sean de una forma y no de otra.

Y esas estructuras solo aparecen cuando hacemos una especie de fotografía instantánea dentro del flujo continuo de un proceso de escala diferente en el que podemos no solo comprender, sino también explicar sus transformaciones en el tiempo. Esa es la aspiración del estudio de las dinámicas culturales desde la óptica de los frentes culturales.

Desde luego, a pesar de la forma en que ha sido visibilizada esta categoría dentro del campo de la comunicación en América Latina, ella no se reduce al estudio de la «recepción». Tiene una aspiración más sistémica y compleja desde sus orígenes, y probablemente una potencia para la descripción y comprensión de que las propiedades y características de nuestras abundantes descripciones en el estudio de la cultura dependen del tipo de relaciones que evolucionan y se transforman por el efecto de la lucha y la resistencia activa o pasiva al interior de las sociedades.

Lo que en segundo lugar he llamado la investigación y desarrollo de *cibercultur@* tiene una continuidad lógica y conceptual con lo anterior. Solo que el acento está puesto en las formas en que se han entrelazado las relaciones de interdefinibilidad entre la información, la comunicación y el conocimiento, entendidas como tres dimensiones analíticas de toda ecología simbólica. Elegí el término *ecología*, que nada tiene que ver con lo «verde», porque su propia concepción más elemental nos remite a entenderla siempre como un proceso en movimiento permanente.

Todas las personas logran desarrollar sus funciones psicogenéticas, desde las llamadas preoperatorias hasta las reflexivas y abstractas, como bien lo demostró Piaget con toda profusión a lo largo de más de cuarenta años de investigaciones empíricas, pero poquísimas se podrán preparar y dedicar a la creación artística o científica de vanguardia.

Lo que he llamado el desarrollo de *cibercultur@* parte de la constatación del momento en el que se encuentra el devenir de sus ecologías simbólicas cuando enfrentan problemas concretos, como la pérdida del espacio público por la presencia de organizaciones delictivas; el crecimiento indiscriminado de la malnutrición; el agotamiento de los recursos comunes; el despojo, el ecocidio, la explotación y las robustas cadenas de reproducción de la violencia familiar, de género, sexual, racial y clasista; el deterioro de los servicios públicos, y todas las formas de impunidad que desde decenas de años siguen experimentando, con la consecuente percepción de que no hay nada que hacer, que

así siempre ha sido, que la vida no la decidimos, sino que cae encima de todos, como el destino, y no queda más que aguantarla, soportarla. Al desarrollar sus propios sistemas, culturas y ecologías de información, de comunicación y de conocimiento, se potencia también el desarrollo de la capacidad de autodeterminación, que facilita la acción sobre las situaciones de vida e historia que duelen y roen desde tiempos ancestrales la convivencia social.

La arroba elegida para la polémica diferenciante con la noción más atractiva de cibercultura apunta a describir en dos dimensiones un helicoide, que permite, mediante la organización informada y la acción de conocimiento, la transformación de las condiciones que estructuran y sostienen durablemente la heterodeterminación. Alguien determina nuestra condición y nuestro pasado y futuro. La base de todo proceso de explotación económica, dominación política y sumisión o desactivación ideológica.

No basta pues con el estudio cuasi estrábico del folklore y las culturas de los sectores y clases «populares». Me parece que necesitamos poner al alcance de la discusión y de las acciones de base las mejores herramientas para potenciar y comprender que conocer el mundo es la única forma de actuar sobre el mundo y las condiciones que han folklorizado las expresiones colectivas y las singularidades formales de los pueblos originarios. Que han banalizado y estereotipado la cultura de los trabajadores, la supuesta e impuesta ignorancia de los analfabetos y los que desarrollaron capacidades diferentes y deficientes en los entornos en los que se devaluaban. Las condiciones que han operado para eternizar todas las formas de las ideologías patriarcales, destructoras de los recursos naturales con las diversas formas de resistencias frente a los *think tanks* que persiguen (y logran) las ganancias económicas infinitas que tienen al borde del colapso a nuestro planeta.

Desarrollar cibercultur@ es una forma de potenciar la capacidad de volvernos generadores activos (y no solo pasivos usuarios ocasionales) de conocimiento sobre el mundo. Y, en la perspectiva de la epistemología genética (González, 2015b, 2019), conocer es actuar diferenciando e integrando lo que no podíamos antes. Conocer es también una forma de escuchar y escucharnos, y eso nos transforma; al hacerlo, nos empoderamos para conocer/transformar las condiciones del mundo.

¿Es eso posible? «No» — respondería tajantemente Rolando García—.

Lo posible no es algo que esté dado, que se busca, se lo encuentra y se lo utiliza. Todo proceso profundo de transformación, cualquiera que sea el dominio en el cual se actúe, comienza con la apertura de nuevas vías de acción. En la Epistemología Constructivista llamamos a esto «la construcción de nuevos posibles» (García, 2003, p. 46).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Freire, P. (1973). *La educación como práctica de la libertad*. Siglo XXI.
- García R. (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Gedisa.
- . (2003). La construcción de lo posible. En C. Rotunno y E. Díaz de Guíjarro (comps.), *La construcción de lo posible. La Universidad de Buenos Aires de 1955 a 1966* (pp. 43-70). Zorzal.
- . (2000). *El conocimiento en construcción. De las formulaciones de Jean Piaget a la teoría de los sistemas complejos*. Gedisa.
- González, J. A. (2020). Symbolic Ecologies. Between Technologies, Screens and Society. En S. Shimpach (ed.), *The Routledge Companion to Global Television*. Routledge.
- . (coord.) (2019). *No está muerto quien pelea. Homenaje a la obra de Rolando V. García Boutigue*. https://www.researchgate.net/publication/338194918_No_esta_muerto_quien_pelea_Homenaje_a_la_obra_de_Rolando_V_Garcia_Boutigue
- . (2017). Technophilias and Technophobias vis-à-vis Research & Development of Cybercult@. En L. Robinson et al. (eds.), *Brazil: Media from the Country of the Future* (pp. 325-342). Emerald. https://www.researchgate.net/publication/317320972_Technophilias_and_Technophobias_vis-a-vis_Research_Development_of_Cybercult@
- . (2015a). *Entre cultura(s) y cibercultur@(s). IncurSIONES y otros derroteros no lineales* (2.ª edición). CEIICH-UNAM. https://www.researchgate.net/publication/283720653_Entre_culturas_y_ciberculturas_IncurSIONES_y_otros_derroteros_no_lineales_1a_Edicion_electronica_2015 [Traducción al portugués: (2012). *Entre cultura(s) e cibercultur@(s). Incursoes e otras rotas nao lineares*. Universidade Metodista de São Paulo].
- . (2015b). Por una cultura de conocimiento. https://www.researchgate.net/publication/323218619_Por_una_cultura_de_conocimiento_2a_Edicion
- . (2001). Frentes culturales. Para una comprensión dialógica de las culturas contemporáneas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 7(14), 9-45. https://www.researchgate.net/publication/26484721_Frentes_culturales_para_una_comprension_dialogica_de_las_culturas_contemporaneas
- . (1999). Tecnología y percepción social: evaluar la competencia tecnológica. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 5(9), 155-165. https://www.researchgate.net/publication/26484667_Tecnologia_y_percepcion_social_evaluar_la_competencia_tecnologica
- . (1998). Educación tecnología y cultura: propuesta de investigación exploratoria. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 4(7), 153-164. https://www.researchgate.net/publication/26484644_Educacion_tecnologia_y_cultura_propuesta_de_investigacion_exploratoria
- . (1995). Coordenadas del imaginario. Protocolo para el uso de las cartografías culturales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época 2, 1(2), 135-161. https://www.researchgate.net/publication/26484591_Coordenadas_del_imaginario_Protocolo_para_el_uso_de_las_cartografias_culturales
- . (1994a). *Más(+) cultura(s). Ensayos sobre realidades plurales*. Conaculta. https://www.researchgate.net/publication/31689821_Mas_culturas_ensayos_sobre_realidades_plurales_Jorge_A_Gonzalez [Traducción al portugués: (2017). *Mais(+) cultura(s). Estudos sobre telenovela, comunicação, culturas populares e sociedade*. EDUEPB/Editora IFPB. <http://eduepb.uepb.edu.br/download/mas-cultura/?wpdmdl=195&masterkey=5af99c4511480>]
- . (1994b). La transformación de las ofertas culturales y sus públicos en México. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 6(18), 9-25. https://www.researchgate.net/publication/26485178_La_transformacion_de_las_ofertas_culturales_y_sus_publicos_en_Mexico_Una_apuesta_y_una_propuesta_a_la_par_in-decorosas
- . (1992). Juego peligroso. Ferias, memorias urbanas y frentes culturales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 4(12), 7-46. https://www.researchgate.net/publication/27673908_Juego_peligroso_ferias_memorias_urbanas_y_frentes_culturales
- . (1990). *Sociología de las culturas subalternas*. https://www.researchgate.net/publication/277312716_Sociologia_de_las_Culturas_Subalternas [Traducción al portugués: (2016). *Sociologia das culturas subalternas*. Editora Appris].
- . (1989). Los sistemas de comunicación social (ideas sueltas para ponerle un cascabel al gato). *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3(7), 271-288. https://www.researchgate.net/publication/26484998_Los_sistemas_de_comunicacion_social_ideas_sueltas_para_ponerle_un_cascabel_al_gato

- . (1980). *Dominación cultural, expresión artística y promoción popular*. https://www.academia.edu/10956254/Dominacion_Cultural_expresi%C3%B3n_art%C3%ADstica_y_promoci%C3%B3n_popular.pdf
- . (1980). *Dominación cultural, expresión artística y promoción popular*. https://www.academia.edu/10956254/Dominacion_Cultural_expresi%C3%B3n_art%C3%ADstica_y_promoci%C3%B3n_popular.pdf
- González, J. A. y Chávez, G. (1996) *La cultura en México. Cifras Clave*. https://www.researchgate.net/publication/31775438_La_cultura_en_Mexico_cifras_clave_JA_Gonzalez_MG_Chavez
- Lenkersdorf, C. (2008). *Aprender a escuchar*. Porrúa.
- Orr, D. (1996). Slow knowledge. *Conservation Biology*, 10(3), 699-702.
- Piaget, J. (2008). *Las formas elementales de la dialéctica* (postfacio de Rolando García). Gedisa.
- . (1988). *Hacia una lógica de las significaciones*. CEAL.
- Piaget, J. y García, R. (1982). *Psicogénesis e historia de la ciencia*. Siglo XXI.

CAPÍTULO 2.

LA FOLKCOMUNICACIÓN COMO PERSPECTIVA TEÓRICA. HISTORIA, CONCEPTOS, METODOLOGÍAS

A FOLKCOMUNICAÇÃO COMO PERSPECTIVA TEÓRICA. HISTÓRIA, CONCEITOS, METODOLOGIAS

**ESTUDOS DE FOLKCOMUNICAÇÃO NO BRASIL. ITINERÁRIO
HISTÓRICO, TEÓRICO E METODOLÓGICO¹**

Maria Cristina Gobbi²

O texto busca trazer três olhares sobre os estudos de Folkcomunicação: o itinerário histórico, teórico e metodológico. Para dar conta dessa perspectiva é necessário trazer para a discussão inicial formas de verificar os processos culturais-comunicativos que ocorrem na atualidade, gerados por parte considerável da população que está à margem do sistema midiático massivo. É preciso repensar, a partir da Folkcomunicação, como é possível compreender a complexidade e a interdisciplinaridade das estratégias comunicativas utilizadas pela população, que podem ou não ser mediadas pelos meios de massa. Ou seja, é preciso refletir sobre o processo comunicativo no escopo da cultura para além da simples designação do veículo midiático utilizado no processo.

Desta forma, é fundamental compreender e situar a Folkcomunicação como um processo comunicacional que realiza suas etapas comunicativas estabelecendo o diálogo, o intercâmbio de informações, recebe e oferece *feedback*, ressignifica e volta novamente ao procedimento inicial. É um intercâmbio de mensagens. Utiliza para isso um conjunto de práticas populares de maneira que seus agentes produtores e os meios utilizados

¹ Conferência ministrada na III Encontro Internacional de Folkcomunicação, Valdivia, Chile, 8-10 de junho de 2016. Universidad Austral do Chile.

² mcgobbi@terra.com.br

por esses estão direta ou indiretamente vinculados ao folclore, compreendido nesse âmbito como um conjunto de métodos e técnicas populares. É importante assinalar, como destacou Holthfeldt (2002), que o jornalista Luiz Beltrão (escritor e pesquisador brasileiro, pioneiro nas pesquisas da comunicação popular e Folkcomunicação no Brasil), em seus estudos iniciais, vai buscar em Édison Carneiro³ a compreensão do folclore para além da concepção de tradição. Na verdade, a percepção na qual a Folkcomunicação deve ser entendida traz a «[...] flexibilidade e a adaptabilidade dos usos e das práticas ao meio ambiente, ao entorno», que podem ser modificados em sua forma de comunicar, mas não perde a essência daquilo que é comunicado.

Refletir sobre Folkcomunicação é trazer para a perspectiva da discussão, nas pesquisas em comunicação, a construção comunicativa da sociedade de forma ampliada, para além daquilo que é demandado e realizado pela mídia tradicional. É, na verdade, fixar o olhar no que está sendo comunicado no interior dos grupos culturais locais que formam a complexa sociedade global, quer através dos seus produtos ou de seus processos culturais, muitas vezes incorporados e adaptados pela mídia massiva. Mas é, principalmente, conhecer, reconhecer e observar a produção daqueles que encenam seus cotidianos em um mundo globalizado, buscando, do mesmo modo, preservar suas identidades culturais grupais como forma de rompimento ao isolamento social a que são submetidos (e muitas vezes condenados) diversos grupos sociais, nos mais variados espaços cotidianos.

Resgatar o mestre Beltrão e seus ensinamentos sobre a Folkcomunicação é sair do lugar comum das análises comunicativas massivas e buscar «histórias outras», cujos resultados oferecem cartografias singulares, capazes de promover não somente a transformação, mas o reconhecimento do espaço da cultura popular na episteme da comunicação.

É, na verdade, romper com a universalidade das análises no que tange aos processos comunicativos locais. E são esses processos de comunicação de conteúdos midiáticos culturais pelos «[...] meios populares de informação e de expressão de ideias» que Beltrão (1967) denominou de Folkcomunicação. Não se pode entender que esses procedimentos comunicacionais ocorram de forma mecânica, em uma via de mão única. Mesmo porque

³ Jornalista, poeta, jurista e folclorista. Dedicou-se aos estudos sobre o negro brasileiro, tornando-se uma referência nacional sobre os cultos afro-brasileiros.

quando se fala em comunicação popular, o sujeito é ativo e participativo de todo o processo. É ele que constrói e traz para a engrenagem comunicativa todas as possibilidades de edificação e de divulgação daquilo que se pretende comunicar.

É o deslocamento do olhar para que o lugar da Folkcomunicação não seja apenas o do objeto do estudo, como definido inicialmente nas primeiras pesquisas de Beltrão, ainda no início dos anos de 1960. Mas que o composto resultante seja observado também na posição do sujeito da ação da comunicação. Cria-se, assim, o território folk comunicativo que será observado e posteriormente comunicado, como afirmou e demonstrou Beltrão em estudos posteriores, a partir de meados da mesma década.

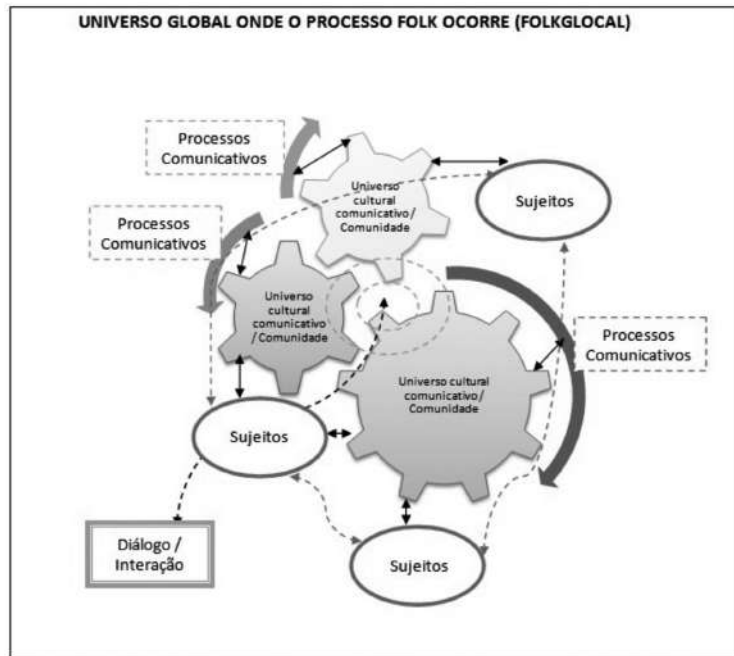
Marques de Melo (2015, p. 12), afirma que embora «[...] preserve sua condição de processo sociocultural, situado na fronteira da Comunicação com o Folclore, a Folkcomunicação tem sintonizado sua conceituação no tempo e no espaço, refletindo naturalmente as tensões inerentes a esse tipo de relação cognitiva». Beltrão em 1965 já afiançava que «[...] não é somente pelos meios ortodoxos [...] que em países como o nosso, de elevado índice de [...] incultos [...] a massa se comunica e a opinião pública se manifesta» (Beltrão, 1965, p. 43). Assim, na «[...] tese de doutorado, o criador da Folkcomunicação amplia o foco investigativo para delinear o território a ser observado, estabelecendo os contornos da metodologia diferenciada, capaz de configurar uma taxonomia apropriada à compreensão dos fatos observados» (Marques de Melo, 2015, p. 13).

Nesta perspectiva, há necessidade da ampliação das análises e das miradas comunicativas sobre o que está sendo estudado, passando do simples

{fonte → receptor}

(e todas as etapas permeadas pelo processo massivo), para um modelo que permita o entendimento do composto e do território folkcomunicativo. É a concepção do folkglocal, observado na esquema 1.

Esquema 1. Processo de comunicação entre comunidades na perspectiva folkcomunicacional



Fonte: autoria própria, 2017.

Como demonstrado no esquema 1, o movimento das comunidades não pode ser visto na mesma direção. Igualmente, não se trata, muitas vezes, de grupos semelhantes. Não há uma hierarquização, no sentido de importância de um grupo em detrimento do outro. Os sujeitos da comunidade, que são os «pinos da engrenagem», participam ativamente dos processos e interagem entre si, absorvendo, ressignificando e reinterpretando a cultura.

Esse esquema mostra o universo cultural (Folk) comunicativo (Com) das comunidades (local), que estão no interior do orbe global (Folkglobal). São comunidades diferentes, que produzem, valorizam e congregam um universo cultural típico de seu grupo. Os sujeitos da ação, que integram a comunidade, comunicam seus processos únicos, mas não exclusivos. E isso faz girar as engrenagens identitárias, que definem esses grupos.

O espaço onde as engrenagens «se tocam» (e que faz a engrenagem girar de forma ordenada e muitas vezes harmônica e suave) é resultado do diálogo/interação e permite que essas comunidades saiam de seu isolamento cultural e compartilhem sua cultura habitual através de processos comunicativos singulares, mas não únicos e nem exclusivos. Esses processos são assimilados, reinterpretados, ressignificados, podendo ou não ser incorporados pelos outros grupos, mas são percebidos e entendidos, pois estão carregados de significados que representam aquele grupo e passam a congregam os cenários globais (para fora dos espaços onde são produzidos). São exemplos disso as festas populares, as cantigas infantis, brincadeiras de criança, a música popular, a vestimenta, os alimentos etc. Formam, assim, o que podemos chamar de um mosaico cultural. São as formas e processos de comunicação para além dos meios massivos.

As comunidades produtoras desses processos, por estarem à margem do sistema massivo, como bem disse Beltrão (1967), vão criar mecanismos próprios para comunicar sua cultura para «fora» do próprio grupo. Esses formatos podem variar desde os «santinhos» distribuídos em pontos estratégicos, como as faixas de rua, os espaços culturais presentes na web, as placas de caminhão, os imãs de geladeira, os ex-votos encontrados em diversos cenários, as imagens de santos, as fantasias das festas, os hinos/letras das músicas, os gritos das torcidas, os sambas-enredo, os ritos, as regras que são estabelecidas entre os participantes de brincadeiras etc.

Nesta perspectiva, o que se busca demonstrar é que o processo comunicativo-cultural, realizado pelos próprios sujeitos, nos seus grupos sociais, são comunicados não somente entre os sujeitos da comunidade, que criam mecanismos próprios para esses processos, mas extrapolam esse espaço, e reproduzem no ambiente externo a comunidade as marcas (identitárias) que caracterizam o grupo. Ou seja, ocorrem no interior das comunidades, representam o grupo, mas são comunicados para fora dele também. Porém, é necessário assinalar que há no interior de cada comunidade um processo de construção comunicativa-cultural do grupo e outro mais, oriundo de outras comunidades que adentram aquele espaço grupal. Existem, igualmente, os processos presentes na comunicação/cultura massiva que penetram os espaços locais e são ressignificados pela própria cultura do grupo, podendo ou não ser incorporados.

Esta nova perspectiva possibilita olhar mais dilatado na produção folkcomunicacional. Como argumenta Chauí (1986, p. 63), é possível observar

esses processos de forma «[...] ampla, diversificada, híbrida, com características regionais» que vão identificar o povo. Mas que também é «[...] difusa — como na irreverência do humor anônimo que percorre as ruas, nos ditos populares, nos grafites espalhados pelos muros das cidades— quando localizadas em ações coletivas ou grupais». Do mesmo modo que está nas festas populares, nos cortejos fúnebres, nas cantigas de roda, nos hinos dos clubes de futebol, no rap, na música das escolas de samba, nos ex-votos, nos santos não canônicos, no carnaval, na dança, na poesia etc. São lendas, crenças, costumes, danças, vestimentas, jeitos, rituais, festas, cores, sabores, manifestações, formas e formatos comunicativos com os quais o povo se comunica e exerce e amplia seu direito comunicativo e à cidadania, caracterizando sua identidade, através da comunicação pela cultura.

Para Beltrão (1967), todo esse composto, formado no interior dos grupos, está integrado à estrutura social e comporta a relação entre cultura, sociedade, política, economia, formando um conjunto de trocas, onde todos os atores podem participar, quer como produtores ou como consumidores dos bens culturais produzidos pela e na indústria cultural ou pelos e nos canais alternativos.

Esses protagonistas podem se valer dos mais variados meios de comunicação para comunicar os seus processos, encenando seus cotidianos conjuntamente com múltiplas formas de manifestações desses intercâmbios e de suas significações. Porém, todo esse composto, como bem afirmou Beltrão (1967) em seus estudos, ainda repercute na sociedade como objeto de curiosidade, de análise mais ou menos romântica e literária sobre essa produção comunicativa e é isso que precisamos modificar.

Sem dúvida que esses resultados de comunicação têm permitido a identificação crítica de teorias e de metodologias indispensáveis à produção e a difusão cultural. O intercâmbio entre a práxis e os modelos teóricos tem propiciado a difusão e a consolidação do conhecimento sobre cultura popular nacional, não só no Brasil, como também no exterior. Um grande desafio tem sido a busca de modelos teórico-metodológicos comuns, capazes de fomentar a especificidade do campo e de seus objetos de estudo, sem, contudo, abandonar a identidade cultural, a autonomia científica e o escopo daquilo que se deseja observar.

Essas novas matrizes não têm a pretensão de criar uma ciência universal ou universalizada de estudar a Folkcomunicação, mas objetiva permitir o estudo da cultura, que multifacetada e complexa não pode ser reduzida à

dimensão meramente instrumental. Assim, não somente com a intenção de resgatar, mas de atualizar os estudos de Folkcomunicação, o professor José Marques de Melo tem sido um dos grandes estimuladores das pesquisas nesse campo do conhecimento, desafiando os jovens investigadores para a observação e a reflexão conjunta. O que se busca é «[...] fortalecer a “transição epistemológica” capaz de assegurar o diálogo entre pensar e fazer, conhecer e transformar» (Marques de Melo, 2015, p. 14).

Um dos *gaps* importantes nas análises é «[...] averiguar a validade dos gêneros, formatos e tipos folkcomunicacionais», identificados por Marques de Melo, no livro *Mídia e cultura popular* (2003, pp. 89-95). Trata-se em verdade de submeter à verificação concreta as categorias de análise construídas e já documentadas. O pesquisador (2015, p. 14) propõe uma metodologia heterodoxa. Para ele essa mirada está «[...] ancorada na observação sistemática (objetiva, quantitativa e categorial) das evidências folkcomunicacionais correntes na internet», ela estimula a observação participante (livre, pessoal e qualitativa) dos indícios folkcomunicacionais notados e anotados, percebidos e checados por pesquisadores que se engajaram no ciberespaço de forma intencional. Em síntese, é uma forma de combinar ousadia, prudência e astúcia, testando a morfologia folkcomunicacional contida no legado beltraniano (categorias e gêneros) numa espécie de caldeirão emblemático, ainda não desvendado. E esse é apenas um dos desafios presentes nos estudos da Folkcomunicação.

Assim, o desafio do entendimento teórico e metodológico da Folkcomunicação precisa, necessariamente, passar por duas vertentes. Os estudos iniciais, que serviram de base inclusive para a formulação da Teoria Folk, e aqueles que vêm sendo construídos por uma legião de seguidores, que deram andamento às ideias de Beltrão e avançaram nas trilhas empíricas por ele abertas. Um exemplo concreto disso são os diversos estudos nacionais ensejados por José Marques de Melo e Roberto Benjamin,⁴ discípulos de Beltrão e internacionalmente, as pesquisas de Jorge Gonzáles e Cristian Yáñez Aguilar.⁵

Marques de Melo (1979) afiança que há um leque bastante amplo de produções, com temas e estruturas populares, que são fundamentais para

4 Faz uma síntese da evolução dos estudos folkcomunicacionais e sua múltipla presença entre nós. O material pode ser encontrado no texto «Festas populares como processos comunicacionais: revisitando o pensamento de Luiz Beltrão», apresentado na IV Folkcom, realizada em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, em 2001.

5 Cristian Yáñez Aguilar et al. (2016), *Folkcomunicación en América Latina: Diálogos entre Chile y Brasil*. Universidad de La Frontera.

a formulação e o entendimento da teoria Folkcomunicacional. São eles, por exemplo, os estudos sobre o circo e os espetáculos de feiras; a literatura de cordel produzida nos grandes centros urbanos, principalmente em São Paulo; os propagandistas medicinais e os camelôs; os cabos eleitorais e sua participação no processo político; as missões religiosas e as romarias; a escultura popular, especialmente os bonecos de barro; as lendas e os mitos tradicionais; as festas religiosas e profanas, em sua dimensão turística; os autos natalinos; os provérbios, ditos e frases feitas; a música popular etc.

Num ponto de partida para essas pesquisas, Marques de Melo (1979) faz uma seleção muito interessante, na qual incorporamos outros autores que consideramos igualmente importantes e disponibilizamos no quadro 1. Assim, esses temas podem ser encontrados em obras pioneiras como:

Quadro 1. Produções folk comunicativas, décadas de 1960-1980

Alceu Maynard, <i>Folclore Nacional</i> , vol. II, <i>Danças, Recreação, Música</i> (Edições Melhoramentos, 2.ª edição, São Paulo 1967, 265 pp.), <i>Cultura Popular Brasileira</i> (São Paulo: Melhoramentos, 1973).
Alfredo Chacon, <i>Cultura y dependencia</i> (Caracas: Monte Avila, 1975).
Alfredo João Rabaçal, <i>As Congadas no Brasil</i> (São Paulo: Secretaria de Cultura, 1976).
Alice Mitika Koshyama, <i>Análise de Conteúdo da Literatura de Cordel: Presença dos Valores Religiosos</i> (São Paulo: ECA-USP, 1972).
Altimar de Alencar Pimentel, <i>O coco praieiro</i> (João Pessoa: Editora Universitária, 1978).
Américo Pellegrini Filho, <i>Calendário e Documentário do Folclore Paulista</i> (São Paulo: Instituto Marcial de São Paulo, 1975).
Antonio Lopes, <i>Presença do Romanceiro</i> (Rio: Civilização Brasileira, 1967).
Ariano Suassuna, <i>Romanceiro</i> , em: <i>Seleções de Cordel</i> (Gráfica Ipanema, Recife, s/d);
Arthur Ramos, <i>Estudos de Folk-Lore</i> (2.ª ed., Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1958, p. 25).
Athos Damasceno, <i>Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX</i> (Porto Alegre: Globo, 1956).
Carlos Estevam, <i>A questão da cultura popular</i> (Rio: Tempo Brasileiro, 1963).
Carlos Rodrigues Brandão, <i>A folia de reis de Mossâmedes</i> (Rio: MEC-FUNARTE, Cadernos de Folclore, n.º 20, 1977).

Celso de Cunha Magalhães, <i>A Poesia Popular Brasileira</i> (São Luís: Depto. de Cultura do Estado, 1966).
Clovis Moura, <i>O Preconceito de Cor na Literatura de Cordel</i> (São Paulo: Editora Resenha Universitária, 1976).
Ecléa Bosi, <i>Cultura de massa e cultura popular</i> (4.ª ed., Petrópolis: Vozes, 1978).
Edenio Vale e José J. Queiroz, <i>A cultura do povo</i> (São Paulo, Educ, 1979).
Édison Carneiro, <i>Dinâmica do Folclore</i> (Rio: Ed. Civilização Brasileira, 1965, 22 pp.), <i>Candomblés da Bahia</i> (Rio: Civ. Brasileira, 1977), <i>A sabedoria popular</i> (Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1936), <i>Antologia do negro brasileiro</i> (Porto Alegre: Editora Globo, 1950), <i>Folquedões tradicionais</i> (Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1974).
Ferreira Gullar, <i>Cultura posta em questão</i> (Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965).
Florestan Fernandes, <i>Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo</i> (São Paulo: Anhambi, 1961), <i>O folclore em questão</i> (São Paulo: Hicitec, 1978).
Gerard Vinnai, <i>El fútbol como ideología</i> (México: Siglo XXI, 1974).
Gonçalves Fernandes, <i>Região, Crença & Atitude</i> (Recife: IJNPS, 1963).
Hermilo Borba Filho, <i>Espectáculos Populares do Nordeste</i> (São Paulo: Burity, 1966).
Humberto Eco; Ivanov; Monica Rector, <i>Carnaval</i> (México: Fondo de Cultura Económica, 1988).
Ivan Cavalcanti Proença, <i>A Ideologia do Cordel</i> (Rio: Imago, 1976).
Jorge González, <i>Dominación cultural</i> (México: Centro de Estudios Ecueménicos, 1980), <i>Cultura(s)</i> (Colima: Universidad de Colima, 1986).
José Alipio Goulart, <i>O Mascate no Brasil</i> (Rio: Conquista, 1967).
José Claudio Barriguelli, «O teatro popular rural: o circo teatro», <i>Debate e Crítica</i> , n.º 3, (São Paulo: Hucitec, 1974).
José Marques de Melo, (org.) <i>Comunicação/Incomunicação no Brasil</i> (São Paulo: Loyola, 1976), <i>Folkcomunicação</i> (São Paulo: ECA-USP, 1971), <i>Mídia e cultura popular</i> (São Paulo: Paulus, 2008), <i>Teoria e metodologia da comunicação: tendências do século XXI</i> (São Paulo: Paulus, 2014), <i>Metamorfose da comunicação</i> (São Paulo: Editae, 2014).
José Ramos Tinhorão, <i>Música Popular de Índios, Negros e mestiços</i> (Petrópolis: Vozes, 1972), <i>Pequena História da Música Popular (Da modinha à canção de protesto)</i> , (Petrópolis: Vozes, 1974).

Joseph Folliet, <i>O povo e a cultura</i> (Rio: Ed. Forense, 1968, pp. 36-37).
Joseph Luyten, <i>O que é literatura popular</i> (São Paulo: Brasiliense, 1987), <i>Sistemas de Comunicação Popular</i> (São Paulo: Ática, 1988, Série Princípio, n.º 143).
Luís da Câmara Cascudo, <i>A Vaquejada Nordestina</i> (Recife: IJNPS, 1969), <i>Geografia dos mitos Brasileiros</i> (Rio: José Olympio, 1976).
Luís Santa Cruz, «A Comunicação no romanceiro Popular», <i>Cadernos de Jornalismo e Comunicação do JB</i> , n.º 18, Rio, 1969).
Luiz Beltrão, «O ex-voto como veículo jornalístico», <i>Comunicações & Problemas</i> , vol. 1, n.º 1 (Recife: Instituto de Ciências da Informação, 1965), <i>Folkcomunicação</i> (tese de doutoramento, Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, 1967), <i>Comunicação e Folclore</i> (São Paulo: Edições Melhoramentos, 1971), <i>Folkcomunicação, a comunicação dos marginalizados</i> (São Paulo: Cortez, 1980).
Manuel Diegues Jr., <i>Ideologia dos poetas populares</i> (Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977).
Marcos Vinícius Vilaça e Roberto C. de Albuquerque, <i>Coronel, Coronéis</i> (Rio: Edições Tempo Brasileiro, 1965);
Maria Isaura Queiroz, <i>O campesinato brasileiro. Ensaio sobre civilização e grupos rústicos no Brasil</i> (Petrópolis: Vozes, 1973).
Marie Chislaine Stoffels, <i>Os mendigos na Cidade de São Paulo</i> (Rio: Paz e Terra, 1977).
Mário Souto Maior, «O pãozeiro, agente de comunicação», em <i>Em torno de uma possível etnografia do pão</i> (Recife: Edição Particular, 1971).
Mark Curran J., <i>A Literatura de Cordel</i> (Recife: Imprensa Universitária, 1973).
Mauro de Almeida, <i>Filosofia dos Pára-Choques</i> (Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1963).
Mauro Mota, <i>Votos e Ex-Votos</i> (Recife: Imprensa Universitária, 1968).
Murilo Carvalho et al., <i>Artistas e Festas Populares</i> (São Paulo; Brasiliense, 1977).
Orígenes Lessa, <i>Getúlio Vargas na Literatura de Cordel</i> (Rio: Documentário, 1973).
Paulo de Carvalho Neto, <i>Folklore y Psicoanálisis</i> (Buenos Aires: Editora Psique, 1954);
Pessoa de Moraes, <i>Tradição e Transformação do Brasil</i> (Rio: Leitura, 1969).
Raymond Cantel, <i>Temas da Atualidade na Literatura de Cordel</i> (São Paulo: ECA-USP, 1972).
Renato Almeida, <i>A inteligência do folclore</i> , (Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1957), «Variações em torno da música folclórica brasileira» (<i>Revista de Cultura Vozes</i> , ano 63, n.º 10, 1969).

Renato Ortiz, <i>A moderna tradição brasileira</i> (São Paulo: Brasiliense, 1988).
René Ribeiro e Roger Bastide, <i>Negros no Brasil: Religião, Medicina e Magia</i> (São Paulo: ECA-USP, 1971).
Riolando Azzi, «“Romarias” e “Procissões”» (em <i>O Catolicismo Popular no Brasil</i> , Petrópolis: Vozes, 1978).
Roberto Benjamim, «Congos da Paraíba» (<i>Cadernos de Folclore</i> , n.º 18, Rio: MEC-FUNARTE, 1977), <i>Festa do Rosário de Pombal</i> (João Pessoa: Ed. Universitária, 1975), «Folkcomunicação: contribuição brasileira a escola latino-americana de comunicação» (em <i>Anuário Unesco Umesp de Comunicação Regional 2</i> , pp. 133-138, São Bernardo do Campo: Umesp, 1988).
Roberto da Matta, «Carnavais, paradas e procissões», <i>Religião e Sociedade</i> , n.º 1, São Paulo, 1977.
Roger Bastide, <i>Sociologia de Folclore Brasileiro</i> (São Paulo: Anhambi, 1959), <i>O candomblé da Bahia</i> (3.ª ed., São Paulo: Ed. Nacional, 1978).
Rossini Tavares de Lima, <i>A ciência do folclore</i> (São Paulo: Martins Fontes, 2003).
Rui Facó, <i>Cangaceiros e Fanáticos</i> (Rio: Civilização Brasileira, 1963).
Silvio Romero, <i>Estudos Sobre a Poesia Popular do Brasil</i> (Petrópolis: Vozes, 1977).
Théo Brandão, <i>Folguedos Natalinos de Alagoas</i> (Maceió: Departamento Estadual de Cultura, Série Estudos Alagoanos, 1961);
Veríssimo de Melo, «O Conto Folclórico no Brasil» (<i>Cadernos de Folclore</i> , 11, Rio: MEC-FUNARTE, 1976).

Fonte: Marques de Melo (1979), atualizado por Maria Cristina Gobbi, 2017.

Há, igualmente, outros pesquisadores, pertencentes à nova geração de estudiosos,⁶ dentre os quais destacamos: Osvaldo Trigueiro, Marley Sigrist, José Custódio, Sebastião Breguez, Cristina Schmidt, Severino Lucena, Betânia Maciel, Maria Érica de Oliveira, Karina Janz Woitowicz, Iury Parente Aragão, Guilherme Moreira Fernandes, Yuji Gushiken, Eliane Mergulhão, Marcelo Pires de Oliveira, Gisa Carvalho, Júnia Mara Martins, Daira Martins Botelho, entre outros. A produção do grupo tem permitido atualizações das concepções seminais de Beltrão e trazido novas metodologias capazes de permitir as pesquisas frente à atual sociedade digital. São vários livros,

6 A referência à nova geração de estudiosos aponta aqueles que vêm revendo (através de estudos) as teorias e metodologias de Beltrão, trazendo novas miradas e novas formas de compreender a Folkcomunicação na sociedade contemporânea.

textos e participações que permitem não somente conhecer a teoria, mas vislumbrar formas de entender a complexidade do processo cultural comunicativo, utilizado por aqueles que estão à margem do sistema midiático global. Dentre essas produções, citamos:

Quadro 2. Produções folk comunicativas, a partir do ano 2000

Boanerges Lopes Filho, Guilherme Fernandes, Iluska Coutinho, Marise Mendes e Maria Oliveira, <i>A Folkcomunicação no limiar do século XXI</i> (Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2012).
Cristian Yáñez Aguilar, Guilherme Moreira Fernandes et al., <i>Folkcomunicação en América Latina: diálogos entre Chile y Brasil</i> (1.ª ed., Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera, 2016, 278 pp.).
Cristina Schmidt, (org.) <i>Folkcomunicação na arena global</i> (São Paulo: Ductor, 2006), <i>Viva São Benedito: festa popular e turismo religioso em tempo de globalização</i> (Aparecida-SP: Santuário, 2000).
Guilherme Moreira Fernandes et al., <i>A Folkcomunicação no limiar do século XXI</i> (1.ª ed., Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2012, 312 pp.).
Jacqueline Dourado, Elizabeth Araújo e Islândia Rocha, <i>A história dos devotos de Nossa Senhora da Cabeça: um estudo folkcomunicação</i> (Pará de Minas: Virtual Books, 2009).
Jacqueline Dourado, José Marques de Melo e Maria Cristina Gobbi. <i>Folkcom: do ex-voto à indústria dos milagres: a comunicação dos pagadores de promessas</i> (Teresina: Halley, 2006).
José Marques de Melo e Guilherme Moreira Fernandes, <i>Metamorfose da Folkcomunicação: antologia brasileira</i> (1.ª ed., São Paulo: Editae Cultural, 2013, 1110 pp.).
José Marques de Melo, Maria Cristina Gobbi e Luciano Sathler (orgs.), <i>Mídia Cidadã: utopia brasileira</i> (São Bernardo do Campo: Umesp, 2006).
Maria Cristina Gobbi (org.), «Folkcomunicação: a mídia dos excluídos», <i>Cadernos de comunicação</i> , n.º 17 (Rio de Janeiro: Secretaria especial de Comunicação social, 2007).
Maria Érica de Oliveira Lima, José Marques de Melo e Betania Maciel, <i>Território da Folkcomunicação</i> (livro eletrônico, Natal: UFRN, 2011).
Maria Érica de Oliveira Lima, <i>Mídia Regional: indústria, mercado e cultura</i> (Natal: Ed. UFRN, 2010).
Orávio Soares, <i>Mulata Calombo: consciência e destruição</i> (Campos de Goytacazes: Ed. Fafic, 2004).

Oswaldo Trigueiro, *Folkcomunicação e Ativismo Midiático* (João Pessoa: Ed. UFPB, 2008).

Sebastião Breguez (org.), *Folkcomunicação: resistência cultural na sociedade globalizada* (Belo Horizonte: Intercom, 2004).

Sérgio Gadini e Karina Woitowicz (orgs.), *Noções básicas de Folkcomunicação* (P. Grossa: UEPG, 2007).

Severino Lucena Filho, *A festa junina em Campina Grande-PB: uma estratégia de Folkmarketing* (João Pessoa: UFPB, 2007), *Festa Junina em Portugal: marcas culturais no contexto de Folkmarketing* (João Pessoa: UFPB, 2012), *Azulão do Bandepe: uma estratégia de comunicação organizacional* (Recife: Ed. do Autor, 1998).

Fonte: Elaborada por Maria Cristina Gobbi, 2017.

Toda essa confluência de elementos presentes nos estudos dos fenômenos da Comunicação Popular na região tem propiciado a proliferação de numerosos enfoques, que têm permitido a busca da compreensão dos processos comunicativos para além das concepções massivas, originadas no início do século. Confrontando postulados teóricos e práticos, em técnicas de pesquisa quanti e qualitativas, buscando detectar em estudos quanti e qualificáveis tendências comportamentais, atitudes pessoais e o aprofundamento, em casos específicos, nos níveis conotativos e latentes das mensagens, além de trazer novas formas de entendimento daquilo que convencionalmente são chamadas de investigação em comunicação.

Para sistematizar alguns aportes mencionados anteriormente, desde 1998 temos investigado as bases conceituais e metodológicas que têm norteado os estudos teóricos no campo da Folkcomunicação na região. O desafio tem sido reconhecer, no espaço da produção e de difusão acadêmica, ambientes que possam franquear as escolhas dos pesquisadores e permitir que os resultados consintam no entendimento sobre a ampla e complexa área da comunicação latino-americana em uma mirada mais ampla e da folkcomunicação, em uma perspectiva mais direcionada aos processos populares de comunicação.

Compatibilizando teoria e prática é possível afiançar que a disciplina Folkcomunicação, integra o rol da(s) Teoria(s) da Comunicação, representando um arsenal importante de conhecimentos sobre os meios de difusão, as correntes que norteiam os estudos da Comunicação enquanto Ciência e,

principalmente, a preparação para a prática, em uma perspectiva que ultrapassa a mídia, mas encontra nos processos de produção e de difusão da cultura popular uma possibilidade real de comunicar, a partir dos agentes diretamente envolvidos no processo.

Compatibilizado o hibridismo cultural, a metamorfose conceitual e o processo comunicativo sociocultural, fruto não somente da fronteira entre os campos do Folclore e da Comunicação, mas nos valores e demandas da comunidade; consignados nos atuais movimentos de diversidade tecnológico-cultural, cujas tensões resultantes da relação cognitiva entre o novo e as possibilidades que se estabelecem a partir do conhecimento gerado, a Teoria da Folkcomunicação tem alcançado seu lugar no espaço acadêmico-institucional.

Tendo como objeto os processos comunicativos utilizados pela população, nem sempre mediados pelos meios massivos, Beltrão em seu texto seminal de 1965 define que «não é somente pelos meios ortodoxos [...] que em países como o nosso, de elevado índice de [...] incultos [...] a massa se comunica e a opinião pública se manifesta» (Beltrão, 1965, p. 43). Desta forma, como afiança Marques de Melo (2015), na tese de doutoramento defendida em 1967 por Luiz Beltrão, há uma ampliação do foco não somente com referência ao «[...] território a ser observado», mas no estabelecimento dos «[...] contornos da metodologia diferenciada, capaz de configurar uma taxonomia apropriada à compreensão dos fatos observados» (p. 2). Assim, para Beltrão (2001, p. 73, citado em Marques de Melo, 2015) «[...] a vinculação estreita entre folclore e comunicação popular, registrada na coleta dos dados [...] inspirou a nomenclatura desse tipo *cismático* de transmissão de notícias [...]».

Mas as investidas do mestre Beltrão em sua tese de doutoramento foram ainda mais amplas. Delineou um campo de estudos expandido, como afirma Marques de Melo (2015, p. 3),

[...] consideravelmente o escopo da disciplina para abrigar o fenômeno da exclusão social e marginalidade étnico-ideológica (1980), abrindo caminhos para as inovações que serão introduzidas, depois de sua morte (1986) pela legião de discípulos que consolidam a Folkcomunicação no âmbito das ciências da comunicação. No contexto da metamorfose conceitual que caracterizou o campo, torna-se impensável deixar de lado ou postergar as inevitáveis disputas genealógicas. Elas já se encontram parcialmente formuladas por Luiz Beltrão que encoraja a revisão das missões culturais originadas em São

Paulo ou das missões européias que partiram de São Paulo para áreas semi-povoadas do Norte e do Centro Oeste.

E no leque das revisões propostas por Beltrão estão Gilberto Freyre, no livro *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*, de 1963, especialmente no texto «Anunciologia: um brasileirismo», quando narra que nos anúncios dos jornais é possível resgatar a cena cultural brasileira, trazendo os costumes, a cultura, as preferências e o perfil social da época. Igualmente, Claude Lévi-Strauss, com *Tristes Tropiques*, de 1955, onde relata os desencantos e o mal-estar da nossa época. O francês «Roger Bastide, o alemão Emilio Willems e o norte-americano Donald Pierson e seus alunos, fora de série, Antonio Candido, Egon Schaden e Florestan Fernandes». Este último, em 1941, traz dados importantes sobre o folclore infantil na mudança social da cidade de São Paulo. Além de Alceu Maynard Araújo, que entre 1950 e 1954 editou e exibiu parte do material de seu acervo com o título de «Folclore na TV», na recém-inaugurada TV Tupi. Internacionalmente podem ser citados os *retablitos* mexicanos nas «frentes culturais», concebidos por Jorge González (1980, 1986) (Marques de Melo, 2015, p. 4). Ainda nessa trajetória, como relembra Marques de Melo (2015), deve-se acrescentar a «Dinâmica do Folclore» de Edson Carneiro e o paradigma *two-step-flow-of-communication* de Lazarsfeld. Esse alicerce teórico-conceitual e a pesquisa empírica permitiram que o mestre Beltrão defendesse em 1967 sua tese de doutorado na Universidade de Brasília, intitulada *Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias*. Estava documentado os princípios básicos da Teoria da Folkcomunicação.

O evento projetou naturalmente as singularidades brasileiras reivindicadas pelos folcloristas históricos como Renato Almeida (1957; 1969), Rossini Tavares de Lima (1978), Manuel Diégues Junior (1969), Alceu Maynard de Araújo (1973), Vicente Salles (1969) e Edison Carneiro (1936, 1950, 1974). Problematicadas nas conotações metodológicas de Florestan Fernandes (1978, 1979) e Maria Isaura Pereira de Queiroz (1969, 1973) e nos argumentos gnosiológicos disseminados por Vale & Queiroz (1979) e Renato Ortiz (1992), tais matrizes foram criticamente assimiladas nos registros empíricos sobre as estratégias de conhecimento de fenômenos típicos da cultura popular brasileira como o carnaval (Eco, Ivanov e Rector, 1984) e o natal (Marques de Melo e Kunsch, 1998).

Mais recentemente Downing, com seu livro *Mídia Radical*, de 2002, conclama ao conhecimento sobre a diversidade midiática e o incorporamento da cultura como forma de transformação social e a maneira como estas vêm como contorno de luta.

Para Marques de Melo (2015) a institucionalização da disciplina já pode ser notada nos mais variados espaços de produção e intercâmbio acadêmicos. Composta por pesquisadores procedentes de várias comunidades da Europa Ibérica (Espanha, Galícia, Portugal) e da América Latina (Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador, Paraguai, Peru, Uruguai, Venezuela), o grupo,

[...] focalizou o paradigma beltraniano, cujas raízes (Beltrão, 1960; 1964; 1965) estão plantadas em território nordestino, mas cujas matrizes (Beltrão, 1967; 1971; 1972; 1977; 1980) germinaram no planalto central, evidenciando avanços teóricos, que reafirmam a identidade acadêmica latino-americana do campo folkcomunicação (Benjamin, 1998) (Marques de Melo, 2015, pp. 5-7).

Mas é necessário ressaltar que o conhecimento novo, trazido por Beltrão, provocou «[...] reações inesperadas na comunidade acadêmica». O material que continha a base teórico-conceitual não foi publicado na íntegra. Isso pode ser comprovado no livro *Comunicação e Folclore* (1971), que traz somente estudo empírico. Como argumenta Marques de Melo (2015), a concepção da teoria só apareceria anos mais tarde, no final da década, quando novos estudos realizados por Beltrão são divulgados.

[...] as novas pesquisas de campo realizadas na periferia de Brasília, particularmente em comunidades marginais habitadas por *candangos* (trabalhadores da construção civil procedentes de várias regiões brasileiras que perderam seus empregos logo após a construção dos edifícios administrativos do «plano piloto» concebido pelo arquiteto Oscar Niemeyer). Tais estudos de campo foram reunidos no livro *Folkcomunicação, a comunicação dos marginalizados* (São Paulo, Cortez, 1980), onde Luiz Beltrão demonstra sensibilidade interpretativa, restabelecendo o quadro histórico da obra seminal e aprofundando a análise das relações entre comunicação e civilização (Marques de Melo, 2015, p. 18).

O detalhamento de tais produções está relatado em textos publicados por Marques de Melo nos anos de 2007 e 2014, reforçando que os estudos do mestre Beltrão traziam em seu cerne o «[...] referencial ancorado na «teoria das brechas», uma das matrizes fundantes do Pensamento Comunicacional Latino-Americano» (Marques de Melo, 2015, p. 8).

Parte da comunidade científica brasileira direcionou o olhar para essa nova perspectiva de compreensão dos processos midiático-comunicativos, que focalizaram a perspectiva da cultura, revelando-se mais próximas dos cenários nacionais, pois traziam a compreensão da atualidade vivida por grande parte das comunidades e dos processos que se desenhavam nos centros massivos de divulgação. Assim, «[...] o paradigma folkcomunicação mostra-se com nitidez na memória dos Congressos Brasileiros de Ciências da Comunicação de 1979 (classes subalternas), 1980 (populismo) e 1981 (contra-informação)» (Marques de Melo, 2015, p. 9).

Marques de Melo (2015) ainda assinala os grandes obstáculos para aceitação dessa teoria e que ainda não foram totalmente superados. É aquilo que ele chamou (na época) de «Perplexidades», que acabaram dificultando a expansão e a incorporação da disciplina nos espaços de não somente acadêmicos, mas na produção prática de alguns atores sociais, cujos argumentos para essa não incorporação estavam pautados em dois pontos fundamentais:

Precariedade da cultura popular, identificada com o referencial simbólico dos pobres e dos iletrados. Supunha-se que os fenômenos nutridos pelo subdesenvolvimento logo desapareceriam, no processo de expansão da modernidade capitalista, cuja indústria cultural se tornaria hegemônica, assimilando inexoravelmente aqueles bolsões tradicionais; Declínio das fronteiras nacionais/regionais. Eliminadas automaticamente pela sociedade digital, ficariam obsoletas ou anacrônicas as formações culturais geradas na periferia mundial (Marques de Melo, 2015, p. 9, grifo nosso).

Mas, como aprofunda o pesquisador (2015), as «Perplexidades» não se confirmaram e o que se observou foi muito diferente: «[...] o subdesenvolvimento tornou-se mais cruel, acentuando a exclusão cognitiva. Por sua vez, as geo-fronteiras foram recicladas, favorecendo o intercâmbio norte-sul, além de converter as relações acadêmicas em registros unilaterais ensurdecedores, tamanha a fonte de ruídos cultivada» (p. 10). Mas a persistência de estudiosos como José Marques de Melo, Joseph Luyten, Roberto Benjamin, Osvaldo

Trigueiro, Severino Lucena Filho e tantos outros, que persistiram e estimularam (estimulam) seus estudantes não somente para a compreensão, mas para aplicação da teoria proposta por Beltrão, compuseram um arsenal cognitivo importante para a superação dessas variações. Igualmente, através do estímulo no desenvolvimento de pesquisas empíricas, buscaram trazer a reflexão dos conceitos seminais para a perspectiva da atual sociedade tecnológica digital. Os resultados vêm ampliando o raio de aplicabilidade da teoria e das metodologias propostas, mas também têm motivando outros pesquisadores na busca de respostas para a compreensão das possibilidades geradas nos processos comunicativos a partir da perspectiva da Folkcomunicação.

Já é possível vislumbrar uma nova geração de jovens pesquisadores, que conforme afirma Marques de Melo (1999), tratam de preservar as utopias assimiladas nos ensinamentos dos seus mestres, assumindo e desenvolvendo pesquisas tendo como pano de fundo um novo «contexto histórico», chamado por eles de «demandas sociais». «Tais iniciativas só puderam acontecer em função do reconhecimento internacional alcançado pela Escola Latino-Americana de Comunicação (Elacom), particularmente pelo desempenho do segmento brasileiro nas últimas conferências mundiais dos pesquisadores da área» (Marques de Melo, 1999). Estas iniciativas trouxeram a teoria da Folkcomunicação como uma contribuição real aos estudos da Elacom às correntes teóricas até então balizadas por estudos europeus e norte-americanos.

A continuidade desse trabalho pioneiro pode ser vista através de diversas atividades internacionais, como a presença do GT de Folkcomunicação na ALAIC (Associação Latino-Americana de Pesquisadores em Comunicação), a partir do final da década de 1980, e também na AssIBERCOM (Associação Ibero-Americana de Comunicação).⁷ Recentemente, na segunda metade do ano de 2010, começaram a acontecer os encontros da Folkcomunicação internacional, realizado em países como Portugal, Brasil e Chile. Chamado de Fórum Folkcom, o primeiro aconteceu em 2014, no Instituto Universitário da Maia (ISMAI), sob a responsabilidade do professor Dr. Luís Humberto J. Marcos,⁸ na cidade do Porto (Portugal), que teve como tema: «Registrar,

7 A AssiBercom se desenvolveu a partir dos Congressos IBERCOM, criados com o interesse de reunir investigadores da comunicação dos países ibero-americanos, no ano de 1986. A AssiBercom foi legalmente constituída a partir do ano 2000.

8 O pesquisador é professor e coordenador do Curso de Ciências da Comunicação do Instituto Superior da Maia (ISMAI), diretor do Museu Nacional da Imprensa localizado na cidade do Porto e secretário geral da Associação Ibero-Americana de Comunicação (AssiBERCOM).

Investigar e Partilhar». O encontro reuniu pesquisadores ibero-americanos para discutir, conhecer e fortalecer o campo teórico da Folkcomunicação. O segundo, sob a responsabilidade do professor José Marques de Melo aconteceu no Brasil, em novembro de 2015 e teve como tema «Arqueologia da Folkcomunicação: em busca do tempo remoto para evitar o tempo perdido - Folkcomunicação ano 50». Finalmente, o terceiro em 2016, foi realizado na Faculdade de Filosofia e Humanidades da Universidade Austral do Chile em junho de 2016, sob a responsabilidade do pesquisador Cristian Yáñez Aguilar⁹ e teve como tema: «Cultura Popular, atores locais e comunicação ibero-americana».

Igualmente, no Brasil esse contingente de estudiosos tem buscado, através do estímulo à pesquisa, revisitar a obra seminal do mestre Beltrão. Para possibilitar a reflexão e a divulgação do que vem sendo empreendido, há diversos espaços, como a oficialização em 2004 da Rede Folkcom, que nasce em 1998 sob a liderança do professor José Marques de Melo, com o apoio de pesquisadores como Roberto Benjamin e Joseph Luyten.

A Rede é um espaço amplamente divulgado no país, e tem sob sua responsabilidade refletir sobre as teorias da Folkcomunicação, mas também de rever e atualizar a teoria inicial, aproximando pesquisadores para esse campo do conhecimento. A Rede tem realizado encontros nacionais,¹⁰ trazendo temáticas das mais variadas para a reflexão sobre os processos comunicativos da Folkcomunicação, conforme demonstrado a seguir no quadro 3.

Desde a primeira Conferência, realizada em 1998 (quadro 3), várias temáticas foram debatidas (festas populares, ex-votos, imprensa, tecnologias digitais, desenvolvimento local, turismo, culinária etc.) e as contribuições são recebidas de diversos pesquisadores, não só do Brasil, mais internacionalmente.

9 Jornalista, doutor em Ciências Humanas, com foco nos estudos sobre Discurso e Cultura, pela Universidad Austral de Chile. É mestre em Comunicação pela Universidad Austral de Chile.

10 A partir do encontro de 2015 ficou determinado que os eventos anuais ocorressem a cada dois anos.

Quadro 3. Eventos realizados pela Cátedra Unesco e pela Rede Folkcom

Folkcom	Temática	Estados
I- 1998	Folkcomunicação: disciplina científica	São Paulo
II- 1999	Folkcomunicação e cultura brasileira	Minas Gerais
III- 2000	Meio de comunicação, folclore e turismo	Paraíba
IV-2001	As festas populares como processos comunicacionais	Mato Grosso do Sul
V-2002	A imprensa do povo	São Paulo
VI-2003	Folkmídia: difusão do Folclore pelas indústrias midiáticas	Rio de Janeiro
VII-2004	Folkcomunicação Política: a comunicação na cultura dos excluídos	Rio Grande do Sul
VIII-2005	A comunicação dos pagadores de promessa. Do exvoto à indústria dos milagres	Piauí
IX-2006	Folkcomunicação e Cibercultura. A voz e a vez dos excluídos na arena digital	São Paulo
X-2007	A comunicação dos migrantes. Fluxos massivos, contra-fluxos populares	Paraná
XI-2008	Impasses teóricos e desafios metodológicos da Folkcomunicação	Rio Grande do Norte
XII-2009	Cultura Caipira	São Paulo
XIII-2010	Esteja a gosto. Sabores e saberes populares. A folkcomunicação gastronômica	Bahia
XIV-2011	O artesanato como processo comunicacional	Minas Gerais
XV-2012	São João: da roça à rede	Paraíba
XVI-2013	Arte e cultura popular para o desenvolvimento regional no contexto da Folkcomunicação	Ceará
XVII-2015	Folkcomunicação e Pensamento decolonial na América Latina	Mato Grosso
XVIII-2017	Folkcomunicação, Cidadania e Inclusão Social no Contexto das Rurbanidades	Pernambuco

Fonte: elaborado pela autora, 2017

Esses encontros foram realizados inicialmente pela Cátedra Unesco de Comunicação e posteriormente incorporados à Rede Folkcom, e já estão em sua décima oitava edição (2017). Os resultados apresentados por pesquisadores das cinco regiões brasileiras e por alguns participantes internacionais, especialmente de Portugal, têm permitindo entender, reinterpretar e ampliar as apreciações dos processos da cultura brasileira na perspectiva comunicacional, tendo como cerne os estudos do professor Luiz Beltrão.

A importante incorporação acadêmica da Rede Folkcom, quer através de suas conferências nacionais, fóruns internacionais, participação nos Grupos Temáticos de diversas entidades científicas, pesquisas em rede, entre outros, deve ser entendida como um dos desafios que o professor Marques de Melo vem fazendo para a nova geração de pesquisadores, objetivando o conhecimento, estudo, sistematização e reinterpretação do fenômeno da Folkcom.

Duas outras ações nacionais são igualmente importantes para os estudos de Folkcomunicação. A primeira é a participação no NP (Núcleo de Pesquisa) da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), considerado o maior evento nacional na área da comunicação. Nesse espaço o NP Folkcom surgiu no ano de 2001, durante o Congresso realizado em Mato Grosso do Sul. O professor Dr. Sebastião Geraldo Brequez (Minas Gerais) coordenou o grupo durante o período de 2001 a 2006. Em 2007 até o ano de 2009 o comando do Grupo de Pesquisa esteve a cargo do professor Dr. Osvaldo Trigueiro (Universidade Federal da Paraíba - PB). A partir de 2010 até 2012 assumiu o NP a professora Dra. Cristina Schmidt (Universidade de Mogi das Cruzes - SP). No período de 2013 a 2015 esteve à frente do grupo a professora Dra. Karina Woitowicz (Universidade Estadual de Ponta Grossa - PR) e atualmente (2016-2018) é o professor Dr. Yuji Gushiken (Universidade Federal do Mato Grosso - MT). Um dos desafios do NP tem sido a revisitação à tese definida pelo mestre Luiz Beltrão, quando de sua pioneira teoria. O NP tem buscado sistematicamente atualizar essa teoria, ampliar os âmbitos de análises sobre os processos comunicacionais, além de buscar compreender as novas demandas, ligadas especialmente à sociedade digital e as manifestações culturais realizadas no país. Outro espaço importante é a RIF (Revista Internacional de Folkcomunicação), que vem sendo editada desde o ano de 2003, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, no Paraná, e que recebe contribuições de diversas regiões do Brasil e da comunidade internacional.

Recentemente, em mais um desafio do professor José Marques de Melo, foi editado pela Intercom a Coleção Beltranianas, que em 2017 já conta com 9 volumes. A coleção tem por objetivo verificar as transformações ocorridas especialmente entre as décadas 1960 a 1980, período em que Beltrão observava as mutações nos âmbitos social, político e tecnológico no Brasil e no mundo, debatendo e refletindo sobre demandas e tendências de pesquisas e práticas na comunicação, com um olhar direcionado para o campo do jornalismo.

Assim, quando reconhecemos a aplicabilidade e a consolidação da Folkcomunicação, defendemos igualmente a legitimação da Escola Latino-Americana de Comunicação. Este olhar não renega o conhecimento oriundo principalmente das escolas norte-americanas e europeias. Marques de Melo afirma que:

O estágio atualmente vivenciado pela pesquisa em comunicação, particularmente no Brasil e em geral na América Latina, não pode ser completamente avaliado sem considerar o legado recebido das universidades norte-americanas, assim como também reconhecemos a nossa dívida intelectual em relação às universidades européias (Marques de Melo, 1999).

Mas assumimos, porém, que ainda temos muitos desafios teórico-metodológicos, como os estudos que começam a ser empreendidos pelo desdobramento da teoria original da Folkcomunicação para áreas afins, como: folkmarketing, folkcomunicação política, folkjornalismo, folkmídia etc. Igualmente se faz necessário e urgente a sistematização de uma metodologia e de tipologias para a pesquisa da folkcomunicação e o estímulo aos estudos de recepção da folkcomunicação enquanto disciplina acadêmica, especialmente nos cursos universitários de comunicação.

Conclusiones

Sem dúvida que estamos em uma conjuntura mundial marcada pela sociedade da informação e do conhecimento, onde as tecnologias formam um arsenal propositivo que desloca os conceitos de tempo e lugar. Nesta via há várias profissões no âmbito da Comunicação ainda não plenamente configuradas, mas que necessitam de marcos epistemológico para compreensão das fronteiras que determinam as interfaces da comunicação com outras áreas do conhecimento.

Há, talvez, uma necessidade de organização geral da disciplina, para que seja possível definir de forma mais clara para os estudantes quais caminhos são possíveis, entre os tantos que se avizinham nas múltiplas possibilidades de estudos, respaldados pelos conceitos da interdisciplinaridade da Folkcomunicação. Ou pode-se simplesmente assumir que, por se tratar de um campo amplo, há espaços para todos, sem que se perca o objeto comunicativo e as formas de comunicar a cultura popular. Também é

fundamental estimular outras modalidades de ensino-aprendizagem, como a utilização de jogos, workshops, leituras, atividades específicas nas áreas de formação, com o propósito de estimular nos alunos a importância dos processos comunicativos a partir da cultura (Folkcomunicação) para a sua formação profissional.

Fruto de preconceito, desconhecimento, falta de estímulo pela produção nacional etc., podemos, assim, elencar muitos fatores para o seu não reconhecimento. O resultado dessa falta de conhecimento faz com que a batalha para a continuidade, atualização, materialização e consolidação do campo do conhecimento da Folkcomunicação, empreendida por um grupo aguerrido de pesquisadores, no interior de seus espaços acadêmicos, seja bastante árdua. Contudo, essa peleja tem sido vencida e vem colocando a disciplina como espaço real de pesquisa. Os derivados apresentados nos ambientes acadêmicos de investigação têm despertado o interesse das novas gerações.

Finalizando, o que observamos na série de contribuições do mestre Beltrão a partir de sua teoria é que desde a década de 1960 a Folkcomunicação vem ensejando um conjunto de produtos que tem estimulado os debates e a compreensão das manifestações da cultura popular no campo da comunicação. Os múltiplos resultados vêm contribuindo para a atualização do trabalho do professor Luiz Beltrão e demonstram a importância e a diversidade dos estudos Folkcomunicacionais. Igualmente, apontam para o repto da ampliação desse espaço de reflexão e de pesquisa nas universidades brasileiras. Assim, se faz necessário e urgente a incorporação da teoria Folk como uma disciplina da grade curricular dos cursos de Comunicação e dos Programas de Pós-Graduação na área. É esse desafio que estamos empreendendo agora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beltr3o, L. (1967). *Folkcomunica3o: um estudo dos agentes e dos meios populares de informa3o de fatos e express3o de ideias* [tese de doutorado]. Universidade de Bras3lia (Esta obra foi republicada pela cole3o Comunica3o da EDIPUCRS, Pontif3cia Universidade Cat3lica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001).
- . (1965). O ex-voto como ve3culo jornal3stico. *Comunica33es & Problemas*, 1(1).
- Benjamin, R. (2001). *Festas populares como processos comunicacionais: revisitando o pensamento de Lu3z Beltr3o*. Em IV Folkcom, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil.
- Chaui, M. (1986). *Conformismo e resist3ncia: aspectos da cultura popular no Brasil*. Brasiliense.
- Hohlfeldt, A. (2002, 1-5 de setembro). *Novas tend3ncias nas pesquisas da folkcomunica3o: pesquisas acad3micas se aproximam dos estudos culturais*. Em N3cleo de Pesquisas sobre Folkcomunica3o, XXV Intercom, Salvador, Brasil.
- Marques de Melo, J. (2015). Folkcomunica3o, ano 50: Brasileirismo Beltr3niano pede passagem aos gatekeepers na Aldeia de McLuhan. *RIF (Revista Internacional de Folkcomunica3o)*, 13(30), 9-24.
- . (2003). *M3dia e cultura popular: hist3ria, taxionomia e metodologia*. Paulus.
- . (1999). ELACOM: g3nese, crescimento, perspectivas. *PCLA (Revista sobre o Pensamento Comunicacional Latino-Americano)*, 1(1).
- . (1979). Sistemas de Comunica3o no Brasil. Em J. Marques de Melo, A. Fadul e C. E. L. da Silva (coords.), *Ideologia e poder no ensino de Comunica3o*. Cortez & Moraes - INTERCOM.
- Marques de Melo, J. e Kunsch, W. (1998). *De Bel3m a Bag3: imagens midi3ticas do Natal Brasileiro*. UMEESP.
- Y3ñez Aguilar, C. et al. (2016). *Folkcomunicaci3n en Am3rica Latina: Di3logos entre Chile y Brasil*. Ediciones Universidad de La Frontera.

FOLKCOMUNICA3O E CULTURA POPULAR: ALCANCE E ABRANG3NCIA NA COMUNICA3O DE MASSA

Eliane Penha Mergulh3o Dias¹

1. Introdu3o

Folkcomunica3o 3 a matriz que estuda a comunica3o com foco nos agentes e nos meios populares de informa3o de fatos e express3es de ideias.

Luiz Beltr3o

Para falar de cultura popular e de folkcomunica3o 3 necess3rio falar do lugar onde esses institutos s3o produzidos, ou seja, a sociedade. Como constru3o pol3tica e social, de acordo como ela se mostra hoje, nossa sociedade pressup3e um conv3vio de coletivos humanos, onde interagem in3meras comunidades de diferentes perfis. A sociedade de classes, desde a Revolu3o Industrial, vem tendo sua forma delineada pela divis3o social do trabalho e pela produ3o social, artesanal e industrial de bens de consumo, na qual os indiv3duos refletem —durante sua vida cotidiana, segundo seu hist3rico de vida familiar e comunit3ria— os v3nculos culturais que expressam sua identidade: patrim3nio humano de tradi33es, culturas e cren3as. Para

1 elianemergulhao@terra.com.br

Hohlfeldt *et al.* (2001), no entanto, o viver em comunidade é a experiência que engendra a construção dessa identidade: «[...] o indivíduo não tem seu vínculo coletivo, nem sua identidade, assegurados de antemão pela tradição, mas deve construí-los através de seu engajamento espontâneo na diversidade das formas coletivas de agrupamento» (p. 33).

Portanto, como atestam vários estudos, é através do processo comunicativo que os grupos sociais em interação vão realizando esse engajamento de que fala o autor. Desse modo, o processo comunicacional, apesar de complexo em razão de sua múltipla natureza (psicológica, sociológica, política, biológica, geográfica, religiosa), continua sendo a forma de viabilizar o estabelecimento desse processo, que é vital à permanência da cultura e das crenças responsáveis pela coesão social.

Marques de Melo (1999) lembra que, hoje, muitos dos trabalhos relacionados com o sistema de comunicação de massa: jornalismo, publicidade, telenovelas, histórias em quadrinhos, cinema e vídeo, rádio e outros, tendem a se inter-relacionarem, tendo como elo e fundamento a cultura popular e o folclore. Por outro lado, o autor afirma que, também, nos estudos dos fenômenos sociais, os quais agrupam pesquisadores de distintas áreas das ciências humanas, há uma busca de relações entre as disciplinas de fronteira, entrelaçando gênero, etnia, religião, educação, política, economia, esportes e outras.

Nesse sentido, sobretudo na América Latina, no campo da Comunicação Social, vários estudiosos, e dentre eles Néstor García Canclini, vêm formando suas ideias em torno do fato de a América Latina ser um laboratório natural de pesquisa em função de sua alta diversidade cultural. Por isso, Canclini (1997) propôs a terminologia «hibridização cultural», ao perceber que nos países latino-americanos as populações praticam sua cultura ancestral de par com seu artesanato e seus ritos. Fazem isto de modo natural, mesmo após a aculturação europeia, entrelaçando a conquista das técnicas de escrita e leitura. E, mais recentemente, ainda que de modo rudimentar, estão fazendo uso das novas tecnologias.

Vale ressaltar que a presente globalização, dos meios e dos valores, permite ao homem contemporâneo uma visão polissêmica do mundo, em que se entrecruzam e fazem interface uma infinidade de linguagens, sob o foco das mais variadas culturas, cada uma delas em seu diapasão. A capacidade de imbricação dessas culturas — a acadêmica, a massiva e a popular — segundo palavras de Canclini, torna-se um processo de natureza política e ideológica em que se digladiam as diferentes classes sociais e seus múltiplos interesses,

havendo, no entanto, espaços em branco nos quais se manifestam os representantes de grupos isolados e os excluídos da 'linha de produção' cultural.

A hibridização cultural, portanto, ocorre em um contexto em que há possibilidade de coexistirem várias linguagens e expressões de um mesmo povo — como no Brasil, na Bolívia, no Chile — em que a cultura indígena ainda resiste em suas origens, com artesanato, música e danças, rituais e crenças, hoje estudados e examinados como objeto de investigação científica nas universidades. E é exatamente essa mescla de expressões e o entrelaçamento quase natural entre o culto, o massivo e o popular o que dá o caráter híbrido ao fenômeno de apropriação cultural.

Explora-se aqui, no campo da comunicação de massa, com foco na folkcomunicação, a abrangência desses fenômenos comunicacionais dentro do processo de apropriação dos elementos do folclore e da cultura popular pelos meios midiáticos e pela academia.

Nesse vetor, concordamos com Marques de Melo quando afirma que a mídia, e em especial a publicidade, vem também fazendo um trabalho de arqueologia histórico-cultural no que diz respeito tanto à manutenção quanto à releitura dos elementos da cultura popular, que, nesse universo de múltiplas linguagens, a cada dia, passa a ser apropriada como matéria-prima para a produção de novos discursos

2. Apropriação de elementos da cultura popular

Segundo Roberto Benjamin (1969), a criação de uma arte nacional somente ocorre pelo «aproveitamento das manifestações da cultura folclórica». Vários autores, como Suassuna, Villa-Lobos e outros, são citados por Benjamin, cujos estudos demonstram que elementos da cultura popular vêm sendo largamente utilizados por produtores culturais das mais variadas expressões, tanto na literatura, quanto no teatro, no cinema.

Benjamin lembra também:

o aproveitamento das narrativas folclóricas, especialmente os contos de fadas, pelos produtores da literatura infantil [...]. O cinema de entretenimento, dirigido ao público infantil — especialmente os estúdios de Walt Disney —, produziu diversas versões cinematográficas dos contos de fadas [...]. Os contos de fadas, provérbios e aforismos, além da música e da dança folclóricas, são usados na publicidade (Benjamin, 1969, p. 47).

E ainda vale lembrar com Roberto Benjamin que «a televisão vem recorrendo aos temas, aos motivos» (Benjamin, 1970, p. 113) como também às manifestações populares tradicionais. Novelas e seriados televisivos também são veículos de disseminação da cultura popular e das crenças do povo, como se pode constatar em trabalhos de autores como Dias Gomes e Aguinaldo Silva.

Outra vertente que se apropria da cultura popular são os programas humorísticos; estes, como lembra o autor, muitas vezes, são produzidos com visível aproveitamento de peças cômico-circenses, com caracterização de tipos, especialmente o palhaço. Até a música popular nas grandes cidades, com frequência, tem bebido na fonte do folclore. Do rock ao sertanejo, todas as modalidades musicais vêm se alimentando da cultura folclórica.

Um exemplo da hibridização cultural de que fala Canclini (1997) pode ser fartamente encontrado, hoje, na linguagem da propaganda, que utiliza elementos da cultura popular —adágios, músicas, crenças, valores morais— para aproximar sua mensagem de forma sedutora, sem que seja necessário impor esforço nem causar estranhamento ao receptor. Esse recurso funciona como chamariz, já que os elementos da cultura popular, imediatamente, criam uma empatia com o receptor, tornando a mensagem facilmente aceitável.

Outro foco em que a cultura popular é bastante explorada e hibridizada é na programação radiofônica. Em face ao crescente interesse pelas terapias alternativas, o rádio fez surgir um modelo de programação radiofônica com consultas de ouvintes. De acordo com Benjamim, durante esses programas, as superstições e simpatias, bem como o receituário da medicina popular tradicional (sobretudo a fitoterápica), como chás e banhos de ervas, são apropriadas e divulgadas por produtores e locutores dos meios de comunicação.

A indústria de bens de consumo que caracteriza nossa sociedade também faz suas apropriações quando re-inova elementos como as bonecas de pano (as bruxinhas), símbolos de ludicidade e representação do feminino, desde tempos imemoriais. Pode-se afirmar, portanto, que elas representam um dos brinquedos mais comuns e ao mesmo tempo mais antigos, presente na infância das crianças de todo o mundo. A indústria, então, apropriou-se dessa invenção que remonta aos primórdios da sociedade matriarcal e, por fim, recriando totalmente o objeto, desde muito tempo, a indústria desses artefatos vem fazendo fortunas com as *Barbies* e as *Suzies* que alimentam a fantasia das meninas de todas as idades e classes sociais.

Outra vertente que se pode citar como hibridizadora da cultura popular e do folclore é a propaganda. Sabemos que a propaganda brasileira é reconhecida internacionalmente, inclusive sendo premiada. No âmbito da universidade, já foram feitos vários estudos acadêmicos para demonstrar os motivos populares e/ou folclóricos que, tomados por empréstimo, servem para dar conteúdo às peças propangandísticas na TV, nos jornais e nas revistas de variedades.

Enfim, em todas as instâncias da sociedade contemporânea, extrapolando os limites do campo comunicacional, pode-se perceber que a apropriação da cultura popular pelos meios de produção —tanto culturais quanto educacionais e de lazer— vem sendo um processo facilmente identificável e comum no mundo todo.

3. Cultura popular no Brasil: cordel e xilogravura

A cultura popular, hoje, tornou-se objeto de estudo dos pesquisadores interessados nos processos de comunicação, principalmente dentro dos segmentos de uma população que permanece no grupo dos não consumidores de produtos culturais industrializados. Para Beltrão (1980), a cultura é preexistente, passa por nossa experiência e por nossa crítica, levando-nos à busca por construir um mundo melhor, no ritmo da ordem natural que a vida exige. Em estudos feitos anteriormente, já considerávamos que o Cordel faz um par dialógico com a Xilogravura, e que este par representa, em especial no Nordeste Brasileiro, a voz de um segmento popular. No âmbito de nossas pesquisas, portanto, essa dupla pode ser classificada como pertencente ao campo da Folkcomunicação. Desse acordo com Marques de Melo (2008), tanto o visual quanto o literário, atuando juntos, em suas especificidades, tanto são entretenimento quanto meio e suporte de divulgação, conservação, transformação e atualização do Cordel, como a representação mais fiel da cultura do povo nordestino.

Interessante notar que, ao citarmos a palavra «cordel», logo nos vem à mente a «literatura de cordel» e não o «cordão torcido» que os meninos usam para pôr o pião a rodar. Pois bem, para definir essa expressão típica da cultura do Nordeste brasileiro, podemos dizer que ela é uma espécie de poesia popular, que aparece impressa e divulgada em folhetos ilustrados com desenhos, e que esses desenhos são feitos com o processo de xilogravura (gravura na madeira).

Segundo alguns historiadores, e até mesmo nos dicionários léxicos, constam que este nome vem de Portugal, pois lá era costume deixar desenhos expostos ao povo, amarrados em cordões, estendidos nas pequenas lojas dos mercados populares ou até mesmo nas ruas. Até hoje, em cidades portuguesas, é comum de se ver nas lojas de souvenirs os «cordéis» com cartões postais e artesanato local. Tudo pendurado em cordão à moda de um varal de roupas.

Luyten (1987) lembra que muitos pesquisadores confundem a literatura de cordel com manifestações poéticas nordestinas em geral. Mas vale lembrar que há poesia popular em todo Brasil e em toda a América Latina e que a literatura de cordel é a parte impressa, que representa apenas um pouco da poesia popular. O cordel, no Nordeste, é cantado nas feiras por violeiros e cantadores. Mas eles cantam também outros tipos de cantigas, tais como desafios, emboladas, repentes, calangos, cocos, dentre outros.

Josenildo Maria Lima, pesquisador da Paraíba, afirma em seu estudo que a literatura de cordel brasileira tem se adaptado a cada etapa de desenvolvimento: com o advento do rádio os poetas passaram a se apresentar nas rádios; a partir do final do século xx, com a massificação da internet, é fácil encontrar diversos sites e *blogs* destinados à divulgação e comercialização dos folhetos de cordel. A afirmação de Lima (2013) corrobora o que Marques de Melo vem afirmando em seus trabalhos já há vários anos, que a cultura popular é dinâmica e se atualiza a partir da cultura de massa.

Do ponto de vista da folkcomunicação, junto com o cordel está a xilogravura, sendo ambas consideradas «arte popular». Nesse sentido, sua principal característica, segundo Beltrão (1973), é que a mensagem de arte é elaborada sem a preocupação de reclamar do receptor o uso de suas faculdades de raciocínio, análise ou interpretação. E nessa categoria as duas modalidades comunicativas deste estudo fazem jus à definição. Para definir a Xilogravura visitamos o Museu Casa da Xilogravura, em Campos do Jordão, onde foi possível conhecer obras, autores e o maquinário destinado à impressão. Segundo Antonio Costella (2012), criador e mantenedor do museu, xilogravura é a gravura obtida pelo processo de xilografia, que significa arte de gravar em madeira (*xylo*, do grego, madeira, lenho). Técnica de impressão em que o desenho é feito utilizando-se ferramentas específicas (buril ou faca, goiva e formão). Assim, os desenhos são feitos em uma

prancha de madeira que, depois de devidamente «adicionadas» de tinta, vão funcionar como um carimbo e imprimir o desenho na folha de papel. Simplificando, xilogravura é um impresso obtido com o uso de algo equivalente a um carimbo de madeira (Coltella, 2012).

Pode-se destacar a questão da funcionalidade da xilogravura que, pelo fato de esse desenho ser feito numa placa de madeira, ele pode ser reproduzido quantas vezes o artista quiser, e com a vantagem de poder trocar as cores de cada tiragem do mesmo desenho, bastando limpar a matriz para reusá-la em novas tiragens.

Vale lembrar ainda, em relação ao processo de hibridização de que fala Canclini, que os cordelistas do Brasil contemporâneo são mestres nessa prática. Todo acontecimento crucial na ordem nacional do dia, como copas de futebol, eleições, ou grandes eventos como o Carnaval, as Olimpíadas, a visita do Papa, imediatamente se torna tema da literatura de cordel, demonstrando, portanto, o dinamismo dessa manifestação tão típica da cultura popular.

Completando as argumentações deste item, podemos afirmar que Cordel, Xilogravura e Cultura Popular andam em paralelo porquanto são expressões da cultura do povo, e formam o par dialógico a que nos referimos no início. As mensagens veiculadas pelo cordel e ilustradas pela xilogravura, para continuarem o diálogo com o público, mantêm, atualizam e renovam as crenças e os mitos da cultura, não apenas do povo nordestino, mas do povo brasileiro em geral.

4. Cordel como expressão da cultura popular no Brasil

A história da literatura de cordel começa com o romancista do Renascimento, quando se iniciaram as impressões de relatos que, antes, eram tradicionalmente orais, feitos pelos trovadores medievais, e desenvolveu-se até à Idade Contemporânea. O nome cordel está ligado à forma como eram comercializados esses folhetos em Portugal, ou seja, eram pendurados em cordéis (uma espécie de corda fina e resistente, do tipo torçal). Inicialmente, além de versos, eles também apresentavam peças de teatro, como as do conhecido autor Gil Vicente (1465-1536). Portanto, foram os portugueses que, com o início da colonização (1531), introduziram o cordel no Brasil.

No entanto, como no Brasil Colonial era proibido imprimir literatura (livros, jornais, cordel), sendo o infrator severamente punido, podendo inclusive ser condenado à prisão perpétua ou ao degredo (geralmente o degredado

era enviado para África), somente após a vinda da família real, em 1808, é que, mediante a necessidade de serem impressas as ordens do rei foi criada a Prensa Nacional. Mais tarde, para incentivar o desenvolvimento da imprensa — importação de papel e tinta — para produção de jornais, revistas e a impressão das cartilhas para a população escolar, as prensas foram liberadas. Assim, teve início um forte desenvolvimento de publicação, sendo o Cordel o mais popular dentre todos os impressos.

Mesmo assim, somente após a segunda metade do século XIX é que começaram as impressões de folhetos brasileiros, com suas próprias características. Os temas incluíam fatos cotidianos, episódios históricos, lendas e temas religiosos, dentre muitos outros. Por exemplo, as façanhas do cangaço Lampião (Virgulino Ferreira da Silva, 1900-1938) e o suicídio do presidente Vargas (Getúlio Dornelles Vargas, 1882-1954) são alguns dos assuntos de cordéis que tiveram sua maior tiragem no passado. Não há limite para a criação de temas dos folhetos. Praticamente todo e qualquer assunto pode virar cordel nas mãos de um poeta competente. As praças das grandes cidades são palco ainda hoje para muito cordelista, que expõe e canta seus versos sobre a política e até sobre os programas de TV, entre os transeuntes nos dias comuns, à saída do trabalho.

Desde o século XIX, no Brasil, muitos poetas do cordel ficaram famosos por suas composições. Dentre eles, o grande mestre de Pombal (PB), Leandro Gomes de Barros, quem emprestou régua e compasso para a produção da literatura de cordel, ou seja, criou versos com estrutura e conteúdo de valor literário e mesmo filosófico. Observamos quando, reconhecendo o valor histórico da ancestralidade, afirmou na *Peleja de Riachão com o Diabo* (peça escrita e editada em 1899):

Esta peleja que fiz
 não foi por mim
 inventada, um velho
 daquela época
 a tem ainda gravada
 minhas aqui são só as
 rimas exceto elas, mais
 nada.

Os poetas Leandro Gomes de Barros (1865-1918) e João Martins de Athayde (1880- 1959) estão entre os principais autores do passado da literatura de cordel. De acordo com Gabriel Ferreira Braga (2011, p. 22), «Um dos primeiros cantadores que se tem registro no país foi Agostinho Nunes da Costa, que teria vivido entre os anos de 1797 e 1858». Braga também esclarece a diferença entre cordelistas e cantadores, como questiona Luyten (1987):

Posteriormente outros se fixariam na tradição como: Silvino Pirauá, Cego Sinfônio, Cego Aderaldo ou ainda o poeta-cantador Patativa do Assaré. É importante notar que muitos dos poetas do cordel no século XX eram também cantadores e repentistas. Ou seja, o cordel aparece como um meio híbrido em que vocalidade e escritura se fundem, numa criação literária ímpar. É possível identificar os traços da permanência da poética da cantoria nos folhetos impressos de cordel através da comparação de trechos registrados de pelejas de fim do século XIX, com folhetos da segunda metade do século XX (Luyten, 1987, p. 10).

O cordel teria como suas funções básicas as de informar e entreter, como afirma Benjamin. No entanto, no estudo profundo da etnografia brasileira, essa expressão cultural vai muito mais além. Carlos Drummond de Andrade, reconhecido como um dos mais importantes poetas brasileiros, assim definiu a literatura de cordel:

A poesia de cordel é uma das manifestações mais puras do espírito inventivo, do senso de humor e da capacidade crítica do povo brasileiro, em suas camadas modestas do interior. O poeta cordelista exprime com felicidade aquilo que seus companheiros de vida e de classe econômica sentem realmente. A espontaneidade e graça dessas criações fazem com que o leitor urbano, mais sofisticado, lhes dedique interesse, despertando ainda a pesquisa e análise de eruditos universitários. É esta, pois, uma poesia de confraternização social que alcança uma grande área de sensibilidade (Slater, 1984, p. 2).

Citado por Braga (2011, p. 24), encontramos uma das melhores definições dessa forma literária nos versos de Rodolfo Coelho de Cavalcante, um dos importantes nomes do Cordel:

No Brasil 3
diferente O
Cordel-Literatura

Tem que ser todo
rimado Com sua
pr3pria estrutura
Versificado em
sextilhas Ou sen3o em
septilhas Com a
m3trica mais pura.

Neste estilo o vate
escreve Em forma de
narra3o Fatos,
Romance, Hist3rias De
realismo ou fic3o.

N3o vale Cordel em
prosa E em d3cima na
glosa

Se verseja no sert3o.

Para concluir o item sobre a hist3ria da evolu3o do Cordel vale lembrar que o Oriente fazia xilografia j3 h3 muito mais tempo do que o Ocidente, pois l3 3 o seu ber3o. Ela foi, e ainda 3, usada para imprimir as ora3es budistas que tamb3m s3o penduradas nos templos em longos fios de seda torcida. No Oriente, bem depois, eles passaram a usar essa t3cnica para imprimir livros, sendo estes os primeiros dos quais se tem not3cia de terem sido feitos pelo homem.

Para completar minha exposi3o sobre a Literatura de Cordel no Brasil, no 3mbito dos estudos da Folkcomunica3o, devo ressaltar a import3ncia dos estudos de Luiz Beltr3o e de seu sucessor, nosso querido mestre e orientador, Jos3 Marques de Melo, pois ambos colocaram a Cultura Popular e a Folkcomunica3o na sala de visitas da Universidade. Para o leitor que ainda n3o est3 familiarizado com esses autores, ou desconhece essa nomenclatura,

achei por bem apresentar um breve item do tema no contexto dos estudos da Folkcomunica3o no 3mbito da Cultura Popular, conforme segue.

5. Folkcomunica3o: teoria e realidade

Os estudos da Folkcomunica3o, no Brasil, devem a Beltr3o sua g3nese, pois com ele teve in3cio a preocupa3o em estudar a din3mica das rela3es de aproxima3o, troca e transforma3o das mensagens, tanto dos discursos populares quanto dos discursos das classes m3dias e de elite. Tudo o que 3 produzido pelo homem, segundo Vannucchi (1999), 3 cultura. Beltr3o confirma isso com seus estudos em busca de respostas para suas argumenta3es filos3ficas, em sua obra *Inicia3o 3 filosofia do Jornalismo* (1960). No entanto, n3o 3 apenas o fil3sofo, mas tamb3m o jornalista que observam e analisam o mundo em que vivem, ou seja, aqueles que t3m olhos para ver a realidade em como ela se apresenta para a nossa compreens3o.

O valor dos estudos de Beltr3o — desde os primeiros ensaios at3 chegar 3 sua obra magna — reside nessa intenc3o pedag3gica de facilitar «a comunica3o processada pelas camadas marginalizadas, o di3logo entre governantes e governados, educadores e educandos», fazendo emergir «a import3ncia do conhecimento de sistemas de interc3mbio de informa3es» que s3o pr3prias das popula3es marginais, tanto no campo quanto nas cidades.

Maciel e Souza (2010, p. 81), corroborando a discuss3o, lembram Benjamin:

Roberto Benjamin alargou o campo de estudos ao propor uma nova abrang3ncia da folkcomunica3o, que 3, presentemente, o destino tomado pelas gera3es de novos seguidores deste desdobramento das Ci3ncias da Comunica3o. [...] Os estudos da folkcomunica3o se expandiram para al3m do conceito inicial, para reconhecer que os portadores da cultura folk n3o est3o isolados e que s3o capazes de estabelecer a correla3o entre a comunica3o que lhes 3 pr3pria — a folkcomunica3o — e a cultura de massa.

Desse modo, os estudos com base na teoria da Folkcomunica3o v3m contribuindo para que possam ser analisadas as comunica3es das classes marginalizadas (Beltr3o, 1980). Mas, vale lembrar com Marques de Melo (2008) que n3o se trata aqui de examinar vertentes em est3gio desnivelado e, sim, entender como se d3 essa din3mica de for3as desiguais que se enfrentam,

mas que também interagem, fazem trocas e se interpenetram, desdobrando-se em novos modos de comunicação e em novas mensagens, pois, como acertadamente afirma Beltrão (2001), temos que observar que os grupos comunicacionais vão, ao longo do tempo, adaptando-se e fazendo sincretismos para sobreviverem à inevitável evolução social.

Luiz Beltrão (1980) em sua pesquisa sobre a Folkcomunicação conclui que, para expressar «o processo de intercâmbio de mensagens através de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore e, entre suas manifestações, alguns com caráter e conteúdo jornalístico», deve-se entender que a comunicação, principalmente a jornalística, caracteriza-se como elemento responsável pela manutenção das crenças e atualização dos conhecimentos que fazem com que indivíduos alcancem desenvolvimento social e econômico.

Marques de Melo enfatiza o caráter transdisciplinar da Folkcomunicação, tendo feito uma completa arqueologia da disciplina na obra *Mídia e Cultura Popular: história, taxonomia e metodologia da folkcomunicação* (2008), quando leva adiante, atualiza e desenvolve o estudo seminal de seu mestre Luiz Beltrão. Para ele, o objeto desse segmento inovador de pesquisa latino-americana, no âmbito das ciências da comunicação, encontra-se na fronteira entre o Folclore (resgate e interpretação da cultura popular) e a Comunicação de Massa (difusão industrial de símbolos, por meio de meios mecânicos ou eletrônicos, destinados a audiências amplas, anônimas e heterogêneas). Portanto, para falar de folkcomunicação nos dias de hoje é imprescindível tratar de um conjunto formado por vários elementos, dentre eles Cultura Popular, Comunicação Social, Passado e Presente, Memória coletiva, Folclore, Acervos, Expressões populares e outros. Porque o estudo da folkcomunicação, iniciado pelo jornalista pernambucano Luiz Beltrão, confirmando a dinâmica de sua natureza, vem sendo sempre atualizado por seus herdeiros, dentre eles Roberto Benjamin e Marques de Melo.

6. Conclusiones

A interação entre os aportes culturais —tanto a hibridização cultural quanto as apropriações de elementos da cultura popular pelos meios de comunicação— se realiza quando se pode escolher os aspectos mais interessantes e criativos das várias vertentes e uni-los em busca de se conseguir um enriquecimento das linguagens e dos resultados a serem alcançados.

Com Benjamin, no que concerne ao campo da oralidade, temos de lembrar que hoje são tratados academicamente os improvisos no aboio da vaquejada, o samba-de-matuto, o desafio da cantoria de viola, os repentos e as emboladas, e em todas essas expressões da oralidade popular encontram-se na poesia de cordel, de onde derivam os cantos de trabalho, o conto popular, os mitos do caboclo e do sertanejo. Outros pesquisadores mais jovens vêm também seguindo essa trilha iniciada pelo mestre Benjamin, que deixou herdeiros atentos a esse tema.

Portanto, seguindo esse vetor, pode-se perceber que o saber acadêmico —considerado erudito— hibridiza-se com o popular e o massivo para completar uma forma de conhecimento, quando se pretende abranger um perímetro mais amplo para abordagens e teorizações. Marques de Melo (1999) conclui acertadamente quando diz que nós construímos uma via latino-americana para estudar e interpretar os processos comunicacionais, antecipando-nos talvez à superação dos tabus impostos pela Guerra Fria e pelas barreiras criadas entre as Humanidades e as Ciências Sociais.

Assim, este estudo buscou demonstrar o alcance e a abrangência na comunicação de massa, que se manifesta amalgamada tanto à Cultura Popular quanto ao Folclore. Assim, tendo como fundamento o elo teórico da Folkcomunicação (Beltrão, 2004), num processo de interação comunicacional, torna-se possível, hoje, analisar as manifestações e expressões culturais como objeto de estudo na academia. Enfim, pode-se propor que essa interação se deu mediante o intercâmbio de ideias e opiniões, pois este foi o caminho seguido desde tempos imemoriais, como a forma que o homem encontrou para perpetuar sua cultura, passar em revista e atualizar suas crenças e construir sua história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beltr3o, L. (2004). *Folkcomunica3o: teoria e metodologia*. UESP.
- . *Folkcomunica3o: um estudo dos agentes e meios populares de informa3o de fatos e express3o de ideias*. EDIPUCRS.
- . (1980). *Folkcomunica3o: a comunica3o dos marginalizados*. Cortez.
- . (1960). *Inicia3o 3 filosofia do jornalismo* [Ensaio Pr3mio Orlando Dantas 1959]. Agir.
- Benjamin, R. (1969). Os folhetos populares e os meios de comunica3o social. *Symposium*, 2(1), 47-54.
- Benjamin, R. (1970). Folhetos populares: intermedi3rios no processo da comunica3o. *Comunica3o Culturais*, (1), 113-130.
- Braga, G. F. (2011). *Entre o Fanatismo e a Utopia: a trajet3ria de Ant3nio Conselheiro e do Beato Z3 Louren3o na Literatura de Cordel* [tese de mestrado em Hist3ria]. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Canclini, N. G. (1997). *Culturas h3bridas: estrat3gias para entrar e sair da modernidade* (A. R. Lessa e H. Pezza Cintr3o, trads.). Edusp.
- Dias, E. P. M. (2015). *Marcas Folkcomunicacionais na Obra Liter3ria de Luiz Beltr3o*. Intercom.
- Hohlfeldt, A., Martino, L. C. e Fran3a, V. V. (Orgs.) (2001). *Teorias da comunica3o: conceitos, escolas e tend3ncias*. Vozes.
- Lima, J. M. (2013). *Literatura de Cordel e Ensino de F3sica: uma aproxima3o para a populariza3o da ci3ncia* [tese de mestrado em Ensino de Ci3ncias e Educa3o Matem3tica]. Universidade Estadual da Para3ba.
- Luyten, J. (1987). *O que 3 literatura popular* (4ª ed.). Brasiliense.
- Maciel, B. e Souza, Jos3 F. (2010). Roberto Benjamin e a nova abrang3ncia da Folkcomunica3o. *Anu3rio Unesco/Metodista de Comunica3o Regional*, ano 14, (14), 79-92.
- Marques de Melo, J. (1999). ELACOM: g3nese, crescimento, perspectivas. *PCLA*, 1(1).
- . (1998). *Teoria da Comunica3o: paradigmas latino-americanos*. Vozes.
- Slater, C. (1984). *A Vida no Barbante: a literatura de cordel no Brasil* (O. Alves Velho, trad.). Civiliza3o Brasileira.
- Vannucchi, A. (1999). *Cultura brasileira: o que 3 e como se faz* (4ª ed.). Loyola.

FOLKCOMUNICA3O CIENT3FICA E TECNOL3GICA, DESENVOLVIMENTO LOCAL E DI3LOGO INTERCULTURAL: DA PROPOSTA TE3RICA 3S METODOLOGIAS

Bet3nia Maciel¹ y Marcelo Sabbatini²

1. Introdu3o

A cultura cient3fica, entendida como o grau de incorpora3o de atitudes cient3ficas em determinado grupo social, 3 um elemento fundamental do processo de desenvolvimento local; nossa proposta 3 estabelecer rela3oes entre o campo da comunica3o p3blica da ci3ncia e da tecnologia e a teoria da Folkcomunica3o, estabelecendo o vi3s cultural como eixo de an3lise. Assim, o reconhecimento dos s3mbolos, dos c3digos, das maneiras de agir e pensar de uma comunidade devem ser considerados no estabelecimento de sistemas alternativos de comunica3o que visem a participa3o e o envolvimento deste p3blico. Ao assinalar os elementos te3ricos, metodol3gicos e os objetos de pesquisa poss3veis, apresentamos a proposta de um novo ramo de estudo e pesquisa de car3ter interdisciplinar para a compreens3o dos novos desafios epistemol3gicos e comunicacionais, a Folkcomunica3o Cient3fica e Tecnol3gica. Em um segundo momento, estabelecemos rela3oes entre os meios folkcomunicacionais e as propostas de comunica3o p3blica da ci3ncia e da tecnologia, com destaque para a literatura popular e de cordel e para as festas populares. Como refer3ncia para esta classifica3o preliminar, s3o

1 betaniamaciel@gmail.com

2 marcelo.sabbatini@gmail.com

utilizados os grandes eixos que compõem os modelos da comunicação pública da ciência e da tecnologia, o da «compreensão» e o da «participação», com perspectivas e estratégias voltadas para o engajamento social em questões relacionada ao desenvolvimento local, numa perspectiva de democratização do conhecimento. De forma geral, ressaltamos que os meios de expressão popular também irão vincular o local ao global, integrando os fluxos de comunicação hegemônicos e os populares, no momento em que informações de caráter científico e tecnológico que possam ser de interesse para os processos de desenvolvimento local de uma determinada comunidade. A partir deste estudo preliminar, portanto, cabe aos pesquisadores da Folkcomunicação aprofundar as modalidades, temas e peculiaridades destes meios, aproveitando sua força intrínseca, enquanto experiências de construção de significado fortemente enraizadas na cultura humana.

2. A busca de sentido da divulgação e da cultura científica

Fetos anencéfalos, segurança das construções urbanas, impacto ambiental de construção de hidrelétricas, mobilidade urbana, uma usina nuclear no meio do sertão nordestino, global, nacional, regional ou localmente são muitas as situações nas quais a sociedade em sentido amplo se vê envolvida com a ciência e a tecnologia, ora pela necessidade de conhecimento, ora por sofrer diretamente seus impactos; surge assim um campo polimórfico de reflexão que, sob denominações tão diversas como «divulgação científica», «alfabetização científica», «jornalismo científico» e «compreensão pública da ciência», tem como objetivo aproximar a ciência ao grande público. Seja qual for a abordagem, outro elemento compartilhado por estas linhas é uma aparente e incessante busca por uma justificativa da comunicação pública da ciência e da tecnologia (termo que adotaremos aqui em diante como hiperônimo dos anteriores). Em relação a suas funções e objetivos, ela é proposta então sob múltiplos olhares.

Concebida, por exemplo, como resposta ao dever de se informar o público a respeito dos riscos do progresso tecnológico, criando uma consciência pública sobre o valor da ciência (Calvo Hernando, 1997). Outras funções são a criação de uma consciência científica coletiva, frente aos perigos da subordinação da ciência ao poder ou vice-versa, colocando à disposição da sociedade os benefícios dos avanços da ciência e da tecnologia e a complementação do

ensino, com o objetivo de «preencher os vazios do ensino moderno» (Calvo Hernando, 2000). De forma similar, a função de «cão de guarda», isto é, a vigilância sobre o desenvolvimento da ciência e da técnica, consequência da necessidade de confiança mútua na esfera pública, entre sociedade e comunidade científica. Neste sentido, seria a falta de confiança que suscita o medo e as atitudes anticientíficas, mais que a falta de conhecimento propriamente dita (Gregory e Miller, 1998).

Toda e qualquer justificativa, porém, deverá levar em conta um sentido político da comunicação pública da ciência e da tecnologia e sua situação dentro de um contexto mais amplo. O problema da divulgação científica, ou em outras palavras, da *partilha do saber*, gira ao redor de uma contradição fundamental. Por um lado, as estruturas de poder e sua hierarquia associada são justificadas em função de certas competências; para a manutenção desta hierarquia, as competências devem ser transmitidas de uma geração a outra, de forma controlada, sem que esta transferência gere críticas à estrutura e ao domínio destas competências por parte de uma elite. Produz-se assim uma aquisição controlada das competências, mediante uma ilusão de partilha democrática, motivo pelo qual esta comunicação científica assume também um significado sociopolítico. A superação desta contradição supõe modificar o «significado social da competência, assim como as condições de sua produção, apropriação e reprodução» (Roquepló, 1974).

A concepção de comunicação pública da ciência e da tecnologia, portanto, organiza-se ao redor de dois temas principais, o primeiro, a *alienação*, a falta de (in)formação científica que impossibilita ao indivíduo comum compreender seu ambiente e dele apropriar-se, constituindo uma ruptura do processo de socialização e de sua própria percepção de identidade. Mas também supõe uma *ruptura cultural*, entre «sábios e profanos», e mesmo entre os especialistas de distintas disciplinas, como princípio reintegrador. Em ambos os casos, a divulgação desempenha um papel de mediação visando reconciliar e reapropriar estes saberes. Paradoxalmente, também se produz um «efeito de vitrine»: mostra-se à sociedade a ciência, seus atores e seus produtos, mas esta diferença é realçada ao mesmo tempo.

Voltando à questão sociopolítica, as certificações (diplomas e títulos) constituem um princípio de hierarquização social, pois as competências individualmente adquiridas conferem determinados direitos ao cidadão. Este fato se reflete na retenção do saber, originando um problema de caráter político fundamentado na relação saber-poder.

Entre as razões para que esta brecha do conhecimento siga se aprofundando encontramos as diferenças de aptidão na recepção da informação, com distintas capacidades de leitura e compreensão; do volume de informação memorizada previamente pelo indivíduo, que melhora a compreensão e aumenta os níveis de percepção e atenção; de relações sociais adequadas, pois encontramos um maior nível de receptividade nos indivíduos mais ativos e integrados na sociedade. Por último, uma melhor preparação cultural também implica uma seletividade na exposição aos meios de comunicação de massa (Roquepló, 1974).

Por isso, o objetivo político da divulgação é chegar àquelas pessoas que não possuem de forma espontânea nem o desejo, nem as possibilidades de se aproximarem do conhecimento científico. Contudo, historicamente perceberemos que as tentativas de aproximação não se deram de forma única, mas seguiram diferentes modelos, como sintetiza Lewenstein (2010): modelo de déficit linear, contextualizado, de participação pública e de deferência. Paulatinamente, estes modelos passam o foco da comunicação da ciência e da tecnologia para a participação do público no processo de tomada de decisões.

Desta forma, os esforços de aproximar a ciência ao público se justificam também em função do apoio social necessário para que ela se desenvolva em uma sociedade democrática, apoio este abalado a partir de diversos efeitos negativos da sociedade técnico-industrial. Assim, ciência e tecnologia geram, pelo menos em certo grau, um desassossego social, o qual aflora na forma de mitos baseados em superstições e preconceitos irracionais. Estas colocações levam-nos à necessidade de estabelecer algumas bases de referência sobre o papel a ser representado por elas no terreno da percepção pública, tanto em sua vertente conceitual, como diante das situações cotidianas (Quintanilla, 1989).

Todavia, no Brasil e na América Latina, pouco espaço ainda é dedicado à ciência e à tecnologia nos meios de comunicação. As possíveis causas são a falta de sensibilidade dos leitores e editores, o baixo nível cultural geral da sociedade, a escassez de especialistas mediadores e principalmente a ausência de um «clima» ou consciência científica, em um círculo vicioso. Entretanto, este ambiente propício deve ser criado com o auxílio dos meios de comunicação e do sistema educativo (Calvo Hernando, 1997).

Contudo, em que medida este maior nível de conhecimento poderia viabilizar o crescimento da economia e a melhoria dos índices sociais? Para Aguiar (2008), a relação entre comunicação científica e desenvolvimento

regional tem de certa forma eludido este debate, ainda mais quando apesar do «forte apelo temático», este se mostra ambíguo. Ainda mais, diante da ausência de uma definição clara dos modelos de desenvolvimento regional e de comunicação que possam estar envolvidos em um processo de democratização do conhecimento científico e tecnológico, em uma perspectiva de apropriação social que permita a construção de uma «sociedade ambientalmente sustentável».

De qualquer forma, a comunicação pública da ciência e da tecnologia, como complemento da estrutura de ensino formal, também terá papel essencial na conformação desta sociedade:

A ideia da educação para o desenvolvimento local está diretamente vinculada [...] à necessidade de se formar pessoas que amanhã possam participar de forma ativa das iniciativas capazes de transformar o seu entorno, de gerar dinâmicas construtivas. [...] Para termos cidadania ativa, temos de ter uma cidadania informada, e isto começa cedo. A educação não deve servir apenas como trampolim para uma pessoa escapar da sua região: deve dar-lhe os conhecimentos necessários para ajudar a transformá-la (Dowbor, 2006, pp. 1-2).

Com isto, estabelece-se um vínculo próximo entre os ideais da comunicação pública da ciência e da tecnologia e uma perspectiva de participação popular que, em termos freirianos, passa pela conscientização da importância destas temáticas para a vida cotidiana. Esta participação, contudo, somente terá sentido se levar em conta as construções simbólicas e culturais das populações e de grupos tradicionalmente excluídos.

3. A comunicação pública da ciência e da tecnologia em quatro modelos

Diante deste quadro de complexidade que abrange seus objetivos e justificativas, a comunicação pública da ciência e da tecnologia responderia ao desafio de chegar a um público marginalizado, que por diversos motivos, situa-se a margem deste tipo de conhecimento. Historicamente, entretanto, as tentativas de aproximação entre ciência e sociedade ocorreram através de uma continuidade de modelos.

O primeiro modelo coincide com a concepção de ciência como autônoma em relação à sociedade. Esta independência ocorreria através da

diferenciação, especialização e profissionalização de suas atividades, supondo um «*knowledge gap*», ou brecha de conhecimento, com o deslocamento do conhecimento científico da cultura popular e a necessidade de criação de canais específicos para a popularização da ciência, de uma «dupla narrativa» da aventura científica (Bucchi, 1998).

Assim, o modelo de comunicação pública da ciência e da tecnologia adotado tradicionalmente foi um *modelo linear de comunicação*, também denominado *modelo de déficit*, baseado em um esquema tradicional «emissor-transmissor-receptor». Buscando transmitir a maior quantidade de informação possível, em sua maioria fatos, com a maior fidelidade à fonte e estabelecendo uma hierarquia nos níveis de audiência, do acadêmico até o «cidadão comum», esta abordagem consiste em uma comunicação «de cima abaixo», com objetivos de persuasão. Além disso, é caracterizada pela ausência de mudanças de contexto e de significado, com a passagem direta do contexto da origem da informação ao contexto público, sem a interpretação e os ajustes necessários (Miller, S., 2000). Outra característica do modelo linear é sua concepção *nãive*, ingênua, do público, considerado como mero receptor de informação, isento de conhecimentos prévios, atitudes e necessidades.

Neste «relato canônico» (Bucchi, 1998), o fato do discurso científico tornar-se muito especializado e complicado para a compreensão por parte do público demanda a mediação de um especialista, um elo de união. Esta «terceira pessoa» deve compreender os cientistas e comunicar suas ideias à audiência não-especialista. Mais importante, esta visão implica alguns pressupostos acerca da natureza da ciência: a produção do conhecimento científico puro, e sua transmissão de forma simplificada aos denominados «leigos» do processo se ampara em uma visão idealizada da atividade científica e uma abordagem normativa, ou prescritiva, do processo de comunicação da ciência para o público geral.

Contudo, um ponto de inflexão neste desenvolvimento histórico foi a publicação do relatório *Science and Society* apresentado ao parlamento Britânico no ano 2000, que defendia uma nova abordagem, com a promoção de um novo tipo de diálogo. Realizando a crítica ao modelo linear de transmissão, entendido como estratégia «desatualizada e potencialmente desastrosa» e reconhecendo o fracasso de uma política de incentivos incapaz de promover uma divulgação efetiva da ciência, o relatório defendia a melhoria do diálogo entre ambas as partes, através de uma política aberta de informação ao público e do debate sobre os riscos e incertezas da tecnologia. Neste

panorama, também se viu a necessidade de um novo tipo de instituição, capaz de proporcionar ao público e aos políticos informações precisas, de promover debates públicos, de monitorar a opinião pública, ou resumidamente, de orientar o diálogo com a sociedade (Câmara dos Lordes, 2000).

O chamado *modelo contextual* também implica a geração do conhecimento científico como um diálogo, no qual os membros do público possuem informação, conhecimento e compreensão sobre temas locais e de interesse pessoal na resolução das questões a serem resolvidos. Neste cenário, o mediador da informação científica deve saber muito mais a respeito de sua audiência, com relação a sua natureza e seu conhecimento prévio, de quais mensagens necessita e de como se sente em relação aos possíveis impactos da tecnologia em sua vida. Além disso, tudo que se localize no segundo plano da ciência deve ser feito mais visível, como por exemplo, as limitações e o potencial das afirmações científicas. Da mesma maneira, a controvérsia e a incerteza devem ser incluídas nesta pauta, gerando oportunidades de discussão e caracterizando uma nova era para a comunicação científica.

Frequentemente, estas questões polêmicas serão resolvidas na esfera pública, de modo que para alcançar essa responsabilidade, a aproximação entre ciência e sociedade deveria permitir que os cidadãos participassem dos processos de debate e de tomada de decisões. Mas como isso seria possível, dados os contextos de separação entre a atividade científica e o público não-especialista?

Qualquer pesquisa científica tem sua origem em problemas tecnológicos previstos, em vinculação direta com necessidades humanas e, portanto, ao mesmo tempo depende e determina os rumos destas mesmas necessidades. Assim, em contraposição a ideia de «informar bem público», o desenvolvimento histórico dos modelos de comunicação pública da ciência levou a uma demanda de participação.

Tal participação cidadã deve ver-se refletida no estabelecimento de objetivos para a ciência, em termos de apoio público a ela dedicado e no estabelecimento de políticas para a conduta da ciência e para o uso da tecnologia. Por outro lado, a relação inversa também se produz, pois ciência e tecnologia contribuem à realização da democracia, por exemplo através da provisão de uma base de conhecimento que permita a participação social efetiva, em contraposição ao domínio de uma pequena minoria. De forma que o avanço científico, o desenvolvimento da tecnologia e a democracia se apoiam mutuamente.

Para isto, será preciso conhecer melhor os fluxos e interações políticas. Segundo a proposta de Almond (1950) sobre a participação pública nos processos democráticos, e logo adaptada por Jon Miller (2000) ao caso da ciência e a tecnologia, os tipos possíveis de participação no estabelecimento de políticas seguem um modelo estratificado, em forma de pirâmide, dividido em «*hazedores de política*», isto é, pelos elementos dos poderes executivo, legislativo e judicial envolvidos na formulação e realização das políticas científicas; *grupos de interesse*, representados pelos líderes políticos não vinculados ao governo, cientistas proeminentes, grandes empresários, representantes de sociedades científicas e profissionais e os líderes acadêmicos; *público atento*, com participação indireta, por exemplo, através do fluxo paralelo de informação, a partir dos líderes dos grupos de interesse para o público atento; *público interessado*, dotado de um alto nível de interesse sobre determinado tema, mas que não se considera bem informado, resultando em uma menor probabilidade de participação ativa e finalmente pelo *público não atento* ou *residual*, caracterizado por baixos níveis de interesse e conhecimento sobre determinado tema. Ainda que este estratificação pareça demasiadamente distante ao que se concebe como uma participação democrática, a escolha dos líderes políticos pelas comunidades educativas e científicas é um processo democrático em si. Contudo, qual a possibilidade dos cidadãos participarem mais diretamente?

Em relação à tipologia das ações participativas surgidas a partir da década de 1980, podemos distinguir propostas inovadoras que envolvem diretamente à sociedade. O primeiro tipo seria a *audiência pública*: foros abertos e pouco estruturados, nos quais os membros representativos do público ouvem propostas e se posicionam ante elas. Mais que uma ação em si, geralmente são parte de programas mais amplos de participação pública. Por outro lado, a *gestão negociada* consiste em um comitê, composto por membros da administração pública e dos grupos de interesse, os quais possuem acesso às pertinentes, interagindo entre si para alcançar um consenso que deverá ser cumprido pelas partes. Já os *painéis de cidadãos* adotam um modelo de júri, com caráter de decisão ou consulta. Alguns membros da comunidade afetada se reúnem para considerar um tema no qual não são especialistas, discutindo alternativas e elaborando recomendações para os órgãos oficiais, ao final do processo. Por último, os *levantamentos de opinião* visam providenciar um retrato da percepção pública a respeito de uma determinada questão, a ser considerado pelo poder político na tomada de decisões (López Ce-rezo, Méndez Sanz e Todt, 1998).

Destes possíveis modelos, as *conferências de consenso* foram bastante comentadas na literatura; sua premissa é que a dinâmica entre a diversidade e o consenso gera «sabedoria». Por um lado, a diversidade traz consigo uma amplitude de perspectivas; por outro, a profundidade deriva da necessidade de se aprofundar a discussão, para encontrar o ponto comum e alcançar um acordo. É a transformação do desacordo em consenso, mediante o encontro com os especialistas representativos de todo o espectro de opiniões em jogo que caracteriza a pluralidade desta atividade participativa. A declaração final do consenso, com a recomendação de um curso de ação, fica à disposição das autoridades assim como da população, sendo divulgada também através dos meios de comunicação.

Diante destes desafios, surge o *modelo de deferência*, ainda pouco explorado na literatura crítica e no qual os cientistas reconhecem ou «deferem» o valor das visões de outras disciplinas e atividades culturais sobre sua própria atividade, o conhecimento «leigo», atrelado à realidade local, demandando ser reconhecido (Trench e Junker, 2002). Em comum ao modelo de participação, portanto, a noção de que a apreensão das questões científicas e tecnológicas não é um problema de transmissão de informação ou de comunicação, mas sim da delegação de poder ao público não cientista. Analisando este modelo, Lewenstein (2010) destaca seu princípio subjacente: o reconhecimento de que o conhecimento tradicional, ativo e historicamente construído por uma comunidade, é muitas vezes confiável, proporcionando melhores respostas aos problemas locais que os modelos idealizados da ciência.

A perspectiva do conhecimento «leigo» não somente se relaciona com controvérsias científicas que afetem a uma determinada região ou comunidade, mas também à possibilidade do engajamento público em projetos de «ciência cidadã». Nesta iniciativas, os cidadãos comuns coletam dados de forma coletiva e distribuída em problemas de pesquisa que necessitem grandes conjuntos de informação (ecológicos, meteorológicos, astronômicos) ou mesmo participam de forma ativa, definindo o que será pesquisado. Desta forma, a ciência cidadã pode constituir uma metodologia de empoderamento de indivíduos e comunidades para a transformação de sua realidade, principalmente numa perspectiva de desenvolvimento local (Lewenstein, 2010). Por outro lado, o modelo «leigo» também possui suas debilidades, a mais evidente o fato de que nem sempre o conhecimento tradicional revela-se correto. Além disso, preocupações sobre os padrões de confiabilidade e de

validade científica, com a adequação dos padrões metodológicos de coleta de dados, é uma fonte de desconfiança por parte da comunidade científica, resiliente em transferir seu poder de «especialista».

Ao final deste recorrido histórico, com a apresentação de quatro modelos relacionados à compreensão pública da ciência e da tecnologia, podemos perceber duas grandes linhas: a «*compreensão pública*» e «*participação pública*». Mais do que competir entre si, são abordagens complementares. Pelo lado da compreensão pública, a informação é um elemento necessário mas não suficiente dentro dos procedimentos de participação.

4. A perspectiva folkcomunicacional e aproximação à cultura popular

Diante do quadro apresentado, propomos um novo ramo de estudo e pesquisa de caráter interdisciplinar para a compreensão dos novos desafios epistemológicos e comunicacionais, a Folkcomunicação Científica e Tecnológica.

Como premissa, a cultura científica, entendida como o grau de incorporação de atitudes científicas em determinado grupo social, consiste elemento fundamental do processo de desenvolvimento local, estabelecemos relações entre o campo da comunicação pública da ciência e da tecnologia e a teoria da Folkcomunicação, ao estabelecer o viés cultural como eixo de análise. Neste sentido, o reconhecimento dos símbolos, dos códigos, das maneiras de agir e pensar de uma comunidade devem ser considerados para o estabelecimento de sistemas alternativos de comunicação que visem a participação e o envolvimento deste mesmo público.

E para cumprir esta agenda, faz-se necessário então classificar os meios da Folkcomunicação em relação a seu potencial como modelos de comunicação pública da ciência e da tecnologia. Recuperando então o conceito de meios de expressão popular, eles podem ser definidos como «espaços de manifestações culturais populares realizadas por comunidades rurais ou urbanas, possibilitando então a troca de informações, de fatos e de ideias entre os agentes sociais e entre comunidades», tendo como característica periodicidade e sistematização (Oliveira, 2007, p. 67).

Introduzir um viés cultural a esta discussão também implica reconhecer conflitos e fraturas. Em uma sociedade onde os ícones de desenvolvimento são retirados da ciência e da tecnologia, a cultura popular é apreciada como subdesenvolvimento. Muitas vezes, o progresso científico é temido como «não natural», enquanto seus críticos são marcados como «irracionais»,

as preocupações populares são rejeitadas pelo valor ostensivamente neutro dos cientistas e pelas posições positivistas clássicas.

Hoje, no mundo marcado por contatos interculturais impostos pelos meios de comunicação, por migrações, por interdependências econômicas e rápidas transformações, o diálogo entre culturas é uma exigência da convivência e sobrevivência de diferentes projetos de vida e lógicas culturais. Assim, entende-se a proposição do modelo de comunicação pública da ciência e da tecnologia baseado na deferência, com o reconhecimento de que o «conhecimento leigo» ou tradicional, ativa e historicamente construído por uma comunidade é muitas vezes confiável, proporcionando melhores respostas aos problemas locais que os modelos idealizados da ciência. Mas, o diálogo é também uma necessidade no interior de cada cultura, onde emergem conflitos entre tradição e inovação.

Entretanto, a modernidade substituiu as autoridades tradicionais pela autoridade de uma suposta razão única. Mas, esta razão, que se desdobra nas culturas, e mesmo nas ciências, com vozes diferentes, não dispensam o diálogo. Através da democracia, a modernidade formalizou o diálogo político, um diálogo permanentemente ameaçado pelas interferências de um poder econômico que, além do lucro, poucos argumentos reconhece e que não está ausente do discurso midiático:

Embora se apresente como um ator social com princípios idealistas, comprometido com «a verdade», a «pluralidade» e o «interesse público», a mídia é regida pelas mesmas «variáveis interconexas» das categorias de modernidade, industrialismo, mercado e tecnocracia que estão na raiz da crise ambiental contemporânea [...]: depende fundamentalmente de publicidade, que estimula o individualismo e o consumismo, enquanto o desenvolvimento sustentável exige uma revisão drástica do crescimento sem limites e do consumismo desenfreado [...]; resiste a mudanças radicais de valores culturais, comportamentos e atitudes, estimulando os modismos que sustentam consumismo e as atitudes que reforçam o senso comum ou buscam construir consenso em torno de ideias e valores dominantes; seu projeto não é o da emancipação humana, mas o do progresso material; valoriza apenas as relações societárias e os processos de desenvolvimento não-antagônicos ao projeto hegemônico do mercado, naturalizando a dependência do local ao nacional e ao global (Aguilar, 2008, pp. 168-169).

Assim, segundo esta visão crítica dos meios de comunicação na atualidade, esta autora destaca ainda que a reificação do mercado é promovida através de um jogo estratégico que utiliza a percepção de neutralidade da ciência com objetivos específicos; para aqueles que não aquinhoam desta ideologia, resta o «dilema de encontrar dentro do *modus operandi* da mídia, das regras do jogo jornalístico e dos interesses das fontes ‘brechas’ para uma informação esclarecedora» (Aguilar, 2008, p. 169). Ao mencionar lacunas e um possível modo de atuação comunicacional paralelo e alternativo ao hegemônico, nosso olhar volta-se inevitavelmente à Folkcomunicação.

Ampliando os conceitos seminais da teoria de Luiz Beltrão, a Folkcomunicação é compreendida nas diversas perspectivas estabelecidas por seus seguidores como uma comunicação de resistência. Retomando porém as preocupações iniciais que motivaram o desenvolvimento da teoria, Beltrão compartilhava as preocupações difusionistas que marcavam o desenvolvimento científico e tecnológico no Brasil das décadas de 1960 (e especificamente no meio rural), entendendo a comunicação dos excluídos como parte do «desenvolvimento cultural e econômico», como «ponto de partida para nossa caminhada ao progresso, e os meios populares como «veículos adequados à promoção de mudança social». Esta perspectiva de ampliação do conhecimento de um determinado grupo visando seu desenvolvimento seria retomada com a «comunicação de novas ideias e utilização de elementos e de sistemas pertencentes ao meio ‘folk’ em programas de desenvolvimento» (Benjamin, 2000). Diante da associação ciência, tecnologia, conhecimento e desenvolvimento, a comunicação, entendida não mais como mero esquema linear de transmissão, passará agora pela aproximação entre cultura científica e cultura erudita para que este mesmo conhecimento possa assumir contornos de transformação socioeconômica:

Os folkmedia podem ser uma parte integrante de todos os programas para o desenvolvimento rural (...) A utilização dos folkmedia nos programas de comunicação deve ser vista de uma perspectiva do desenvolvimento cultural e não apenas sócio-econômico (...) Como os folkmedia tem raízes sócio-culturais, sua utilização deve ser mantida nível de eventos locais e sua função maior está na estratégia para comunicações localizadas em nível de comunidade (...) A colaboração entre os portadores de folclore e os comunicadores dos programas é essencial para o sucesso da integração dos folkmedia e mass media nas estratégias de comunicação para o desenvolvimento (New

Delhi Seminar and Workshop on Folkmedia, 1975, citado em Luyten, 2006, pp. 45-46).

Retomando a perspectiva da cultura científica em relação à cultura popular, algumas das pesquisas sobre percepção pública da ciência e/ou inovações tecnológicas apresentam sérios limites ao avaliarem os resultados expressos em questões especificamente técnicas, desprezando muitas vezes a cultura local. Questões fundamentais não são consideradas e não permitem o fomento da participação pública, apresentando muito pouco sobre os complexos mecanismos envolvidos na formação de opinião. Em pesquisa de campo realizada com crianças e professores numa comunidade alijada da civilização industrial do litoral de Pernambuco, o município de Rio Formoso, Maciel (2012) nota que

A percepção pública da ciência mostra que é grande o interesse do grupo estudado pela Ciência, mas poucos entendem o que é divulgado e não fazem ligação direta com seu cotidiano, economia ou política nacional. Os meios de comunicação de massa e as escolas são responsáveis pela divulgação das pesquisas científicas e assim devem apresentar o discurso do cientista como representação de suas formas de observação cotidianas, representadas pela cultura popular. A percepção pública de ciência é construída de forma singular, que só é possível vislumbrar dentro de um contexto, à luz das raízes de uma realidade e identidade cultural (Maciel, 2012, p. 10).

Estas evidências das raízes de uma cultura científica no seio dos grupos populares, também foi percebida através da análise das lendas urbanas veiculadas em comunidades locais e na Internet (mensagens de correio eletrônico, correntes eletrônicas, mensagens em comunidades virtuais), mostrando a relação de como estes mitos (cultura do imaginário popular) se transformam e se midiaticizam e de como elas se relacionam com o conhecimento científico e tecnológico, obstaculizando ou facilitando a comunicação científica (Maciel e Sabbatini, 2011).

Especificamente no que toca o conhecimento científico e tecnológico, para Gómez Ferri (2007), nas lendas urbanas predominam o componente emocional-afetivo sobre o cognitivo-reflexivo, apontando uma «atitude latente e espontânea de desconfiança», não presente em outros discursos sociais. Assim, os indivíduos do grupo não são «agentes sociais impermeáveis

e refratários ao conhecimento científico, mas antes agentes que ativamente constroem suas representações sociais» e que reinterpretem e assimilam o conhecimento científico de acordo com sua realidade mais imediata.

Neste sentido, mais que atribuir o caráter pseudo, anti ou pré-científico a estas emanções da mitologia moderna, a abordagem folkcomunicaçãoal as entenderá como manifestações de preocupações com o desenvolvimento do aparato científico e tecnológico, estabelecendo as bases para a constituição de um novo campo de análise na Folkcomunicação.

5. Elementos de uma folkcomunicação científica e tecnológica

Antes de propor uma aproximação mais sistemática entre as comunidades de prática, estudo e pesquisa da comunicação pública da ciência e da tecnologia³ com o campo da Folkcomunicação, cabe analisar em que medida este, a partir de um ponto de vista epistemológico, seria receptivo a esta contribuição.

Ao destacar a peculiaridade do processo folkcomunicaçãoal situado dentro de grupos de alguma ou outra forma excluídos socialmente, percebemos que o desenvolvimento da teoria beltraniana não se fecha às condições específicas deste sistema paralelo ou alternativo de comunicação operam. Desta forma, ao lado da Folkcomunicação religiosa, turística, política, etc., podemos pensar na emergência de um novo ramo. Assim, identificamos algumas tendências que possam contribuir com esta meta.

a) Do quadro teórico

Diante do reconhecido fracasso do modelo vertical de comunicação e com a emergência significativa de uma tendência que privilegia a participação de todos atores sociais no processo de resolução de tomada de decisões e de solucionamento de conflitos uma Folkcomunicação Científica e Tecnológica deve privilegiar uma visão mais ampla na busca de compreensão destas relações e mediações.

Destacamos assim o conceito de *campo* introduzido por Pierre Bourdieu (2006, p. 20); especificamente o campo científico como um todo é o «univer-

³ Como desafio (e oportunidade), também o campo da comunicação pública da ciência e da tecnologia é relativamente novo, ausente de um «corpus conceitual básico de referência» e sofrendo de «falta de acordo em torno de certas noções que constituem a coluna vertebral da disciplina» e da «demarcação imprecisa do próprio material de trabalho dos comunicadores» (Montañes, 2010, p. 4).

so no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência», onde ocorrem «lutas para conservar ou transformar o campo de forças» (pp. 22-23), evidenciando o caráter sociopolítico desta área de atuação. Além deste, outro conceito significativo introduzido pela «nova sociologia da ciência», seria o *ator-rede* de Bruno Latour, com o reconhecimento do conjunto de conexões e de articulações que dão estrutura ao meio social e cultural, do qual o pesquisador faz parte.

b) Do quadro metodológico

Como em qualquer outra área das Ciências Sociais, múltiplas abordagens, métodos e técnicas de pesquisa são possíveis. Ao constituir-se como disciplina interdisciplinar por natureza, a Folkcomunicação científica acomoda percursos metodológicos provenientes de suas diferentes áreas de origem, como por exemplo, os estudos de análise de conteúdo, de recepção, *gatekeeping*, etc. Contudo, com a adoção de um enfoque que privilegia o «cultural», a tradição metodológica calcada no funcionalismo tão característico dos estudos de percepção pública da ciência poderá ser questionada:

O predomínio das técnicas quantitativas —principalmente o levantamento— no campo da compreensão pública da ciência não é casual. São elas que proporcionam dados generalizáveis sobre uma determinada população. Oferecem, ademais graus de validade e de confiabilidade que outras técnicas de pesquisa social não possuem. Permitem-nos conhecer o nível de erro de nossas estimativas como, por outro lado, também reduzem enormemente a subjetividade na interpretação dos dados. Em seu detrimento pode-se assinalar vários aspectos. O primeiro deles, meramente circunstancial, e não atribuível à técnica, é o fato de estar sendo subutilizada. Em geral, limita-se a uma estatística meramente descritiva. Em segundo lugar, se bem tal técnica nos proporciona uma informação extensiva sobre um tema e população, não permite investigar as questões com demasiada profundidade. Em terceiro lugar, parece claro que muitas das respostas estão influenciadas pela pergunta, como também pelo aquilo que o pesquisado considera socialmente desejável. Assim, houve levantamentos em que os indivíduos responderam que lhes interessam mais os temas de ciência e descobertas [científicas] que esportes, economia, políticos, famosos e celebridades, nesta ordem.

Além disso, com a técnica de levantamento é difícil que afluam questões que o investigador não previu e que podem ser significativas. Finalmente, e a modo de síntese, podemos afirmar que não é simples acessar com esta técnica às formas com as quais as pessoas interpretam, sentem e vivem o mundo que as rodeia (Gómez Ferri, 2007, p. 4).

Neste sentido, os métodos qualitativos se distinguem por sua capacidade de aprofundamento na subjetividade dos indivíduos de um grupo e mais propícios para sua utilização nesta fase de constituição e de «desentranhamento» de problemas do ramo.

c) Dos objetos de pesquisa

Evitando resvalar em uma desnecessária delimitação deste incipiente ramo de estudo e pesquisa, destacamos locais propícios para uma Folkcomunicação Científica e Tecnológica. Além da percepção pública da ciência e da tecnologia em grupos folkcomunicacionais e das lendas urbanas, como apontamos antes, também o folheto de cordel, «jornal do povo» por excelência tem se destacado por abordar temas diretamente relacionados com a ciência e a tecnologia, ainda que as fantasias de carnaval, a cantoria popular, a xilogravura e os ex-votos possam também abordar estes conteúdos (Maciel, 2011).

Finalmente, cabe considerar também outros elementos do processo folkcomunicacional, mais além das mensagens e conteúdos. Neste sentido, os agentes mediadores, seja na perspectiva do líder de opinião ou do ativista midiático, assumem importância, na medida em que «a recepção com este intermediário só ocorre quando o destinatário domina seu código e sua técnica, tendo capacidade e possibilidade de usá-lo por sua vez, em resposta ou na emissão de mensagens originais» (Beltrão, 2001).

Na atualidade o reconhecimento da diversidade de espaços para a comunicação científica busca superar o dilema cientista versus jornalista, ainda que existam relações conflituosas não superadas entre estes coletivos; o conceito de comunicação intercultural, área de atuação nativa dos folkcomunicadores, poderá auxiliar a descrição de problemas relacionados à transmissão de significado, com a ausência de um repositório semântico compartilhado pelas duas culturas, de estereótipos de grupo, com a percepção distorcida do comportamento, levando às denominadas «profecias auto-realizadas» e no confronto de diferentes convenções, normas e papéis (Peters, 1999).

Finalmente, o conceito de ativista midiático elaborado por Osvaldo Trigueiro se destaca nos processos de seleção e de enquadramento, na medida em que estes representantes «folk» se inserem em espaços midiáticos de participação/tensão/negociação oferecidos pelo sistema hegemônico de instituições públicas ou privadas.

5.1 Narrativas populares

Um campo escassamente explorado como ferramenta de divulgação científica é a literatura. Embora durante muito tempo tenha se identificado uma dualidade entre as ciências e as letras, na atualidade se observa uma aproximação. Desta maneira, o uso do argumento da ciência no gênero literário, inserindo os fatos e circunstâncias da ciência no fenômeno narrativo, constitui uma nova abordagem à comunicação pública da ciência.

Bruner (1996) destaca que as narrativas são instrumentos para a aquisição da cultura, consistindo um modo de pensamento não-linear que complementa o pensamento «paradigmático», isto é, o pensamento lógico-matemático. Como característica, as narrativas permitem a construção de significados pessoais, na medida em que o abstrato surge a partir do particular, do interesse de cada um e, estando assim portanto, mais próximas das concepções do cotidiano. A sua vez, Leal e Gôuvea (2002) o uso de narrativas pode ser utilizado na exploração das relações entre ciência, tecnologia e sociedade, na medida em que proporcionam «reflexões acerca dos aspectos éticos e epistemológicos da ciência e da tecnologia», tornando o discurso sobre a ciência e a tecnologia menos fragmentário e mais próximo à realidade social.

A afirmação de que a ciência pode ser aprendida através de narrativas de ficção é justificada pelo fato da informação ser retida na memória por um maior período de tempo, comparada à informação factual isoladamente. Mediante um estudo empírico Negrette-Yankelevich (2002) verificou que quanto mais central ao argumento for a informação científica, maior será a probabilidade de retenção. As frases com sentido literário, as analogias e as ironias provocam respostas emocionais no leitor, de forma que a informação relacionada a estes artifícios será recordada com maior facilidade.

Tendo como premissa então a aproximação entre ciência e narrativa, a Folkcomunicação Científica e Tecnológica encontraria um primeiro meio de expressão nas narrativas populares, sejam elas orais ou escritas. Ao

contrário do jornalismo científico tradicional, ancorado na concepção linear e na separação especialista-leigo, as narrativas populares estariam situadas naquele que denominamos modelo contextualizado. Assim:

Características da notícia transmitida nos folhetos é que sempre inclui o comentário apaixonado, uma vez que a massa de leitores aos quais se dirige não é insensível ao frio objetivismo jornalístico. Quer o fato e a opinião. E os poetas-jornalistas dos folhetos de época são autênticos intérpretes de seu público: conhecem as suas ideias, sentem os seus problemas, aspiram as suas aspirações, vivem a sua vida, podem falar como ele por que são parte integrante dele. A interpretação jornalística dos poetas do povo está ligada a esta indissolubilidade entre eles e o público; por isso é muito mais do que no jornalismo «ortodoxo». [...] E [baseia-se] também, e, sobretudo, nas ideias correntes do vulgo, na filosofia própria do público, que atua como um cadinho sobre a notícia, não para deformá-la mas para conformá-la às mentalidades as quais se dirige (Beltrão, 1971, p. 73).

Encontramos aqui um primeiro elo entre os postulados de uma comunicação científica e tecnológica pautado pela negociação e pelo respeito com o público e a atividade folkcomunicacional. Além disso, estes meios de expressão popular também vincularão o local ao global, integrando os fluxos de comunicação hegemônicos e os populares. Comentando os sistemas de comunicação popular, Luyten detecta uma relação de «reforço mútuo» entre meios tradicionais e os folkcomunicacionais:

Basta haver qualquer acontecimento de importância noticiado pela imprensa e logo aparecem um ou mais folhetos a respeito. Este fato é muitas vezes reaproveitado pela própria imprensa como reforço de sua divulgação. Entre os exemplos mais recentes podemos lembrar a Guerra das Malvinas, a morte do Presidente Tancredo Neves e o aparecimento do cometa Halley, que deram origem a inúmeros folhetos do norte a sul do Brasil. Assim o poeta de cordel e o cantador, através de seu trabalho e baseando-se nas informações da imprensa, informam ao povo e dão a seu público a credibilidade das notícias oficialmente veiculadas. Consequentemente, o próprio aparecimento de folhetos é para as elites uma demonstração do valor da respectiva informação (Luyten, 1988, p. 42).

Dessa forma, as informações de caráter científico e tecnológico que possam ser de interesse para os processos de desenvolvimento local de uma determinada comunidade podem encontrar ressonância, tanto em seu público direto, como na relação com os grupos hegemônicos através das narrativas.

5.2 Festas populares

Tão poderosas como as narrativas, dotadas também de um forte componente antropológico como forma de busca de significado na experiência humana, temos nas festas e celebrações populares um outro meio de expressão, repletas de relações simbólicas, significados e referências que operam na construção da identidade. Para Trigueiro (2007, p. 108), as festas populares são integradas hoje ao «contexto de produção e consumo de bens culturais locais e globais da sociedade contemporânea», sendo planejadas para atender as demandas de consumo, dos interesses econômicos do mercado globalizado das empresas de bebidas, do turismo, dos grupos políticos e principalmente da mídia. Portanto fica estabelecido um híbrido, na intersecção entre cultura local e cultura global, sendo de interesse da Folkcomunicação, como «disciplina mediadora» compreender como são realizadas as estratégias de negociação de recepção dos conteúdos.

Mas como integrar as festas à informação científica e tecnológica? Diante da falência do modelo linear de comunicação pública da ciência, as chamadas «Public Awareness of Science Initiatives» (PASI) —iniciativas de atenção pública da ciência, em inglês— englobam eventos como conferências, demonstrações, competições, exposições, jornadas de portas abertas e oficinas. O estudo realizado por Edwards (2002) revela, por outro lado, que poucos programas de conscientização pública foram avaliados sistematicamente. Para este autor, o objetivo de alcançar um quadro o suficientemente amadurecido para permitir relações harmoniosas entre a ciência e a sociedade depende da capacidade destes programas em promover esta situação, pelo qual também é necessário determinar sua eficácia. Este tipo de iniciativa possui outros objetivos intrínsecos, além de promover a percepção pública da ciência, como facilitar a criação de laços comunitários ou estabelecer relações entre determinados grupos sociais.

Entre estes formatos de evento, as feiras de ciência são exposições públicas de trabalhos científicos e culturais realizados por alunos em situação escolar,

incluindo demonstrações, apresentações orais e resposta a perguntas sobre os métodos utilizados. Os objetivos de uma feira de ciências são despertar nos alunos o interesse pelas matérias científicas; fomentar o espírito criativo através de projetos próprios, desenvolver a capacidade de sintetizar e de comunicar publicamente os conhecimentos aprendidos e as soluções adotada, de diferentes níveis, de forma sintética; estreitar os vínculos entre a escola e a comunidade; incentivar a aplicação do conhecimento formal na abordagem dos problemas cotidianos e promover a sociabilidade dos estudantes (Ormastroni, 2000).

Dessa forma, se as festas populares vêm sendo apropriadas, como nos reporta Trigueiro, como veículos de mensagens planejadas, também cabe pensar o papel do poder público, em concertação com as comunidades locais em utilizá-las como formato de Folkcomunicação Científica e Tecnológica. Ao contrário das narrativas, porém, teríamos aqui um modelo mais próximo ao da participação, no qual os cidadão interessados poderiam participar de forma mais ativa, inclusive na escolha dos temas e assuntos de debate, da empresa científica e tecnológica. Também cabe pensar em formatos das iniciativas PASI que partisse da própria produção intelectual do público-alvo, em uma aproximação ao modelo de deferência e ao reconhecimento dos saberes tradicionais.

6. Conclusões

Na atualidade, tanto a ciência passa por uma revisão epistemológica, como os modelos de sua comunicação necessitam ser reconsiderados, frente aos ideais de envolvimento, empoderamento e participação que são característicos das concepções de desenvolvimento local. Como um todo, evidencia-se que possivelmente o principal desafio em relação aos conflitos entre ciência e sociedade diga respeito ao papel político deste processo comunicativo, com o reconhecimento de uma diversidade de interesses e de relações de autoridade e poder existentes.

Estabelecer um nexa entre o desafio de se alcançar uma cultura científica generalizada, mais além dos limites de classe socioeconômica, de gênero ou de etnias, entendida como uma ferramenta de promoção do desenvolvimento local, e a perspectiva da assimilação destes saberes não mais partilhados (no sentido de fragmentados), consiste a nosso ver o objeto de uma Folkcomunicação orientada ao campo científico e tecnológico.

O recorrido histórico dos modelos de comunicação pública da ciência e da tecnologia nos levam a crer que estes modelos não se negam, mas agem em conjunto. Ao considerar a orientação de compreensão pública e especificamente o modelo contextualizado, o interesse do público é despertado para que ele se informe e aprenda sobre aquelas questões que considera mais importantes ou que são mais relevantes para sua vida cotidiana. Já os modelos de participação dão sentido a este interesse, permitindo que a sociedade se aproprie deste conhecimento e faça o melhor uso possível dele, ainda que para se apropriar um processo aquisição de informação seja necessário. Assim, mais do que a adoção de uma única abordagem, e principalmente pela superação do fetiche pelo modelo transmissivo, é na combinação destes modelos que residem as ações comunicativas mais promissoras e onde a maior contribuição de uma perspectiva folkcomunicacional para o desenvolvimento possa florescer.

Em uma primeira análise dos meios de expressão populares como veículos potenciais da Folkcomunicação Científica e Tecnológica, encontramos um forte respaldo da teoria e prática folkcomunicacional nas narrativas e nas festas populares. Estas expressões corresponderiam ao modelo contextualizado, mais centrado na comunicação, e aos modelos de participação e da deferência, ora voltados para uma ação mais contundente por parte do público. A partir deste estudo preliminar, portanto, cabe aos pesquisadores deste nascente ramo da Folkcomunicação aprofundar as modalidades, temas e peculiaridades destes meios, aproveitando sua força intrínseca, enquanto experiências de construção de significado fortemente enraizadas na cultura humana, assim como as possibilidades de sua implementação através de projetos de extensão universitária, de ações políticas institucionais e de iniciativas não-governamentais, entre outras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, S. (2008). Ciência, jornalismo e meio ambiente: confrontos discursivos. Em C. M. Sousa (org.), *Jornalismo científico & desenvolvimento regional: estudos e experiências* (pp. 168-180). EDUEP.
- Almond, G. A. (1950). *The American People and Foreign Policy*. Harcourt & Brace.
- Benjamin, R. (2000). *A Folkcomunicação no contexto de massa*. Imprensa Universitária UFPB.
- Beltrão, L. (2001). *Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação, de fatos e expressões de ideias*. EDIPUCRS.
- . (1971). *Comunicação e Folklore*. Melhoramentos.
- Bourdieu, P. (2004). *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. Editora Unesp.
- Bucchi, M. (1998). *Science and the Media: Alternative Routes in Scientific Communication*. Routledge.
- Bruner, J. (1996). *Toward a Theory of Instruction*. Harvard University Press.
- Calvo Hernando, M. (2000). La comunicación de la ciencia al público, un reto del siglo XXI. Em G. Kreinz e C. Pavan (eds.), *Os donos da paisagem: Estudos sobre divulgação científica* (pp. 187-197). Núcleo José Reis de Divulgação Científica/ECA-USP.
- . (1997). *Manual de periodismo científico*. Bosch.
- Câmara dos Lordes (2000). *Science and Society. Third Report of the Select Committee on Science and Technology*. The Stationery Office.
- Dowbor, L. (2007). Educação e desenvolvimento local. *Revista de Administração Municipal*, (261). <https://dowbor.org/wp-content/uploads/2006/04/06EDUlocal.doc>
- Edwards, C. (2002, 4-7 de dezembro). *Evaluating European Public Awareness of Science Initiatives. A review of the literature*. Em 7th International Conference on the Public Communication of Science and Technology, Cape Town, South Africa.
- Gómez Ferri, J. (2007, 21-23 de novembro). *Mecanismos indirectos de evaluación de la comprensión pública de ciencia y tecnología: las leyendas urbanas*. Em IV Congreso de Comunicación Social de la Ciencia, Madrid, España.
- Gregory, J. e Miller, S. (1998). *Science in Public: Communication, Culture and Credibility*. Perseus.
- Leal, M. C. e Gouvêa, G. (2002). Narrativa, mito, ciência e tecnologia: o ensino de ciências na escola e no museu. *Pesquisa em Educação em Ciências*, 2(1), 5-33.
- Lewenstein, B. (2010). Models of Public Understanding: the Politics of Public Engagement. *ArtefactoToS*, 3(1), 13-29. http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/artefactos/article/view/8427/8507
- López Cerezo, J. A., Méndez Sanz, J. A. e Todt, O. (1998). Participación pública en política tecnológica: problemas y perspectivas. *Arbor*, 159(627), 279-308.
- Luyten, J. M. (2006). Folkmídia: uma nova visão do folclore e de Folkcomunicação. Em C. Schmidt (org.), *Folkcomunicação na arena global: avanços teóricos e metodológicos* (pp. 39-49). Ductor.
- . (1988). *Sistemas de comunicação popular*. Ática.
- Maciel, B. (2012). Estratégias folkcomunicacionais e percepção pública de ciência, tecnologia para o desenvolvimento local. Em *XI Congresso de ALAIC, Montevideu, 9 a 11 maio 2012 (Anais)*. ALAIC.
- . (2011). Folkcomunicação e desenvolvimento: uma abordagem dos estudos folkmidiáticos na modernidade. *Razón y palabra*, 16(77).
- Maciel, B. e Sabbatini, M. (2011). Usos da teoria da agenda-setting pelos pesquisadores da Folkcomunicação: o estudo das lendas urbanas. Em B. Maciel, J. Marques de Melo e M. É. Oliveira Lima (orgs.), *Território da Folkcomunicação* (pp. 81-93). Editora da UFRN.
- Miller, J. D. (2000). Scientific Literacy and Citizenship in the 21st Century. Em B. Schiele e E. H. Koster (eds.), *Science Centers for this Century* (pp. 369-413). Editions Multimondes.
- Miller, S. (2001). Public Understanding of Science at the Crossroads. *Public Understanding of Science*, 10(1), 115-120.
- Montañes, Ó. Cuestiones actuales sobre comunicación pública de la ciencia. Presentación. *ArtefactoToS*, 3(1). http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/artefactos/article/view/8419/8497
- Negrette-Yankelevich, A. (2002, 4-7 de dezembro). *Science via Narratives: Communicating Science through Literary Forms*. Em 7th International Conference on the Public Communication of Science and Technology, Cape Town, South Africa.
- New Delhi Seminar and Workshop on Folkmedia (1975). *Instructional Technology Report N.º 12*.
- Oliveira, H. M. G. (2007). Meios de expressão popular. Em S. L. Gadini e K. J.

- Woitowicz (orgs.), *Noções básicas de Folkcomunicação: uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões* (pp. 67-70). Editora UEPG.
- Ormastroni, M. J. S. (2000). Feiras de ciências. Em E. Guimarães (org.), *Produção e circulação do conhecimento. Estado mídia e sociedade* (v. 1). Pontes.
- Peters, H. P. (1999). The Interaction of Journalists and Scientific Experts: Cooperation and Conflict between Two Professional Cultures. Em E. Scanlon (ed.), *Communicating Science* (pp. 252-269). Routledge-Open University.
- Quintanilla, M. Á. (1989). *Tecnología, un enfoque filosófico*. Fundación para el Desarrollo de la Función Social de las Comunicaciones.
- Roquepló, Ph. (1974). *El reparto del saber*. Gedisa.
- Trench, B. e Junker, K. (2002). *How Scientists View their Public Communication*. Em 6th International Conference on Public Communication of Science & Technology, Genebra, Suíça.
- Trigueiro, O. (2007). Festas populares. Em S. L. Gadini e K. J. Woitowicz (orgs.), *Noções básicas de Folkcomunicação: uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões* (pp. 107-112). Editora UEPG.

REDES CULTURAIS COMUNICATIVAS: CONEXÕES METODOLÓGICAS NAS COMUNICAÇÕES INTERPESSOAIS

Cristina Schmidt¹

1. Introdução

O mapa cultural contemporâneo é definido pelas redes culturais comunicativas, entendidas como a dimensão primária para a comunicação interpessoal e a composição de grupos ativos de audiência, ou seja, as redes culturais comunicativas são conjuntos de ações múltiplas e simultâneas de transmissão de saberes e fazeres que proporcionam a interação entre diferentes indivíduos, grupos e níveis nos processos sociais. Nesse contexto, é fundamental compreender as redes culturais contemporâneas e a multiplicidade de conexões, de linguagens e de mídias que as compõem. Pois elas conferem aos indivíduos empoderamento e participação social que vão do interpessoal ao empresarial, do pessoal ao comunitário e ao planetário através de recursos interativos próprios a cada grupo. As culturas comunicativas criam formas de expressão, ampliam ou recriam manifestações tradicionais, conferem autonomia e oferecem novas conexões com grupos e agentes de localidades e tempos diversos.

Por isso, esse estudo teve uma abrangência regional e com grupos bem diferenciados. Além disso, preocupou-se com os procedimentos de pesquisa no campo da comunicação social e da folkcomunicação, compreendendo cultura

1 cris_schmidt@uol.com.br

como comunicação em rede; e, utilizando conceitos como patrimônio cultural, mercado cultural, cultura marginalizada, cultura hegemônica e redes sociais; assim igualmente, a dimensão das ações de grupos sociais marginalizados, entendidos como grupos de pressão para a elaboração de políticas culturais, marcando um território de identidades para a interação ou exclusão.

Nos diferentes casos, constatamos que os espaços culturais são oportunidades de comunicação; ambientes onde ocorre a transmissão de saberes e interação social; e, por sua vez, são referências que nutrem os campos midiáticos (TV, Cinema, Internet) e institucionais (Política, Religião, Economia). Por isso mesmo, essa demanda se aprimora e se institucionaliza em decorrência de um mercado cultural e das necessidades comunicacionais que cada grupo apresenta. Essa dimensão cultural diversa articulada por processos comunicacionais resulta na constituição de redes sociais vividas explícitas e implícitas em suas manifestações, as quais passo a chamar de redes culturais comunicativas.

Por meio das manifestações culturais, os grupos sociais estabelecem diferentes redes micro e macro estruturais, trocam informações, assimilam características decorrentes desses processos, dando-lhes novas formas e novos significados, características essas apontadas por autores como Beltrão (1971), Benjamin (2006) e Melo (2008). As diferentes conexões vão se estabelecendo e provocando adaptações aos *modos culturais* contemporâneos por diferentes motivos circunstanciais que podem ser desde uma crença religiosa a uma determinação política; ou de uma herança familiar a uma interferência de padrões globais apresentados nos meios de comunicação massivos; ou ainda, de uma mudança de casa a uma mudança geográfica provocada por uma guerra ou uma catástrofe natural (Canclini, 2004).

Os mapas culturais são configurados com referências múltiplas e podem ser registrados e interpretados de acordo com o ponto de vista do(s) ator(es)/ comunicador(es) cultural(is) ou do(s) observador(es). Uma rede cultural comunicativa vai se fiando em diferentes direções por meio das produções/ produtos próprios ao grupo; aproxima diferentes territórios comunicativos na medida em que os grupos se fazem entender em suas mensagens, aproximam-se e estabelecem trocas em diferentes fluxos de abrangência. A rede cultural se inscreve por meio da transmissão dos saberes individuais e/ou coletivos em múltiplos processos de comunicação social; experiências singulares e plurais que usam como suporte comunicativo as mídias adequadas ao grupo de pertencimento.

Redes culturais se formam a partir das dinâmicas sociais espontâneas ou circunstanciais. E, em todo processo cultural, há ampla utilização das tecnologias para produção e divulgação dos saberes, que estimula a formação dos patrimônios culturais como potencialidades para o aprimoramento técnico e estético das produções e expressões populares e artísticas comunitárias. Essas redes culturais comunicativas, em muitos casos, levam para a identificação e empoderamento grupal, para a ação social/política organizada e para o desenvolvimento regional.

Redes Sociais são entendidas como a dimensão primária para a comunicação interpessoal e a composição de grupos ativos de audiência, ou seja, as redes sociais são conjuntos de ações múltiplas e simultâneas de comunicação que proporcionam a interação entre diferentes indivíduos, grupos e níveis nos processos culturais: redes culturais comunicativas. Conferem aos indivíduos um poder de participação em redes comunicativas, que vão do interpessoal ao empresarial, do pessoal ao comunitário e ao planetário através de recursos interativos próprios a cada cultura. As Redes se instituem a partir de interesses comuns que vão do econômico ao religioso, do afetivo ao artístico de seus agentes ativos e promotores e demais participantes.

Essas experiências interativas em redes sociais são muito mais amplas que o espaço cibernético, elas ocorrem nas infinitas conexões culturais que aferimos enquanto sujeitos em sociedade e participantes de processos múltiplos. Mas é, muitas vezes, o ciberespaço que oferece uma potente ferramenta para dialogar com pessoas de qualquer parte do planeta, estabelecendo uma aproximação nas trocas simbólicas de diversos povos, percorrendo territórios que vão do público ao privado. A conversação, em alguns casos, limita-se à construção de personagens ilusórios; mas, na maioria das situações, a construção de uma comunicação própria a um universo cultural específico torna-se ferramenta identitária de conhecimento e fortalecimento de grupos.

Diante desse contexto, a hipótese esteve na possibilidade de milhões de pessoas falarem simultaneamente entre si em redes compostas por diversas nacionalidades, crenças, formações educacionais e políticas; com níveis de participação social diferenciados, de construção valorativa e emocional das mais complexas, aponta para uma ordenação social diferenciada. A construção imagética e linguística em uma rede cultural comunicativa em diferentes hierarquias é a responsável pela construção de valores, pelas relações de poder, pelos processos comunicativos da sociedade historicamente

constituída; esta, também se modifica permanentemente, atualizando-se às demandas sociais emergentes nos espaços e tempos em que ocorrem as múltiplas relações.

Essa territorialidade contemporânea —interativa, diversa e globalizada— tem fronteiras fluidas que conduzem a universalização de algumas características sociais e a substituição de outras. Tem um movimento temporal constante dos saberes tradicionais e modernos em manifestações vivas e dinâmicas; e, usa mídias diferenciadas e mediadores ativos que agem nessa móvel geografia cultural. «Geo-grafia» em rede, com uma audiência ativa, promotora de sujeitos atuantes que interpretam e definem os tipos de relações, de produções e de manifestações condizentes às demandas de seus interlocutores.²

O mapa cultural contemporâneo intensifica o papel das redes sociais, entendidas como redes culturais comunicativas vividas, conferindo-lhes poder de transformação permanente, de adaptabilidade para suprir necessidades momentâneas e históricas como aspectos ligados à sobrevivência, ou outros mais subjetivos como a religiosidade, os relacionamentos, as festividades, a política, a economia: as redes sociais criam formas de expressão, ampliam ou recriam manifestações tradicionais, ou lhes conferem uma autonomia que as desvinculam do original, e oferecem novas conexões com grupos e agentes de localidades e tempos diversos. Conexões por meio das redes comunicativas interpessoais e globais que viabilizam políticas culturais para o desenvolvimento regional.

2. A experiência colaborativa

A reflexão sobre as redes culturais comunicativas, suas mídias e políticas públicas; bem como os mecanismos de comunicação, inerentes aos processos e produtos culturais, foi exemplificada pelos modos culturais de diferentes segmentos sociais e formatações. Grupos ligados a setores não hegemônicos da sociedade são o objeto central das investigações, onde seus produtores lideram processos de transmissão de saberes e fazeres. As ações desses grupos definem conexões sociais e subsidiam produções culturais e mercadológicas, assim como resultam em políticas públicas para seu desenvolvimento.

² Esses conceitos de ativismo cultural das audiências, audiência ativa, líder de opinião, líder ativista, ativismo midiático foram bem desenvolvidos nos trabalhos de Dowling (2002), Beltrão (1971), Trigueiro (2008).

Uma circunspeção das expressões culturais e de seus agentes em suas formas de comunicação —seja apropriando-se, seja sendo apropriada— irá contemplar a diversidade cultural do Alto Tietê em manifestações culturais de diferentes etnias, gêneros e segmentos. O estudo desses grupos implicou em reconhecer a importância da produção cultural expressa por estes de modo a revelar seus conhecimentos, saberes, ideias e valores éticos e estéticos, modo de viver e de se comunicar, formas de produção, mediação e manifestação.

Esse estudo ocorreu de forma colaborativa em uma rede acadêmica envolvendo sete pesquisadores, seis orientados por mim: Silvia Rangel, Cláudia Helena da Silva, Ivone Rocha, Hércules Moreira, Isabel Oliveira e Sandra Paulino, membros do Núcleo de Ciências Sociais Aplicadas da UMC, vinculado ao Programa de Mestrado em Políticas Públicas, no qual realizaram sua formação; e Agnes Arruda, doutoranda na UNIP, membro da Rede Folkcom e parceira em algumas pesquisas. Suas pesquisas articularam-se ao meu projeto de Pós-Doc, nas orientações, nas reflexões e na produção de materiais em processos de investigação, de modo simultâneo e complementar. A pesquisa dos seis primeiros resultou em dissertação de mestrado e, etapas das reflexões foram apresentadas e publicadas em anais de congressos, artigos no Anuário da Cátedra UNESCO/Umesp, capítulos de livros, e culminou na organização, também compartilhada, de um livro com o título «Mídia e Políticas Culturais».

Os processos de pesquisa consistiram:

a. Na leitura de festa popular religiosa católica como empreendimento cultural para comercialização de produtos típicos —alimentos, música e fé—, que envolve descendentes de imigrantes italianos; em uma rede para manutenção identitária e de patrimônio imaterial. Festa de Nossa Senhora de Aquirópita, no Bom Retiro (SP).

b. Na identificação de manifestação popular festiva que envolve diferentes etnias, grupos culturais e segmentos sociais em uma rede ampla de conexões e múltiplos processos comunicacionais, e ainda, a promoção de política pública de reconhecimento como patrimônio imaterial, Congada de Santa Ifigênia na Festa do Divino de Mogi das Cruzes (SP).

c. Na caracterização de grupo multicultural na cidade de Bertiooga —alunos do Curso de Pedagogia da Faculdade Bertiooga—, por meio de visita ambiental e de dinâmica «colcha de retalhos», para percepção da diversidade cultural, suas memórias e formas de aproximação para constituição de redes sociais de sobrevivência e reterritorialização.

d. Na percepção do empoderamento individual e de suas consequências para a coletividade, produzindo uma dinâmica que culmina na formação dos movimentos e redes culturais. Foram acompanhados os líderes comunitários da Comunidade Kolping de Guaianases, na Zona Leste de São Paulo, que estão à frente de programas e projetos em situação de fortalecimento de suas ações junto aos grupos em que se encontram envolvidos.

e. Na compreensão dos processos de produção da TV Comunitária de Mogi das Cruzes como meio de expressão de grupos populares e forma de participação em canal fechado de comunicação. E a avaliação pelos grupos do conteúdo veiculado e da oportunidade de comunicação que esse meio possibilita para melhorar a qualidade de vida da localidade.

f. Na avaliação da comunicação entre o poder público (parlamentares da cidade de São Paulo) e a comunidade (eleitores) no modo como estabelecem diálogos e se posicionam nas redes digitais, utilizando canais de comunicação da internet —sites e facebook— para obterem informações sobre as políticas públicas em desenvolvimento.

g. Na identificação de manifestações e políticas públicas nas redes digitais foi um levantamento inicial para o projeto de Pós-doc e trouxe uma compreensão sobre as redes culturais comunicativas. Essa abordagem levou a minha participação no Seminário Globo Universidade em 2014, gerou a apresentação de dois trabalhos nos Congressos da Intercom (2013 e 2014), um na Conferência da ALAIC 2014, e um na Conferência de Folkcomunicação (2015). Além disso, impulsionou a organização do livro *Mídia e Políticas Culturais*.

Em cada abordagem foram identificados os agentes, as linguagens, as marcas culturais, os suportes técnicos e os canais de difusão. Para tanto, a abordagem qualitativa, e mais propriamente o método do Estudo de Caso, possibilitou um olhar mais complexo e aprofundado da realidade social e dos fenômenos que nos propusemos estudar, na linha definida por Yin (2001, p. 32) como «uma inquirição empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de um contexto da vida real, especialmente quando a fronteira entre o fenômeno e o contexto não é claramente evidente e onde múltiplas fontes de evidência são utilizadas».

Essa forma de pesquisa foi adotada por permitir a análise de múltiplos casos de modo a atender às diferentes variáveis contempladas nos objetivos. Por isso, seguindo as características essenciais desse método, trabalhamos com os casos apontados acima levando em conta as particularidades de cada

um deles. Fizemos uma descrição detalhada de suas características e processos; trouxemos dados que atenderam aos objetivos da pesquisa e possibilitaram diferentes interpretações e perspectivas; construindo um raciocínio indutivo, ou seja, os diferentes casos específicos deram suporte para as generalizações e princípios resultantes da totalidade do estudo (Duarte, 2005, p. 217).

Por essa razão, foi importante maior dinâmica em campo, com técnicas de captação de dados que permitiram abranger a complexidade e especificidade de cada caso investigado. Sendo assim, para a coleta de dados nas diferentes etapas, além de levantamento bibliográfico e documental, as pesquisas aconteceram de modo empírico com observação direta das manifestações culturais, e com entrevistas semiestruturadas para as lideranças, participantes e demais envolvidos nos processos. Também foi utilizada a dinâmica de grupo para levantamento de um histórico de vida e visualização de imagem pessoal; exatamente como previsto no método estudo de caso em «sua capacidade de lidar com uma ampla variedade de evidências —documentos, artefatos, entrevistas e observações» (Yin, 2001, p. 27).

E, fundamentalmente, para que o processo investigativo fosse viabilizado, envolvemos nessas frentes os pesquisadores que citamos anteriormente para desenvolverem atividades conjuntas em campo e em centros de documentação especializados, bem como, para que realizassem seus trabalhos individualmente, com reflexões conjuntas. Além do que, técnicas que envolveram diretamente a «participação humana», como nas dinâmicas e entrevistas, foram submetidas à aprovação do Comitê de Ética da Universidade de Mogi das Cruzes. Durante o processo investigativo, o grupo de pesquisadores se manteve como núcleo fomentador envolvido nessas frentes, desenvolvendo atividades em campo e em centros de documentação especializados. Ademais, periodicamente o grupo expos resultados parciais em eventos acadêmicos e publicações; participou de debates e programas em meios de comunicação e em reuniões com conselhos públicos de cultura e grupos comunitários. Inclusive, foram organizados dois Seminários em Políticas Públicas nos quais foram debatidas temáticas relacionadas.

Tratou-se, portanto, de uma vivência acadêmica articulada com diferentes segmentos sociais e políticos. Grupos culturais, ONGs e Ponto de Cultura, Meios de Comunicação, Conselhos Municipais e órgãos públicos como a Organização da Festa Nossa Senhora de Aquirópita, TV Comunitária de Mogi das Cruzes, Prefeitura de Mogi das Cruzes e de Bertiooga, Câmara

dos Vereadores de São Paulo, ONG Voto Consciente. E, instituições e grupos de pesquisa como o Núcleo de Ciências Sociais Aplicadas da UMC, Faculdade Bertioiga, Rede Folkcom, e os Grupos de pesquisa de Folkcomunicação da Intercom, da ALAIC e da Confibercom. E, também, com o Grupo de Música e Mídia (Musimid-USP), e a equipe da Cátedra Unesco-Umesp. Grupos esses que já mantemos, há alguns anos, relações de cooperação técnica para produção e divulgação científica.

A análise dos dados se fez seguindo os indicadores apontados acima, como forma de contemplar as redes culturais comunicativas nas dimensões percorridas pelas manifestações culturais, as políticas públicas na área e a perspectiva do desenvolvimento regional. Os quais são resultantes da vivência e documentação crítica dos aspectos contemporâneos da cultura, no mesmo sentido que pontuou os cruzamentos em que o tradicional e o moderno fluem em redes múltiplas.

Avaliamos os materiais coletados com base nos estudos culturais, principalmente os latino-americanos, o que implica em a análise ser fundamentada em autores como Beltrão, Canclini, Melo, Hall, Schmidt, Benjamin, Pellegrini que consideram que na América Latina as tradições culturais ainda estão muito presentes, uma vez que a modernidade ainda não se instalou por completo e, ainda mais, o contexto globalizado aproxima e reconfigura expressões culturais impingindo novos significados. As mesclas, mudanças, encontros e reelaborações se dão em decorrência das demandas mercadológicas e sociais deste tempo atual, em que os grupos sociais adaptam seus saberes, seu processo de trabalho, suas produções e seu modo de viver e de atuar no mundo frente às novas tecnologias, estéticas e valores sociais. Esse arcabouço constitui um patrimônio imaterial que elucida uma geografia cultural contemporânea dinâmica.

Outros autores que subsidiaram a análise foram Peruzzo, Canela, Melo, Castells, entre outros que subsidiaram a análise dos resultados, com contribuições importantes para a compreensão das redes sociais, das culturas contemporâneas e de suas expressões, do espaço e atuação dos meios de comunicação, as relações intergrupais com o poder público, com as lideranças e com o mercado. Autores que nos dão suporte para validar nossa visão sobre as redes culturais e comunicativas estabelecidas com mudança permanente dos códigos culturais para garantir espaços institucionais e comerciais, e audiência; consolidando produtos que partem das culturas locais e regionais na perspectiva de um posicionamento identitário e econômico.

3. Os resultados compartilhados

O mapa cultural contemporâneo, que ponteamos com o estudo de alguns casos, intensifica o papel das redes sociais, entendidas como redes culturais comunicativas vividas, conferindo-lhes poder de transformação permanente, de adaptabilidade para suprir necessidades momentâneas e históricas como aspectos ligados à sobrevivência, ou outros mais subjetivos como a religiosidade, os relacionamentos, as festividades, a política e a economia: as redes sociais criam formas de expressão, ampliam ou recriam manifestações tradicionais, ou lhes conferem uma autonomia que as desvinculam do original, e oferecem novas conexões com grupos e agentes de localidades e tempos diversos. Essas são conexões que ocorrem por meio das redes comunicativas interpessoais e globais que viabilizam políticas culturais para o desenvolvimento regional. Essa proposição foi sendo afirmada na medida em que se atingiam os objetivos de cada etapa estudada, conforme veremos a seguir.

É o que pode ser identificado nas Redes Comunicativas de identidade e políticas da indústria criativa na Festa de Nossa Senhora de Aquiropita. As redes culturais comunicativas intergrupais evidenciam a identidade dessa comunidade que não é italiana e tão pouco caipira, a identidade molda-se aos tempos e relações sociais do momento.

Com a presença de grandes jornais impressos; emissoras nacionais, regionais e locais de TVs e Rádios, além dos espaços na internet, os grupos envolvidos com o evento se articulam em sua organização: na festa, nas danças, nas músicas e na gastronomia em uma manifestação com dimensões globais e características culturais contemporâneas.

Nota-se que o italiano acaipirado na megalópole São Paulo canta sua cultura em festas populares que recebem mais de 250 000 pessoas, assim como canta em pequenos grupos que mantém referências populares tradicionais. Nessas redes culturais, ele articula os códigos tradicionais com os referenciais contemporâneos e mercadológicos.

Acontece, do mesmo modo, nas Redes Comunicativas para o reconhecimento de Patrimônio Imaterial em Mogi das Cruzes. Constatou-se que as congadas expressam seus modos singulares durante anos na história da cidade, e atualmente elas são consideradas uma produção cultural emblemática no cenário político e social do Estado de São Paulo. Elas foram estabelecendo relações do local ao global e, ano após ano, foram consolidando sua identidade, sua força local que expressa todo o conhecimento tradicional e

toda a representatividade para as novas gerações. As congadas em Mogi das Cruzes tornaram-se referências culturais e, conseqüentemente, foram reconhecidas como Patrimônio Cultural.

As Congadas de Mogi das Cruzes são resultantes de uma rede cultural comunicativa de seus produtores, de modo intensificado após terem sido reconhecidos e garantidos pelas políticas públicas. Suas lideranças estabelecem um processo de comunicação com seu grupo e este com outros grupos. Isso garante a articulação e qualificação da manifestação cultural para protagonizar ações que levem à incorporação pública do patrimônio.

Quando se toma essas expressões culturais como resultantes de redes comunicativas que se concretizam em bens de relevância social e política para a comunidade local, evidencia-se a pertinência das redes culturais comunicativas como fundamentais para o processo de posicionamento e configuração de políticas públicas. Pois está exatamente na transmissão dos saberes e na autovalorização o ponto principal para o fortalecimento local.

Reflexões importantes resultaram da experiência com a Rede multicultural de jovens do município de Bertioiga. Questões como a migração e a diversidade étnica evidenciaram esse processo, e foram determinantes para a formação das culturas comunicativas na localidade. Pelos mais diversos motivos (econômicos, políticos, religiosos), individualmente ou em pequenos grupos —normalmente o familiar— a população bertioiguense é oriunda de outras cidades, regiões ou países.

São poucas as expressões culturais de origem que são mantidas, o comum é a adaptação às práticas da localidade nas festividades e nas manifestações de fé, de arte e de trabalho. As redes culturais comunicativas são inerentes a cada momento dessas vivências. Baseados na experiência coletiva e com base em suas memórias, eles criam imagens (causos, casas, práticas cotidianas: futebol, pescaria, surf, etc.) com o intuito de resolver suas necessidades evidenciadas e, aí buscam identificação com o grupo para apoio e fortalecimento. Esse compartilhar de experiências individuais e coletivas avança no sentido de explicar e avaliar a própria existência histórica, em movimento e mutação.

A compreensão das lembranças e o seu registro em processos culturais comunicativos como a Colcha de Retalhos, retoma princípios éticos, quando constroem sua visão de mundo. Além do que, e principalmente, introduz novos posicionamentos políticos sociais quando lentamente vão interferindo na comunidade e estimulando um aprendizado rico e criativo. Constatamos

com essas atividades a dimensão da cultura como processo comunicacional e visualizamos as redes sociais explícitas e implícitas em suas histórias. Constatamos também que esses espaços formaram oportunidades de comunicação.

Outros aspectos afirmativos de nossa concepção de redes culturais comunicativas puderam ser localizados no momento em que se estudaram as Redes Sociais e empoderamento das mulheres de Guaianases. Ficou claro que as políticas públicas são fundamentais para o enfrentamento dos problemas sociais e para a tomada de decisão com participação coletiva na busca por soluções.

E, são redes culturais comunicativas que se revelam extremamente importantes para a personalização dos líderes locais, sua influência e direcionamento na condução dos movimentos sociais que buscam o empoderamento, a inclusão social e o desenvolvimento comunitário. Os caminhos para uma atuação efetiva estão na inversão dos papéis de indivíduos passivos para ativos, influenciando nas escolhas políticas, participando nas tomadas de decisões, organizando interesses em torno de uma rede local de políticas públicas e articulando ações individuais em prol de benefícios coletivos.

No caso da TV Comunitária e das redes de participação para avaliação e produção para a qualidade de vida, ficou muito evidente o inverso das redes de empoderamento. As organizações oficiais existentes, instituídas em uma emissora de TV ou em associações de bairros, não promovem a atuação comunitária. E não existe uma rede cultural comunicativa articulada no sentido de se apropriar de uma mídia constituída com o fim único de participação, inclusão e produção colaborativa.

Porém, o mais marcante foi constatar que uma rede de grupos culturais fortalecidos para atividades diversas, uma Associação de bairros, não tem ciência de seu potencial de participação na TV e, menos ainda sobre seu papel quanto a pautar aspectos pertinentes para a melhoria da qualidade de vida. Tal organização social não tem contribuído para a percepção identitária e para o empoderamento, mas sim como órgão assistencial de doação de mantimentos e de medicamentos. O que, por seu modo, leva a um grupo que desconhece sua história, seu valor e seu papel social, quanto menos para a concepção, avaliação e produção em uma TV comunitária.

Ainda nessa linha de redes que inviabilizam a comunicação, foi verificado na pesquisa o precário diálogo nas redes digitais entre vereadores e eleitores, com um baixo uso das redes sociais virtuais pelos vereadores de São Paulo, principalmente no tocante ao seu relacionamento com o eleitorado. Muitos

se utilizam das redes sociais e de sites pessoais para apresentar seus feitos políticos e mostrar que estão juntos à população. Mas são raros os que as empregam para expressar opiniões e responder às reivindicações, ou estabelecer um diálogo com a população.

Não existem redes comunicativas entre vereadores e eleitores que permitam a aproximação e o diálogo produtivo para definições de propostas, políticas públicas e planejamento de ações sociais. Fato esse que autores como Canela (2008) deixam muito evidenciado como fundamental para a gestão pública. E que, os meios de comunicação são fundamentais e responsáveis por criar uma interlocução que possibilite a participação dos cidadãos nas decisões políticas.

Nos estudos que fizemos sobre as Culturas comunicativas utilizando as ferramentas digitais com atuação no ciberespaço, vimos que o mundo digital propõe novas formas de relacionamentos sociais que implicam em redes culturais comunicativas ativas e conectadas com seus saberes e vivências concretas, conscientes e empoderadas. Pois, a sociedade complexamente conectada em redes sociais possibilita a comunicação permanente, a troca de ideias, de valores e de interesses individuais ou grupais, em formatos e conteúdos que espelham as mais diferenciadas culturas com audiências diversas.

Muitos agrupamentos sociais —antigos ou recentes— se reestruturaram e se atualizam às linguagens e formas de conexões nas diferentes redes culturais. Um contexto globalizado, com informações rápidas e em grande quantidade, possibilita a participação plural e tem possibilitado exposições singulares. Mas, também há aqueles que, por condição social ou estratégia política, não incorporam as linguagens da cibercultura.

Conclusões

Para além de qualquer resultado, a importância desse trabalho está em dois aspectos muito importantes: o primeiro está justamente nos procedimentos de pesquisa adotados: no método. A pesquisa colaborativa com modo compartilhado, integrado e interdisciplinar trouxe uma constituição de uma rede comunicativa acadêmica entre pesquisadores e instituições como a Universidade de Mogi das Cruzes, a Universidade Metodista de São Paulo, Organizações não governamentais e entidades científicas.

O segundo aspecto fundamental nessa pesquisa está na definição de rede cultural comunicativa como folkcomunicação, rede essa que se estabelece

mediante necessidades de transmissão de saber e de fazer, em procedimentos próprios a cada grupo. São redes vividas, construídas a partir dos mais diferenciados motes sociais que levam à comunicação interpessoal, intergrupar, e daí ampliam-se para infinitas conexões vividas ou mediadas por tecnologias que possibilitam a comunicação.

Ficaram evidenciadas as expressões da cultura às margens dos artifícios midiáticos hegemônicos, e o entendimento dos procedimentos de comunicação inerentes a elas para a percepção das identidades, do empoderamento e da autonomia. Isso aproximou as investigações para uma reflexão maior à luz da teoria da folkcomunicação, e possibilitou a compreensão das dinâmicas culturais e da configuração da realidade regional paulista.

Nesta pesquisa, orientando um grupo de pesquisadores, foi possível trazer a confirmação de uma hipótese que creio há alguns anos, de que milhões de pessoas falam simultaneamente entre si em redes culturais compostas por diversas nacionalidades, crenças, formações educacionais e políticas; com níveis de participação social diferenciados, de construção valorativa e emocional das mais complexas, apontando para uma ordenação social diferenciada. A construção imagética e linguística em uma rede cultural comunicativa em diferentes hierarquias é a responsável pela construção de valores, pelas relações de poder e pelos processos comunicativos da sociedade historicamente constituída; esta, também se modifica permanentemente, atualizando-se às demandas sociais emergentes nos espaços e tempos em que ocorrem as múltiplas relações.

Redes Culturais sempre entendidas como a dimensão primária para a comunicação interpessoal e a composição de grupos ativos de audiência, ou seja, as redes sociais como conjuntos de ações múltiplas e simultâneas de comunicação que proporcionam a interação entre diferentes indivíduos, grupos e níveis nos processos culturais. Estas, conferem aos indivíduos um poder de participação em redes comunicativas que vão do interpessoal ao empresarial, do pessoal ao comunitário e ao planetário através de recursos interativos próprios a cada cultura. As Redes se instituem a partir de interesses comuns que vão do econômico ao religioso, do afetivo ao artístico de seus agentes ativos e promotores e demais participantes.

Essas experiências interativas em redes sociais são muito mais amplas que o espaço cibernético, elas ocorrem nas infinitas conexões culturais que aferimos enquanto sujeitos em sociedade e participantes de processos múltiplos. Mas é o ciberespaço que oferece uma potente ferramenta para dialogar

com pessoas de qualquer parte do planeta, estabelecendo uma aproximação nas trocas simbólicas de diversos povos, percorrendo territórios que vão do público ao privado. A conversação, em alguns casos, limita-se à construção de personagens ilusórios; mas, na maioria das situações, a construção de uma comunicação própria a um universo cultural específico torna-se ferramenta identitária de conhecimento e fortalecimento de grupos.

As redes culturais comunicativas criam formas de expressão, ampliam ou recriam as manifestações humanas, ou lhes conferem uma autonomia que as desvinculam do original, e oferecem novas conexões com grupos e agentes de localidades e tempos diversos. Atualmente, as redes culturais comunicativas são intensificadas pelas redes ciberculturais, conferindo-lhes poder de transformação permanente e de adaptabilidade para suprir necessidades momentâneas ou históricas, desde aspectos ligados à sobrevivência, a outros mais subjetivos como a afetividade, a comunicabilidade, a religiosidade, a política e a cidadania.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beltrão, L. (2001). *Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de idéias*. EDIPUCRS.
- . (1980). *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. Cortez.
- . (1971). *Comunicação e Folclore*. Edições Melhoramentos.
- Benjamin, R. (2006). A teoria da Folkcomunicação e o pioneirismo de Luiz Beltrão. Em C. Schmidt (org.), *Folkcomunicação na Arena Global* (pp. 50-61). Ductor.
- Canavilhas, J. (2009). A Comunicação Política na Era da Internet. Em *VIII Congresso Lusocom*. Labcom. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/canavilhas-joao-comunicacao-politica-na-era-da-internet.pdf>
- Canclini, N. G. (2004). *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (4ª Edição). Edusp.
- Canela, G. (2008). *Políticas Públicas Sociais e os desafios para o jornalismo* (1ª Edição). ANDI/Cortez Editora.
- Carmo, P. S. (2003). *Culturas da Rebeldia: a juventude em questão*. SENAC.
- Castells, M. (2005). *A Sociedade em Rede*. Paz & Terra.
- Castro, M. L. V. e Londres, M. C. (2008). *Patrimônio imaterial no Brasil*. UNESCO- Educarte.
- Duarte, J. e Barros, A. (orgs.) (2005). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. Atlas.
- Downing, J. D. H. (2002). *Mídia Radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. Editora SENAC São Paulo.
- Hall, S. (2008). *A identidade Cultural na pós-modernidade* (10ª Edição). DP&A. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2006a). *Os Sambas, as Rodas, os Bumbas, os Meus e os Bois: a trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- . (2006b). *Patrimônio Imaterial: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dos siê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial* (4ª ed.). Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- Laraia, R. B. (2006). *Cultura: um conceito antropológico*. Jorge Zahar Ed.
- Melo, J. M. (2008). *Mídia e cultura popular: história, taxionomia e metodologia da folkcomunicação*. Paulus.

- . (org.) (2008). *O campo da comunicação no Brasil*. Vozes.
- Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (2009). *Relatório Mundial da UNESCO: Investir na diversidade cultural e no diálogo intercultural*. ONU.
- Peruzzo, C. (2009). Movimentos Sociais, Cidadania e o Direito à Comunicação Comunitária nas Políticas Públicas. *Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos*, 11(1), 33-43.
- . (2008). Televisão Comunitária: Mobilização Social para democratizar a comunicação no Brasil. *Questão*, 14(2), 177-189.
- . (2004). Direito à comunicação comunitária. Em Oliveira, M. J. C. (org.), *Comunicação Pública*. Alínea.
- Schlither, C. R. B. (2004). *Redes de desenvolvimento comunitário: iniciativas para a transformação social*. IDIS - Instituto para o Desenvolvimento de Investimento Social.
- Schmidt, C. (2011). O uso da metodologia empírica para leitura dos cruzamentos socioculturais nos processos e produtos midiáticos. Em *Anais: XXXIX Congresso Brasileiro da Ciência da Comunicação, Recife, Brasil*. Intercom.
- . (2007). Teoria da folkcomunicação: Conceitos e pertinências das ciências humanas no campo da comunicação. Em *Anais: X Conferência Nacional de Folkcomunicação, Ponta Grossa, Brasil*.
- . (org.) (2006). *Folkcomunicação na Arena Global: avanços teóricos e metodológicos*. Ductor.
- . (2005). A comunicação dos migrantes: Fluxos midiáticos, contrafluxos folkcomunicacionais. Em *Anais: VIII Conferência Nacional de Folkcomunicação, Teresina, Brasil*.

CAPÍTULO 3.

TEMAS DE LA INVESTIGACIÓN FOLKLÓRICA Y FOLKCOMUNICACIONAL

TEMAS DE PESQUISA FOLCLÓRICA E FOLKCOMUNICACIONAL

FOLKLORE MUSICAL Y DANCÍSTICO DURANTE LOS SIGLOS XIX Y XX

Hiranio Chávez Rojas¹

1. Planteamientos

La construcción de una identidad que permita sentir-se parte de un todo homogéneo y colectivo, representativo de grupos humanos que se sienten reflejados en este especial espejo del alma y que instalan su memoria personal a manera de anclaje, con estacas profundas que se fundan en la cultura local, regional y nacional. ¿Es esta una definición de lo que llamaríamos folklore, cultura tradicional, o más bien cultura patrimonial, ya sea tangible o intangible? Si bien estos conceptos hoy en día parecieran ser lo mismo, representan también procesos y cambios culturales, ideológicos y políticos propios del desarrollo de las ciencias y en especial de lo que nos atañe de las ciencias sociales.

Hoy, al mirar en el tiempo el origen de la palabra y posteriormente la ciencia folklórica, confirmamos el sentido original instalado en el mundo del siglo XIX, desde un pensamiento positivista supeditado a las ciencias biológicas, naturales y matemáticas, donde la búsqueda del eslabón perdido llevó a estudiar al «Hombre» bajo la mirada cosalista de la lupa y del microscopio, y de esa manera clasificar y coleccionar los bienes culturales producidos por este. Ejemplo claro, histórico y vergonzoso es el traslado a Europa de representantes de los pueblos

¹ hchavez@uchile.cl

habitantes de la Patagonia, selknam y yámanas a la Exposición Universal de París a finales del siglo XIX, como antropófagos y animales en cautiverio. Es el período del nacimiento de las ciencias humanas y antropológicas.

Cómo olvidar la lectura obligada de quienes se interesaban en estos bienes culturales, como James George Frazer, quien en 1890 publica su obra sociológica *La rama dorada* para introducirnos en un mundo desconocido y «raro», basado en la religión y la magia, «pueblos primitivos» y folklore, como una manera de sistematizar y clasificar pueblos distintos y sus creencias. Allí nos encontramos en los albores de los actuales estudios sociales. Entonces cabe preguntarse si ha habido un cambio en la concepción y reflexión del folklore o aún se mantienen los postulados de los hermanos Jakob y Wilhelm Grimm, en sus relaciones comparativas de cuentos alemanes con los de otros países, y de Williams J. Thoms, arqueólogo inglés, que envió una carta a la revista *Athenaeum* en 1846, la que en una parte dice:

Sus páginas han dado testimonio tan a menudo del interés que demuestra usted por lo que en Inglaterra designamos con el nombre de Antigüedades populares, o Literatura popular (aunque entre paréntesis es más bien un saber tradicional que una literatura, y podría describirse más propiamente con una buena palabra compuesta anglosajona, Folk-Lore —el saber del Pueblo—) (en Vega, 1960, p. 26).

El musicólogo Carlos Vega hace referencia a esta carta en su libro *La ciencia del folklore*, publicado en 1960. Vega, fecundo estudioso y musicólogo, es un referente importante y obligado para quienes quieran introducirse en los estudios del folklore, con detractores y adherentes. Sin embargo, es necesario refrescar hoy en día que su interés lo llevó a visitar nuestro país en más de una ocasión, con arribos a diversas localidades del territorio, permitiéndonos viajar en el tiempo, a los sonidos musicales de la época.

En América Latina se formó una interesante red de investigadores que se abocaron a los estudios del folklore. Cabe recordar a Augusto Raúl Cortázar, Alfredo Poviña, Ismael Moya y Carlos Vega, en Argentina; Efraín Morote Best, Mildred Merino de Zela y Nicomedes Santa Cruz, en Perú; Lauro Ayes-tarán en Uruguay; Manuel Dannemann en Chile; en fin, sería larga la lista de estudiosos de nuestra América.

En Chile se destacan los estudios del sabio alemán nacionalizado chileno, el doctor Rodolfo Lenz, llegado al país en 1889 y quien a principios del

siglo XX da el impulso para los estudios filológicos de la cultura chilena y del pueblo mapuche, entre otros. Es así que funda la Sociedad de Folklore Chileno el 18 de julio de 1909. Junto con Julio Vicuña Cifuentes y Ramón Laval, impulsó los estudios de la oralidad en el folklore chileno, corriente generadora que dio sus frutos multiplicando el interés por ellos.

La Universidad de Chile fue un centro generador de políticas culturales, especialmente a partir del rectorado de don Juvenal Hernández Jaque entre 1933 y 1953. Con su mirada visionaria fortaleció y sentó las bases para el surgimiento de diversas entidades relacionadas con el arte. Ejemplo de ello fue la creación del Instituto de Investigaciones Folklóricas en 1947, con el nombre de Ramón A. Laval, orientado al campo de la literatura y las creencias populares. A ello debemos agregar una larga lista de investigadores que se adscribieron a esa modalidad de investigación, inspirados en el modelo europeo nacido con los hermanos Grimm y la Sociedad del Folklore creada en Inglaterra treinta años después de la propuesta de Thoms.

A partir de los años cuarenta del siglo pasado funciona el Instituto de Extensión Musical, que desde 1942 depende directamente de la Universidad de Chile, orientado fundamentalmente a la música docta y el *ballet*. Como podemos ver, aún no aparecen los estudios de la música y la danza tradicional de manera académica. Desde 1935 se empezaron a desarrollar las escuelas de temporada a cargo de la profesora Amanda Labarca, las cuales comenzaron a convertirse en importantes centros de perfeccionamiento docente con talleres de música docta y folklórica, juegos y rondas populares, además de estudios etimológicos y danzas folklóricas chilenas:

La fundadora de las Escuelas de Temporada, doña Amanda Labarca, proyecta incorporar a ellas clases prácticas de folklore chileno. Para vencer la resistencia que esto produce, cuenta con el apoyo de Eugenio Pereira Salas. Así se incluyen en ellas estos cursos que se convierten rápidamente en unos de los favoritos de las diversas sedes. Son invitadas a participar las profesoras Australia Acuña (1942), Emilia Garnham (1948), Margot Loyola (1949), Camila Bari (1950), Raquel Barros (1952), Violeta Parra (1954). Como resultados de estos cursos nacen los llamados conjuntos folklóricos, con investigadores abiertos a un adelantado concepto de Universidad: Eugenio Pereira Salas y Carlos Isamitt, como queda dicho, orientan la labor de Margot Loyola, lo que determina la autenticidad de su estilo y el certero criterio en la búsqueda de su repertorio. Don Carlos Lavín bautiza y colabora en la estructuración de

la Agrupación Folklórica Chilena, institución que contó entre sus miembros a Bernardo Valenzuela —investigador que sucede al primero en la asesoría del conjunto—, a Manuel Dannemann y a la que suscribe (Barros, 1973, pp. 43-45).

Es gracias a esas escuelas de temporada, y en especial a la dictada por Margot Loyola, que surgieron dos emblemáticos grupos de sus coros de extensión: Cuncumén y Millaray. Con claras diferencias en la interpretación de la música y la danza, estas agrupaciones generaron un modelo de proyección artística que perdura hasta hoy.

Luego aparece el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, dependiente de la Facultad de Bellas Artes y creado en 1944 por su decano, Domingo Santa Cruz, con miembros de la comisión de Estudios Folklóricos. Entre los destacados estudiosos que participaron en él podemos encontrar a Carlos Isamitt, Carlos Lavín, Eugenio Pereira Salas, Pablo Garrido, Jorge Urrutia Blondel, Vicente Salas Viu y Alfonso Letelier Llona, quienes orientaron y estructuraron el trabajo y rescate de un importante patrimonio musical. La entidad pasó a formar parte de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, cuando se dividió la Facultad de Bellas Artes. Este significativo instituto permitió desarrollar y abarcar la musicología, ya que facilitó la extensión e investigación tanto de la música docta como de la folklórica, con su archivo de investigación al que se incorporaron folkloristas que entregaron materiales recogidos en terreno y que hoy son un patrimonio de incalculable valor etnomusicológico.

Esta mirada hacia los orígenes de la instalación del folklore como herramienta de estudio, análisis y extensión, nos permite inferir que la Facultad de Filosofía y Educación fue el órgano central. Se puede decir que el área de las Ciencias Sociales y Humanas siguió la rama de investigación proveniente de Alemania con la llegada del doctor Lenz, dedicada a la literatura, los cuentos, los mitos y leyendas, como también a las costumbres del pueblo chileno y de los pueblos originarios. De la misma manera, la Facultad de Bellas Artes impulsó el desarrollo de la disciplina en el Museo de Arte Popular Americano, creado y dirigido por el profesor Tomás Lago. Le correspondió adentrarse en la música a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales con el Instituto de Investigaciones Folklóricas, que difundió su quehacer en la *RMCH (Revista Musical Chilena)* y el IEM (Instituto de Extensión Musical). Finalmente, el Instituto de Educación Física, dependiente de la Facultad de

Filosofía y Educación, dirigió el conocimiento del folklore como herramienta de formación física. Podríamos decir entonces que el pensamiento positivista se mantuvo vigente hasta bien entrado el siglo XX, pues las creaciones populares eran convertidas en piezas de colección y/o herramientas para desarrollar los objetivos de las manifestaciones implícitas, aunque con distintos énfasis según las áreas: reflexión y análisis más profundos en Filosofía; recolección, investigación y extensión de la música en Ciencias y Artes Musicales; colección e investigación de las manufacturas tradicionales en Bellas Artes; aprendizaje de las danzas tradicionales e indígenas en Educación Física.

En este sentido, el estudio del folklore, en general, está basado en el objeto más que en el sujeto, paradigma que en la actualidad ha cambiado de acuerdo con el desarrollo de las ciencias sociales y humanas, donde la transversalidad de la cultura y los fenómenos sociales y culturales ha permitido centrar el conocimiento de manera más horizontal y humana.

A manera de ejemplo, citaré textualmente una publicación aparecida en la *Revista Chilena de Educación Física*, con motivo de su trigésimo aniversario (1934-1964), bajo el alero de la Facultad de Filosofía y Educación y del Instituto de Educación Física de la Universidad de Chile:

«Danzas folklóricas chilenas», por Eneida Gonel Moran, profesora de Rondas, Juegos y Danzas Folklóricas del Instituto de Educación Física

Atendiendo al gran auge experimentado en estos últimos años por la práctica de las danzas folklóricas en nuestro país, y teniendo en cuenta que su enseñanza se encuentra incluida con carácter de obligatoria en los Programas de nuestra asignatura, tanto en Primaria y Secundaria como en Especial y Técnica, es que me he decidido a publicar este trabajo, con algunos de nuestros bailes más conocidos, a fin de que sirvan de guía a los Profesores de Educación Física del país.

No escapará a la observación de mis colegas, que estas explicaciones son muy difíciles de transmitir por escrito, pues para esta actividad es indispensable el aprendizaje práctico, de los movimientos, actitudes, paseos y figuras, como asimismo la adquisición previa de las técnicas y destrezas que son básicas en cualesquiera de los aspectos de la cultura física. Confío de todos modos, que el esfuerzo realizado para transmitirles estas explicaciones, sirva para dar un renovado impulso a la difusión de esta importante rama de nuestra asignatura (Gonel Moran, 1964, p. 39).

Esta manera de enseñar la danza tradicional bajo una mirada cosalista de la cultura refleja claramente el sentido del uso de esos bienes culturales, que marcó fuertemente tanto la enseñanza como la práctica, pero sobre todo el modo y estilo de proyectar la danza.

Es en ese mismo período que aparecen en la escena teatral el Ballet Soviético Berioshka, que llega a Chile en 1957, y el Conjunto de Danzas Populares de la URSS, dirigido por Igor Moiséev. Moiséev, destacado bailarín y coreógrafo académico de la URSS, decidió viajar por las repúblicas socialistas para recopilar danzas y músicas tradicionales. Con el material obtenido durante un año de viajes, crea una alternativa de representación diferente de los *ballets* clásicos en 1936, con la perspectiva de que el pueblo debe ser representado universalmente en toda su esencia. Moiséev viaja por el mundo mostrando sus danzas tradicionales: visita México en 1961, donde conoce a un conjunto folklórico dirigido por la bailarina Amalia Hernández, quien ese mismo año crearía el Ballet Folklórico de México, que obtuvo la categoría de Nacional en 1970; luego de eso, visita Chile en 1963. Además de Chile, Moiséev visita México y Argentina, países donde deja su impronta.

Estos tres grupos emblemáticos marcarán fuertemente los intereses artísticos de la época y a partir de ellos surgiría una nueva forma de presentar en escena la cultura tradicional dancística y musical. Es en este período cuando se crean los *ballets* folklóricos (Loncurahue, Pucará, Aucaman, entre otros) bajo una propuesta artística y coreográfica, a partir de movimientos de desplazamientos gimnásticos. Sus contenidos folklóricos se agruparon por zonas geográficas, reduciendo la cultura y homogenizando los saberes, modelo que ha permanecido hasta la actualidad, con algunas excepciones.

Punto aparte merece el caso del Ballet Folklórico Nacional (Bafona), creado en 1969 a partir de la división del Ballet Folklórico Aucaman. Bafona propuso una línea que lo distanciaba de las propuestas soviéticas y mexicana, acercándose al modelo creado en la Cuba socialista, del que participó su director. Este modelo se basaba en la antropología y demás ciencias sociales y buscaba relevar los saberes tradicionales y religiosos para posicionarlos en la escena teatral. El proyecto involucraba los contextos históricos y sociales del Chile decimonónico, poética que fue truncada por el golpe militar de 1973, cuando todo atisbo de lo social comenzó a ser prohibido. El director del Bafona y uno de sus bailarines fueron detenidos, torturados y encarcelados.

A partir de entonces, el cambio de sentido se produjo rápidamente y el terror y la amenaza fueron diezmando la compañía, hasta eliminar casi totalmente a los detractores del régimen dictatorial. A partir de 1978, con un nuevo director instalado por el régimen, el Bafona establece otra mirada, desechando el modelo basado en el conocimiento de la cultura con el apoyo de las ciencias sociales, a cambio de un mercantilismo donde la forma adquiere mayor presencia frente los contenidos que identifican la tradición. Ese cambio paradigmático influyó fuertemente la escena de los *ballets* folklóricos, mostrando un camino facilitador para acceder a los medios de comunicación, como la televisión y en especial el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar. El *ballet* oficial viajaba por el mundo dando la imagen de un país sonriente, sin dificultades, donde los derechos de la sociedad civil se mantenían como en una democracia real, en circunstancias que se estaban violando sistemáticamente los derechos humanos. En otras palabras, el Bafona fue utilizado como la cara visible del pueblo chileno en contraste con el fascismo civil y militar existente.

Durante el gobierno del presidente Eduardo Frei Montalva, se habían creado diversas instancias sociales para la presencia y empoderamiento de una sociedad urbano-campesina, por siglos reprimida, como los centros de madres y las juntas de vecinos. En esa misma época, se crea la Promoción Popular, organismo que agrupa a trabajadores de la cultura de militancia democratacristiana, centro que activa la práctica de teatro y folklore entre los obreros, empleados y campesinos. En 1970 se inicia el primer Festival de Folklore en Talagante, evento que se realizó hasta 1972, pues entró en contradicciones políticas por los contenidos y el sentido original de su propuesta artística.

En plena dictadura un equipo diverso, compuesto por personas de tendencias políticas de centro e izquierda, clandestinos y públicos, llega hasta la comuna de San Bernardo para ofrecer un nuevo festival al alcalde democratacristiano Fernando Amengual, quien acoge la idea. El Festival Nacional de Folklore en San Bernardo fue un evento ícono en el país, al que llegaron grupos de todo Chile en representación de lo más auténtico de sus regiones. Fue un espacio de gran libertad restringida, donde se reunían políticos y militantes clandestinos, como también activos de la contracultura; un proceso enormemente interesante hasta la vuelta a la democracia. Aquel sitio fue convertido en un gran laboratorio de práctica escénica, un aula para la adquisición de herramientas de las ciencias sociales y la recogida de bienes culturales.

Asimismo, se creó la Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos, cuyos dos presidentes, Jorge Cáceres Valencia y Eugenia Cirano Rojas, tenían visiones políticas y culturales opuestas. Podríamos decir que, durante esos procesos de dirección, el desarrollo de los conjuntos folklóricos tuvo su mayor auge, debido a las exigencias de quienes participaban como jurado evaluador del Festival Nacional de Folklore en San Bernardo, tanto de lo escénico como de los contenidos recogidos en terreno. Como ejemplo quiero nombrar a algunos de sus participantes: el doctor Fidel Sepúlveda Llanos, Margot Loyola, Raquel Barros, Juan Estanislao Pérez, Abel Carrizo Muñoz, la doctora María Ester Grebe, la doctora Julia Elena Fortún (Bolivia), la doctora Mildred Merino de Zela (Perú) y María Teresa Melfi (Argentina e Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de Venezuela). Todos ellos formaban parte de un jurado de la más alta calificación académica vista hasta ese momento para un festival de carácter costumbrista.

Las peñas folklóricas habían nacido en los años sesenta, como espacios de divulgación de la creación musical y poética, basada en ritmos y estructuras folklóricas investigadas por los especialistas de la época. Debo mencionar los más importantes centros de divulgación de música y danza chilena que marcaron un hito para su estudio:

- La Peña Chile Ríe y Canta, del locutor René Largo Farías, asesinado durante la vuelta a la democracia por agentes de la dictadura.
- La Peña de los Parra, de Isabel y Ángel Parra, Víctor Jara, Rolando Alarcón y Patricio Manns, quienes dieron impulso a la nueva canción chilena.
- La Peña de Valparaíso, capitaneada por jóvenes universitarios encabezados por Juan Estanislao Pérez.
- La Peña El Mural, de las Juventudes Comunistas de Chile.
- La Carpa de La Reina, de Violeta Parra.

Además de estas, hubo muchas otras peñas temporales que se realizaban en todo el país. Sin duda, fueron centros de divulgación de la música y la danza aprendida en los campos, y de la nueva canción chilena, donde germinaron creadores e investigadores, y que tuvieron gran impacto en la sociedad. A estos espacios llegaban intelectuales, artistas de diversas disciplinas, directores de sellos discográficos, gestores culturales, políticos y amantes de lo nuestro... hasta su fin en septiembre de 1973.

En 1975, renacen a partir de la iniciativa del músico, letrista y cantor Nano Acevedo, quien inaugura la peña Doña Javiera en los altos del restaurant El Mundo, frente al Teatro Caupolicán, la que se convirtió rápidamente

en un punto de la resistencia y trinchera de la creación del canto nuevo, y un espacio de difusión que llegaba a los sindicatos de obreros, las agrupaciones estudiantiles y los pobladores de la periferia de Santiago. A su vez, surge la Casa Kamarundi, la Peña del Cantor y El rincón de los Teatinos, entre otros espacios.

La acogida y la solidaridad fueron tributos de esos jóvenes que lucharon por la defensa de los derechos humanos, la libertad, la defensa de la identidad y el fortalecimiento de la música chilena a partir de este canto nuevo.

Durante los años ochenta, el joven magallánico y estudiante universitario Mario Navarro funda el emblemático Café del Cerro, ubicado en el antiguo barrio residencial de Bellavista, que pronto se convirtió en el centro neurálgico del canto nuevo y mantuvo una gran acogida en la contracultura de la época y el mundo de los artistas e intelectuales progresistas.

En ese mismo período nace la recordada ACU (Agrupación Cultural Universitaria), que dio inicio a los encuentros universitarios de creación de canto nuevo, como el festival Una canción para Jesús.

Los programas radiales de música chilena ayudaron a fortalecer una identidad que se estaba reconociendo gradualmente gracias al trabajo inagotable de investigadores y folkloristas. Programas como *Chile ríe y canta*, conducido por René Largo Farías; *Aún tenemos música chilenos*, dirigido por José María Palacios; *De los 40 pa' arriba*, conducido por el cantante de música chilena Raúl Gardy; *Nuestro canto*, dirigido y conducido por Miguel Davagnino y John Smith, emitidos desde la capital para todo el país, entregaban y daban a conocer el trabajo de los artistas e investigadores de música chilena, mientras que las compañías disqueras aportaban con sus ediciones. Asimismo, una importante labor cumplieron algunos sellos discográficos: el director del sello EMI Odeón, Rubén Nouzelles, estimuló las grabaciones de lo más auténtico aprendido en terreno; el sello Arena, con Camilo Fernández, creador de la nueva ola chilena, incluyó en su fichaje de artistas a músicos folklóricos; y el sello Alerce, dirigido por Ricardo García, dio origen al sello disquero de larga duración Tierra de Alerces, del grupo Chamal, que orientó sus ediciones a la música popular, la nueva canción chilena y el canto nuevo, todos ellos de alto contenido social y con ritmos de raíz folklórica chilena y latinoamericana.

Durante el oscuro período de la dictadura militar, los cantantes, recopiladores e integrantes de conjuntos folklóricos debieron cuidar los contenidos de sus propuestas artísticas por temor a la represión, y muchos se

autocensuraron para seguir con su oficio. Los investigadores debían solicitar salvoconductos para poder hacer los trabajos de terreno en zonas rurales tanto del sur como del norte del país. Fue la política de chilenización la que instaló la guasería como lo más representativo de la nación en zonas primordialmente limítrofes. Cómo no recordar los campeonatos de cueca organizados por la Fenac (Federación Nacional de la Cueca), dirigida por Miguel Gutiérrez, del pueblo de Graneros, con el apoyo de la Digeder (Dirección General de Deporte y Recreación), o el caso del rodeo, una de cuyas series debía hacerse en la ciudad de Arica, creando con esta lógica etnocentrista una negación de las culturas originarias y locales, y fortaleciendo la geopolítica dirigida desde el Gobierno y sus organismos culturales.

El control político abarcaba todos los aspectos de la vida cotidiana. En el caso de la televisión existía un estamento de los aparatos de seguridad instalado en los canales, quienes autorizaban o negaban la participación de los artistas previa entrega del repertorio para salir al aire. Emblemático es el ejemplo del grupo Illapu, al que se le negó el ingreso al país luego de una gira internacional, por lo que tuvo que salir a un exilio forzado. Dos semanas antes, el Canal 11 se había contactado con el grupo para que se presentara en el programa *Chilenazo*, dirigido por Alfredo Lamadrid, para lo cual contaba con autorización. Camilo Fernández, a cargo de los artistas populares, hizo gestiones para revertir el asunto y evitar el exilio, sobre todo considerando que Illapu había sido confundido con el grupo Quilapayún, pero la suerte estaba echada y no hubo retroceso.

Así fue como muchos artistas folklóricos fueron vetados para la televisión por ser considerados marxistas. Cabe recordar que en un principio también se prohibió el uso del charango y la quena por ser instrumentos bolivianos. En este período dictatorial, los procesos artísticos y de estudio de la cultura tradicional tuvieron que revisar sus formas y maneras de hacer el oficio, reinventándose y creando modelos alternativos que no significasen temor ni autocensura.

Muchos grupos regionales fueron desapareciendo paulatinamente, al igual que los conjuntos de los sindicatos y empresas privadas, y aparentemente el modelo de presentación estaba en proceso de revisión. Tanto su estética como los contenidos artísticos no permitían tener acceso a los espacios de difusión masiva; lentamente aparecía el paradigma de *ballet* folklórico que correspondía al sistema de libre mercado y neoliberal impuesto en el país, cambiando las estructuras, formas de pensar y relaciones sociales,

entre otros aspectos, lo que de alguna manera afectó la presentación de la identidad.

Hoy en día han florecido los *bafos* (*ballets* folklóricos nacionales) a lo largo de todo el país. Incluyendo esas siglas creadas en 1969, lo que menos se puede ver es lo auténtico, que ha sido reemplazado por coreografías de principiantes que intentan emular a las grandes compañías que sobreponen lo estético, donde la raíz que origina las formas, los sonidos, los colores y los diseños es reemplazada por propuestas *kitsch* que aportan solo a la inmediatez del espectador, dejando un vacío en la reflexión y distanciando la realidad a partir de conceptos de gusto al servicio del mercado. De igual forma, el mercado de lo chileno en Fiestas Patrias se hace visible en los trajes de «guasa» o de «campesina», verdaderas lámparas de velador repletas de enaguas y encajes, como una campana sobre un miriñaque, lo que da falsas imágenes de la realidad tradicional, marcadas por el «gusto del público», que ha sido conducido hacia ese modelo desde hace cuarenta años.

Esta falsa identidad «representativa de lo chileno» y aceptada desde la enseñanza básica hasta la enseñanza superior, nos conduce a creer verdaderamente en ese constructo cultural como algo real y auténtico, sin mirar, ver ni analizar las causas del cambio y cómo revertir tal falacia, al sobreponer en ello una conducta hedonista, donde lo externo denota la liviandad en el arte de la proyección folklórica, por no centrar los contenidos, y donde lo ético es desplazado por lo estético, pasando al plano de lo absurdo y con un sentido mercantilista.

La continua revisión de las artes escénicas en el teatro ha permitido un desarrollo de la puesta en escena producto de la investigación de su comunidad artística, que ha indagado en las formas y contenidos expresados en ese laboratorio simbólico que es el espacio escénico y virtual de realidades cotidianas, de imágenes subjetivas, de símbolos y signos para ser percibidos y leídos por un universo de seguidores que buscan o no la recreación, de una especie de espejo extracotidiano atemporal y efímero, donde aparecen los testigos de la identidad provenientes del tiempo y el espacio hacia un presente necesitado del anclaje a una sociedad propia, y que continuamente va transformándose de la manera más dinámica y vital. ¿Sucede aquello en la representación de la danza histórica? ¿O solo se queda con un modelo creado hace sesenta años? En el caso de la música tradicional originaria, se mantienen sus códigos con leves cambios producidos por esa dinámica propia de la vida y de la cultura, representándose como tal y en propiedad.

La música en general, sus artistas, compositores e investigadores manifiestan hoy un mayor conocimiento de esa realidad sonora en cada uno de sus estamentos. Manifiestan con mayor intensidad y respeto ese saber, a pesar del bombardeo que significan las músicas del mundo en la «aldea global», y defienden la impronta de ser y estar en una sociedad altamente pluricultural y tecnificada, para mantener la identidad entre lo diverso.

La respuesta para la danza histórica o llamada folklórica, la del mundo criollo, de origen europeo, creo que no se hace esperar; esa especie de pérdida de las estructuras originales en beneficio del espectáculo ha desembocado en una desvalorización de lo propio por la confusión, desconocimiento e ignorancia sobre los contextos culturales que originaron sus movimientos coreográficos. La falta de estudios acerca de la composición, investigación y desarrollo de la danza ha llevado a construir verdaderos esperpentos coreográficos sin identidad, homogéneos y sin el sentido que requiere, en este caso, la danza tradicional.

Durante los años ochenta y noventa del siglo XX —frente a esta especie de marea roja que inundaba el universo de la danza no solo en nuestro país, sino en casi todo el mundo occidental—, creamos un concepto relativo al uso de estos bienes en la escena teatral al que llamamos *etnocoreografía*. A partir de las experiencias propias relacionadas con la musicología, la antropología y el teatro, y las enseñanzas del maestro Rodolfo Reyes Cortés de México, iniciamos nuestras discusiones en 1999 en un curso que dictamos en la ciudad de La Habana (Cuba) para coreógrafos, bailarines, maestros y folkloristas, con una visión crítica acerca del uso de los bienes patrimoniales intangibles proyectados en el folklore.

Hoy en día la práctica musical y dancística, así como el estudio e investigación del folklore, están incluidos en los planes y programas académicos de nivel superior, los que evidentemente deben ser revisados para evitar el conservadurismo que se ha mantenido por décadas tanto en la proyección artística como en la pedagógica, debido a la escasez de profesionales del tema. El desarrollo de la musicología y la formación de etnomusicólogos es tarea fundamental de las academias superiores. La ausencia de investigadores de la danza histórica, folklórica y étnica queda en evidencia toda vez que observamos puestas en escena donde el interés está centrado en un público cautivo desde una perspectiva mercantilista, por lo que dichas coreografías se repiten y dialogan entre ellas mismas, como en un círculo continuo, copiando formas y modelos de internet.

Es menester fortalecer los estudios de la danza tradicional en las academias superiores de arte. Por otro lado, la antropología aporta teoría, métodos y técnicas para la investigación, más aún cuando la transversalidad ocupa las aulas y laboratorios de investigación.

Es necesario recordar que las sociedades democráticas deben invertir más recursos para la educación, las ciencias, la investigación en la cultura y las artes escénicas, con el objeto de fortalecer las identidades y la tradición en continuo movimiento, en comunidades más justas y tolerantes, donde se fortalezcan los valores humanos, para que nunca más volvamos a entrar en el túnel oscuro de dictaduras genocidas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cáceres Valencia, J. (1998). *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena. 1933-1953*. Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (Fondart).
- Corso, R. (1966). *El folklore*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Chávez Rojas, H. (2009). *Origen y estereotipo del traje de la mujer campesina del Valle Central de Chile*. Proyecto de Creación e Investigación Artística 2006, Universidad de Chile.
- Frazer, J. G. (1969). *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica.
- Gonel Moran, E. (1964). Danzas folklóricas chilenas. *Revista Chilena de Educación Física*, 39-44. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Educación.
- Pereira Salas, E. (1941). *Los orígenes del arte musical en Chile*. Imprenta Universitaria.
- Poviña, A. (1953). *Teoría del folclore*. Editorial Assandri.
- Sheremétievskaya, N. (s. f.). *Descubrimiento de la danza. Conjunto de danzas populares de la URSS, dirigido por Moiseev*. Editorial de la Agencia de Prensa Nóvosti.
- Vega, C. (1960). *La ciencia del folklore*. Editorial Nova.

AGENTES Y CONTEXTO HISTÓRICO EN LA CONSTITUCIÓN DEL CAMPO FOLKLÓRICO EN EL ARCHIPIÉLAGO DE CHILOÉ, SUR DE CHILE

Cristian Yáñez Aguilar¹

1. La discusión propuesta

La discusión y caracterización de los contextos y agentes que han ido constituyendo históricamente el campo del folklore en Chiloé es una tarea que — directa e indirectamente— hemos venido realizando en trabajos anteriores (Yáñez, 2019a, 2019b, 2017, 2015a, 2015b; Yáñez y Fischman, 2016) y que actualmente está en fase de sistematización. Dentro de ese horizonte se ubica este trabajo.

Antes de empezar, debemos aclarar que seguimos la noción de campo que propone el sociólogo Pierre Bourdieu, es decir, un espacio en que se van configurando agentes y procesos de competencia por la adquisición de un determinado capital, que puede ser material o simbólico. En este sentido, el folklore como discurso y práctica en Chiloé constituye un complejo entramado de manifestaciones artísticas, prácticas de campo y formas de entender las *performances* escénicas en el plano de la música y la danza, donde se articulan diversos agentes: funcionarios y secretarías públicas o municipales, medios de comunicación, agencias de turismo, fiestas costumbristas, festivales, encuentros y peñas, programas radiales, comunicadores

¹ cristian.yanez@uach.cl

populares, folkloristas, creadores provenientes de diversas disciplinas estéticas, dirigentes vecinales, establecimientos educacionales, profesores y conjuntos folklóricos. Estos últimos constituyen agentes que dan vida a un modo de representar la llamada «cultura tradicional», la cual aparece muchas veces como una práctica estereotipada, pero ha tenido una enorme eficacia para reproducir un concepto de «identidad chilota», aparentemente esencial y que se soporta en un conjunto de imágenes visuales que aparecen ligadas a formas artísticas, cuya autoridad discursiva se basa en la sociedad chilota previa al proceso de modernización vivido en el archipiélago de forma tardía en relación con el resto de Chile. Todo este entramado constituye un campo que se fue configurando históricamente y que tuvo como soporte conceptual el folklore, configurado como forma estética y criterio para la documentación, reconstrucción, escenificación y circulación de manifestaciones dancísticas, musicales, míticas y poéticas en Chiloé. Buscamos, todavía en términos muy generales, documentar los agentes y contextos que fueron parte de esa configuración. Por la naturaleza de este trabajo, se trata, naturalmente, de una pequeña parte que se inscribe en un proceso mayor.

Para que exista un campo debe haber algo en juego, respecto al cual participan agentes e instituciones y está presente un capital en relación con el campo específico. Así aparecen las negociaciones, las pugnas, etc. (Bourdieu, 1990). A continuación, ofrecemos una breve lectura histórica a partir de la cual inmediatamente identificamos procesos, agentes e instituciones que participaron de la configuración del campo del folklore en Chiloé, haciendo hincapié en la importancia de los conjuntos folklóricos compuestos por profesores como agentes culturales y especialistas en la documentación del Chiloé «tradicional» en su etapa de modernización tardía, y el papel que en este movimiento tuvieron otros agentes, como la escuela, los medios de comunicación y los escenarios. Finalmente, reflexionamos sobre cómo desde el folklore se produjo un conocimiento que posteriormente, y a la luz de las fuerzas neoliberales hegemónicas, se transforma en un bien que circula, se distribuye y se consume desde una esfera estética y mediática que saca el soporte vivencial y político de tales manifestaciones para mantener solo sus aspectos formales, facilitando estéticamente nuevas instancias de sociabilidad. Sobre la base de este diagnóstico se plantean las reflexiones finales de este trabajo.

2. Elementos históricos generales y bases de la modernización tardía en Chiloé

Chiloé posee un contexto histórico social y cultural que sería extremadamente vasto de abordar en un trabajo acotado como este, pero que resulta vital para comprender los procesos que han tenido lugar en su territorio. Dichos procesos han sido documentados por cronistas, historiadores (Urbina, 2002) y recientemente por académicos provenientes de la sociología, la antropología y las ciencias de la comunicación (Ulloa, 2016; Del Valle y Ulloa, 2014; Morales y Tamayo, 2012; Moulian, 2011; Ther, 2012, 2008). Lo cierto es que hay algunas ideas generales que nos permiten conectar con los hitos centrales de la argumentación que proponemos. En primer lugar, históricamente, Chiloé fue un territorio isleño donde la presencia ibérica está presente desde el siglo XVI. Las misiones jesuitas incidieron de forma relevante en una matriz cultural barroca, donde, desde la subalternidad, las manifestaciones de la sociabilidad indígena reaparecieron bajo un horizonte vinculado al catolicismo popular, las fiestas patronales, procesiones, cabildos y otras ritualidades (Moulian, 2011).

El territorio de Chiloé pasó por varios momentos históricamente relevantes. En el siglo XVIII, por ejemplo, bajo el mando del virrey Amat y Juniet, esta provincia pasó a depender directamente del virreinato del Perú, lo que implicaba relaciones directas con Lima desde el punto de vista político y social, pero también cultural y de comercio. Así las cosas, un evento que debe ser subrayado en esta breve relación es que Chiloé fue el último reducto español en el territorio de la actual Sudamérica. El último gobernador de España, Antonio Quintanilla, organizó su defensa precisamente en este lugar y desde Chiloé luchó contra el Ejército chileno. Este hecho implicó que, a diferencia del resto del territorio —hoy parte del Estado nación chileno—, que vivió el llamado proceso independentista desde 1818, Chiloé fue anexado a la República de Chile recién en 1826. Esto será relevante porque, de acuerdo con diversos autores, Chiloé desarrolló un conjunto de rasgos culturales propios y, hasta la fecha, perviven instituciones como los fiscales, las fiestas religiosas, las fiestas de cabildo y el habla, caracterizada por un «español antiguo» (Cárdenas y Trujillo, 1986; Moulian, 2011; Yáñez, 2017).

La importancia de esta situación radica en que, a juicio de algunos intelectuales (Urbina, 2011), Chiloé se transformó en un territorio alejado de las políticas de las autoridades del Estado chileno, siendo despreciado incluso

por quienes vivían en las regiones vecinas. Durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, Chiloé era una provincia cenicienta, que incluso fue denominada «la cola del cóndor» en alusión al símbolo patrio chileno (Urbina, 2002). Esto implicó la conservación de un modo de vida agrícola y pesquero, la permanencia de manifestaciones expresivas propias de un sistema de vida tradicional y una preservación de arcaísmos lingüísticos mayor que en las otras provincias del país (Urbina, 2002).

Esta situación se habría modificado a partir del terremoto de 1960, cuando, dadas las carencias materiales y la histórica exclusión, Chiloé se dio a conocer al resto del país como un territorio aislado y pobre. Ese punto habría marcado el inicio de una modernización económica expresada en la aplicación de políticas desarrollistas canalizadas a través de instituciones intergubernamentales. En la práctica esto implicó la llegada del motor a la isla, así como transformaciones en los sistemas de navegación (Yáñez, 2011), la presencia del Instituto de Desarrollo Agropecuario (Indap) y sus políticas tendientes a impactar en la agricultura, la creación de un puerto libre en Castro y, entre otros cambios, la puesta en funcionamiento de las primeras radioemisoras locales y los transistores que permitieron al campesinado escuchar en vivo, por ejemplo, el Mundial de Fútbol de 1962. Estas políticas de modernización tardía (Mansilla, 2006; L. A. Bahamonde, entrevista personal, febrero de 2019) facilitaron lo que la sociología clásica denomina el paso de una sociedad tradicional a una sociedad moderna, aunque periférica, sentando las bases de lo que, desde los años ochenta, sería el proceso definitivo de modernización en la fase neoliberal, impulsado desde la sangrienta dictadura cívico-militar (1973-1990).

3. Los inicios de la configuración del campo folklórico en Chiloé: los recopiladores externos

Un antecedente fundamental de la producción de conocimiento desde el folklore en Chile fue la Sociedad de Folklore Chileno, fundada en 1909 y que tuvo como primer presidente al Dr. Rodolfo Lenz. Pese a la posición periférica que por entonces ocupaba Chiloé, destacó el trabajo de Francisco Javier Cavada, quien, en 1914, publicó *Chiloé y los chilotes*. Ese libro deja en evidencia que mantenía contacto directo con la Sociedad de Folklore Chileno, la que se aproxima desde perspectivas como el folklore y la etnología para abordar manifestaciones como la narrativa, los mitos, las leyendas, los cuentos y las

danzas folklóricas (Cavada, 1914). Sin embargo, pasarán varias décadas para que el término «folklore», hoy profundamente utilizado en distintos espacios sociocomunicativos de Chiloé, comience a configurar lo que para nosotros es un campo cultural.

Para ello tendremos que esperar hasta la década del cincuenta, cuando, por influencia de las escuelas de temporada de la Universidad de Chile y la creación de un modo de representación de lo popular expresado en los llamados conjuntos folklóricos, el término tenga eco en Chiloé con la llegada de Violeta Parra y, poco después, Gabriela Pizarro, Héctor Pavez Casanova y el conjunto folklórico Millaray, quienes, provenientes de Santiago, recogieron y reconstruyeron danzas y música de Chiloé para luego registrarlas a través de presentaciones artísticas y producciones discográficas en la capital y otras regiones del país.

Fue precisamente en este período que el folklore comienza a ser cultivado por profesores y profesoras que comenzaron a asumir el rol de recopiladores y divulgadores de manifestaciones folklóricas en un contexto en que, como han señalado desde la musicología González, Ohlsen y Rolle (2009), se produce una articulación entre las universidades, el Estado y una industria musical que propició el desarrollo y la difusión de los géneros folklóricos. Los mismos autores señalan:

Sin embargo, la recolección y la proyección folklórica, desarrollada con fuerza en el país en los años cincuenta, como hemos visto, ya había permitido difundir masivamente géneros, bailes, repertorio y costumbres tanto vigentes como extinguidas de las diversas etnias y regiones del país, ampliando el conocimiento e interés del público y los músicos chilenos por sus propias tradiciones. En esta labor destacan tres agrupaciones de canto y danza que recreaban en el escenario costumbres, bailes y cantos tradicionales chilenos con un fin educativo y patrimonial: la Agrupación Folklórica Chilena, fundada y dirigida en 1952 por Raquel Barros; el grupo Cuncumén, surgido en 1955 de los cursos de la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile dictados por Margot Loyola, y el grupo Millaray, que nació en 1958 en la Casa de la Cultura de Ñuñoa, Santiago, dirigido por Gabriela Pizarro (González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 338).

En este contexto es que los folkloristas que pertenecen a este movimiento llegan a Chiloé. Si durante la década de 1940 lo había hecho el destacado

musicólogo de Argentina Carlos Vega en los territorios cercanos a Ancud, Violeta Parra visitó Chiloé hacia fines de la década de 1950 y, a su regreso a Santiago, difundió algunas cuecas y, en particular, la «sirilla», sobre la base de relatos orales recogidos en Chiloé durante su viaje. Esto formó parte de un proceso de reconstrucción que tuvo un enorme impacto en el movimiento cultural de músicos de la capital que cultivaban géneros folklóricos. En un análisis musicológico, González (1997) repasa en cómo estas enseñanzas sirvieron de base para la creación de las llamadas canciones-sirilla, que circularon entre quienes cultivaban el folklore de proyección, pero también de la nueva canción chilena y el neofolklore. Los trabajos de Gabriela Pizarro, Héctor Pavez y el conjunto Millaray iniciaron la presentación de música y danza a través del formato de la proyección. A fines de los sesenta Héctor Pavez edita y difunde canciones populares, recopilaciones y algunas creaciones basadas en esos hallazgos, como «La segrilla», «La huillincana» —de Liborio Bórquez— y la «Cueca larga chilota», por nombrar solo algunas.

Poco después, también llegó a Chiloé la recopiladora e intérprete Margot Loyola Palacios, considerada una de las más grandes folkloristas chilenas. Ella comenzó a investigar en Chiloé a inicios de los sesenta y algunas de las danzas y cantos que dio a conocer fueron la «zamba-resfalosa, cielito, costillar, seguidilla o sirilla, pericon, rin» (PUCV, s. f.). El profesor Carlos Gómez (1998) señala que «Margot Loyola llega a Chiloé ocho años después de la venida de su maestro Carlos Isamitt: 1962. Años fuertes de investigación, conociendo a las familias, informantes y cultores que marcarán un sentido pleno a su trabajo en el archipiélago» (p. 91). Lo relevante de los nombres mencionados —Margot Loyola, Violeta Parra, Gabriela Parra y Héctor Pavez— es que precisamente realizaron reconstrucciones y registro de géneros folklóricos que formaban parte del conocimiento social de un Chiloé que de a poco comenzaba a modificar su fisonomía sociocultural de la mano de un proceso de modernización tardía, cuando los antiguos músicos de las comunidades comenzaban a ceder sus repertorios y su lugar en la estructura social ante los nuevos referentes estéticos y musicales populares vehiculados cada vez con más énfasis por la radio y, en algunos casos, como en Castro, por el cine y la industria discográfica.²

² Se debe recordar que en Chiloé hubo expresiones de industria cultural, como el vinilo, desde décadas previas, pero estas no se enmarcaban dentro del proceso de modernización históricamente observado a partir de entonces. Un ejemplo es la incidencia de la industria musical argentina, que circuló gracias al enorme número de trabajadores de Chiloé que pasaron

En ese contexto, el registro de estas manifestaciones se llevó a cabo a partir de actores vinculados con las teorías del folklore y la proyección a la luz de autores conocidos en la época, como Augusto Raúl Cortázar y Carlos Vega en Argentina, Manuel Dannemann en Chile y Paulo de Carvalho-Neto en Brasil, quienes, pese a sus diferencias conceptuales, coinciden en distinguir el folklore-vida de aquellas manifestaciones que se ejecutan escénicamente y que son expresión del folklore a través de la aplicación. Así las cosas, es en esta época, a fines de la década de 1950 e inicios de 1960, que los primeros folkloristas llegados a recopilar a la Isla Grande documentan manifestaciones de un Chiloé cultural que está cambiando, y lo hacen desde los aportes que, en las perspectivas antes mencionadas, se engarzan con ideas de nación y Estado. Esto último será clave para entender el protagonismo que a partir de 1960 tendrán las profesoras y profesores normalistas en el registro y ejecución de manifestaciones folklóricas de Chiloé en las comunidades donde se desempeñaban.

4. Maestros, cultores y folkloristas

4.1 La huella del profesorado normalista de la Escuela de Ancud

Una huella fundamental dentro de Chile y, en particular, dentro de Chiloé, dejaron las escuelas normalistas. Las últimas generaciones de esta institución, que fue suprimida de forma definitiva durante la dictadura cívico-militar, precisamente el año 1973, protagonizaron para Chiloé un verdadero movimiento cultural en torno a los conjuntos folklóricos, cuyo eco resuena hasta el presente.

Las escuelas normales nos retrotraen a la Francia del siglo XVIII (Montiel y Torres, 2014). En Chile aparecen precisamente durante el período de configuración del Estado nacional durante el siglo XIX, y funcionan entre 1842 y 1974. Su orientación se vio influenciada por una perspectiva de Estado y una visión holística amparada en la construcción de la nación, que se extendió a todos los rincones, principalmente los más alejados de los centros urbanos, como Chiloé: «Había una necesidad en el país, ya que con la consolidación de la República y su organización definitiva se requería de un

a conformar la clase trabajadora en las estancias de la industria ovejera patagónica tanto en Chile como en Argentina.

aparato educacional sólido, integrado y diversificado, con el apoyo activo del Estado Nacional» (Montiel y Torres, 2014, p.13).

La presencia del profesorado fue importante en Chiloé y ha sido valorada históricamente. Urbina (2002), por ejemplo, recuerda que en las primeras décadas del siglo xx, pese a que Chiloé era una provincia pobre y despreciada por las demás, contaba con un alto grado de alfabetización y la importante presencia de profesores primarios:

Todos los textos reconocen que hubo un fuerte impulso otorgado por José Abelardo Núñez. Así surgieron otras Escuelas Normales a lo largo del país: en 1871 se crea la Escuela Normal de Chillán y en 1874 la Escuela Normal de La Serena, la cual funciona hasta 1878 y es reabierta en 1890. La Escuela Normal de Valdivia Camilo Henríquez nace en 1896; la Escuela Normal Número 2 en 1902; la Escuela Normal de Puerto Montt funcionó entre 1904 y 1927; la Escuela Normal de Copiapó funcionó entre 1905 y 1927, fue reabierta en 1936; la Escuela Normal de Victoria funcionó entre 1906 y 1927, fue reabierta en 1942; la Escuela Normal de San Felipe funcionó entre 1906 y 1927; La Escuela Normal de Curicó, que comenzó a funcionar en 1906; la Escuela Normal de Talca, que funcionó entre 1906 y 1928, volvió a reabrirse en 1942; la Escuela Normal de Limache, que funcionó entre 1906 y 1928; la Escuela Normal de Angol, creada en 1908; la Escuela Normal de Ancud, creada en 1930; la Escuela Normal de Antofagasta, creada en 1945; la Escuela Normal de Viña del Mar, creada en 1950; la Escuela Normal Domingo Faustino Sarmiento funcionó entre 1960 y 1965; el Curso Normal de Iquique, creado en 1963; la Escuela Normal de La Unión, creada en 1964; la Escuela Normal Vespertina de Santiago, creada en 1965; la Escuela Normal de Rancagua, que funcionó entre 1968 y 1972 (Montiel y Torres, 2014).

El Gobierno de Pedro Aguirre Cerda, el mismo que generó iniciativas como las que dieron origen a algunos de los primeros conjuntos folklóricos, impulsó fuertemente la labor pedagógica y la acción de las escuelas normales, cuestión que se expresó en el lema de su campaña, «Gobernar es educar». Aguirre Cerda llegó a la presidencia como parte del Frente Popular, coalición donde participaban el Partido Comunista de Chile, el Partido Democrático, el Partido Socialista de Chile, el Partido Radical Socialista y el Partido Radical, junto con la Confederación de Trabajadores de Chile (CTCH), el Frente Único Araucano y el Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile

(MEMCh). Más tarde, en 1965 se produce una reforma universitaria, y la formación de profesores y profesoras deja de ser exclusiva de las escuelas normales y pasa a ser asumida por las sedes regionales de la Universidad de Chile y otras universidades que ya existían en diversas ciudades del país. A partir del 11 de septiembre de 1973 se llevó a cabo el paulatino desmantelamiento del Estado institucional. Montiel y Torres (2014), sostienen que:

el 2 de noviembre, el Ministerio de Educación anuncia la resolución de suspender las actividades docentes en todas las Escuelas Normales del país y declararlas en reorganización hasta marzo de 1974, mes en que se autorizará reiniciar la actividad docente. Esta medida afecta en el sector fiscal a las dos Escuelas Normales superiores, las 14 Normales y el Curso Normal de Iquique. En 1974 se decreta la disolución de todas las Escuelas Normales y la incorporación de su profesorado, estudiantes, instalaciones, responsabilidades y compromisos a las sedes de la Universidad de Chile, la Universidad Técnica y la Universidad Austral (p. 15).

La Escuela Normal de Puerto Montt, activa a inicios del siglo xx, sufrió un incendio y las autoridades políticas decidieron reabrirla, pero en Ancud. Fue así como mediante el Decreto Supremo 3123/1930, del 31 de mayo, durante la presidencia del General Carlos Ibáñez del Campo, se crea la Escuela Normal de Ancud, dependiente de la Inspección General de Enseñanza Normal de la Universidad de Chile.

Ya hacia los años sesenta, con la llegada de la radio a Chiloé, comienzan a difundirse los repertorios que desde los cincuenta venían grabando artistas musicales encuadrados en lo que González, Ohlsen y Rolle (2009) denominan «folklore de masas», para referirse a los géneros expresados en el folklore de proyección, la nueva canción chilena y el neofolklore. Fue así como las maestras y maestros comenzaron a formar conjuntos folklóricos —siguiendo el modelo de las escuelas de temporada de la Universidad de Chile— y a enseñar precisamente las canciones del género que se habían popularizado a través de la industria discográfica: las voces de Violeta Parral, los conjuntos Cuncumén y Millaray, Héctor Pavez, Margot Loyola, Los de Ramón y otras agrupaciones se transformaron en los referentes culturales de lo que por entonces se denominaba «música chilota», la que agrupaba expresiones tanto de recopiladores-intérpretes como de creadores. Los viejos músicos campesinos pronto se consolidarían como «informantes» de

los folkloristas y, de acuerdo con la nomenclatura de las entonces vigentes perspectivas del folklore, como «cultores naturales». En 1959 surge el Coro Polifónico de Ancud, que realiza giras a nivel regional y nacional. Pronto comienza a incorporar repertorio de música popular chilota y en 1964, tras una escisión, pasa a llamarse Conjunto Folklórico del Magisterio de Ancud, hasta donde tenemos información, el primero de este tipo que existió en Chiloé. Hacia 1965 existe en la capital provincial una agrupación conocida como Conjunto Folklórico de Castro, que en 1968 pasa a denominarse Conjunto Folklórico Magisterio de Castro. En la misma década también se forma el Conjunto Folklórico de la Escuela Normal de Ancud, el cual, junto con el magisterio de esa ciudad, se transforma en el referente que anima las actividades culturales que por entonces adquieren cada vez más la fisonomía de un espectáculo masivo en un espacio periférico. Inmediatamente al norte de la Isla Grande de Chiloé, surge en Calbuco, en 1965, una agrupación compuesta por profesores que luego se denominará Conjunto Folklórico del Magisterio de Calbuco y finalmente Tentenvilú. Cada vez más los actores en Chiloé comienzan a articularse en torno al folklore y los conceptos propios de la «proyección folklórica»; nacían los primeros conjuntos mientras las profesoras y profesores primarios o maestros eran protagonistas.

4.2 La radio y la lógica de los espectáculos

Los medios de comunicación, entre ellos la radio y la televisión, constituyen una expresión cultural del capitalismo, tal como nos enseñan los autores de la Escuela de Frankfurt para fundamentar la noción de «industrias culturales» (Adorno y Horkheimer). Por ello, utilizamos esta noción para referirnos al impacto que tendrán estas industrias como expresión del cambio sociocultural que vive Chiloé desde la década del sesenta, y que se intensificó en los setenta y los ochenta.

En 1959 se funda la primera radio que existió en el archipiélago de Chiloé, la Radio Pudeto de Ancud, que se transformó en un espacio de difusión de la música generada por una industria discográfica que por aquella época tenía una amplia productividad. En 1962, en la otra urbe de la Isla Grande, Castro, Aureliano Velásquez, un exfuncionario de Ferrocarriles que después del terremoto de 1960 había trabajado con radioaficionados para comunicar a los afectados por el sismo y el tsunami, funda la Radio Chiloé. Esta radio llegó a contar con un auditorio donde se

realizaban eventos y se transformó en reproductora de música popular, como la nueva ola, el *rock and roll*, la música mexicana y la música folklórica, dando luego lugar a espacios de «música chilota», término utilizado para referirse al tipo de música que se produce y reproduce en la órbita del folklore de proyección.

Hacia mediados de la década de 1970 ya existían conjuntos folklóricos en las distintas comunas de Chiloé, la mayor parte formados por profesores primarios normalistas: Magisterio de Ancud, Magisterio de Castro, conjunto Villa San Carlos del Magisterio de Chonchi, Magisterio de Quellón y, a mediados de la década, el conjunto Achao del Magisterio de Quinchao. A ellos se sumaban los conjuntos del Magisterio de Calbuco y el Magisterio de Puerto Montt. En la década del ochenta también se consigna el Magisterio de Puqueldón, el Magisterio de Queilen, el Magisterio de Dalcahue y una agrupación municipal compuesta por un número importante de profesores en Quemchi.

La otra vertiente, en plena fase de modernización, se vinculó con instituciones como el Indap y la Promoción Popular —esta última en el marco de las políticas del Gobierno de Frei Montalva, orientadas hacia el mundo campesino y popular para evitar un proceso revolucionario—, que contaron con departamentos de folklore y teatro a nivel nacional. A fines de los sesenta se había formado en Achao el grupo Quegnún y el Conjunto Folklórico de la Isla de Llingua, dirigidos por el hoy icónico folklorista de Chiloé Amador Cárdenas, quien tenía un vínculo laboral con el Indap. De igual modo, el Conjunto Folklórico de Cogomó, en el norte de la Isla Grande de Chiloé, contó con un registro sonoro en un LP editado por la Promoción Popular, donde comparte espacio con agrupaciones de asociaciones campesinas de distintos lugares de Chile.

La dictadura cívico-militar liderada por el genocida general Pinochet impulsó el desarrollo de la actividad folklórica por su conexión con el ideal de nación de las Fuerzas Armadas, la cual en cierto punto entroncaba con la construcción que venían realizando las profesoras y profesores normalistas a través del folklore, pese a que su visión del Estado no era igual a la patriótica militar. En ese contexto las empresas reproductoras que también grababan discos llegaron a Chiloé a mediados de la década del setenta buscando un grupo folklórico para grabar el que sería un *long play* distribuido a través de Emi Odeón. La producción se realizó correctamente y en 1977 se publicó el primer LP grabado integralmente por un conjunto folklórico chilote. El

evento fue un hito en Chiloé y contó con el beneplácito de las autoridades designadas de la época, quienes cerraron calles para la grabación. Así se editó *Chiloé*, del Conjunto Achao del Magisterio de Quinchao, álbum donde se incluyeron versiones de danzas y canciones, la mayoría de ellas recopiladas por Amador Cárdenas.

Los folkloristas chilotes comienzan a realizar trabajo de campo orientados por las teorías del folklore para documentar las manifestaciones dancísticas, musicales y también los ritos. Fue tanto el interés desplegado por las maestras y maestros normalistas que, bajo estos métodos, se llegaron a registrar danzas y cantos aprendidos de los viejos cantores campesinos que habían dejado de ser protagonistas de las fiestas populares, como las mingas y los medanes, para refugiarse como «informantes» y «cultores», es decir, personas que desde la perspectiva de la proyección llevaban a cabo manifestaciones culturales «auténticas», ya que no estaban mediadas por audiencias masivas y urbanas. Si bien estas perspectivas son indefendibles en el presente, por entonces fueron clave para documentar aspectos de un Chiloé que vivía el proceso de modernización de forma tardía.

La documentación se expresó en el plano artístico a través de la creación de *performances* artísticas de danza y música y, desde mediados de la década de los setenta, con la grabación de casetes con distribución nacional. En la radio ahora sonaban los conjuntos chilotes y no solamente las expresiones artísticas que habían sido registradas por folkloristas y creadores desde Santiago. En ese contexto, y bajo la influencia del profesorado normalista que se agrupaba en la Federación Nacional de Folklore del Magisterio de Chile (Fefomach), se popularizó un género que permitía dar contexto a las ejecuciones de música y danza para evitar el cosalismo: las «obras de proyección». Este género, que también se institucionaliza a través del Festival Nacional de Folklore de San Bernardo y la Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos, consistía en una reproducción teatral que buscaba retratar de forma realista las manifestaciones rituales del lugar donde los conjuntos folklóricos realizaban sus recopilaciones, incorporando canciones y danzas aprendidas. Es así como entre 1976 y 1980 se realizaron en Chiloé los Encuentros de Folklore del Magisterio de Chiloé, cada año en una comuna distinta, y tras largas discusiones se fue formalizando una manera de recopilar y abordar escénicamente la presentación de música y danza. En 1980 el encuentro se realiza en Ancud y recibe a agrupaciones de todo el país, dando origen al que luego se

conocerá como Encuentro de Folklore Chilote en Ancud. En 1979 nace en Chiloé la Peña Folklórica de Castro, que poco a poco adquirió la fisonomía de un evento masivo con un escenario y artistas invitados que cultivan el género folklórico. A principios de los ochenta surgirá en Achao el Encuentro Folklórico de las Islas del Archipiélago y en el período estival de enero y febrero surgen los llamados festivales costumbristas, encuentros que sirven para que organizaciones locales hagan exposiciones de gastronomía y artesanía, además de disponer de un escenario para muestras musicales. De a poco la lógica de la industria cultural se consolidaba y engarzaba con una modernización más radical impulsada en plena dictadura: el neoliberalismo.

5. La década del ochenta. La consolidación neoliberal y el folklore como industria y turismo

La década del ochenta consolida el auge del modelo neoliberal implementado en plena dictadura por los Chicago Boys. En Chiloé este sistema se expresa en la llegada de la industria salmonera, que tocó sus costas generando un profundo impacto medioambiental y modificando la fisonomía social del archipiélago con una proletarización del campesinado que, hasta entonces, vivía y conocía de manifestaciones como la minga y el medán, incorporadas a una estructura económica y social donde valores como la reciprocidad eran relevantes. Los antropólogos Morales y Tamayo (2012) recuerdan que Chiloé «ha transitado desde una sociedad campesina hacia una creciente forma de vida urbana, estructurada en torno a la actividad acuícola de gran escala» (p. 22).³ Si la industria salmonera fue la expresión neoliberal en el campo productivo, la fuerza de las industrias culturales y la incorporación del folklore en la esfera del turismo son su contracara cultural. Incluso los relatos orales y los mitos, otrora expresiones comunitarias que formaban parte de la cotidianidad, pasaron a alimentar un imaginario premoderno para satisfacer la demanda turística. La alimentación de este imaginario también ha sido analizada desde los estudios culturales, la literatura y la economía política de la comunicación (Ulloa, 2016; Del Valle y Ulloa, 2014; Mansilla, 2006).

³ «El principal proceso de cambio que experimentan las comunidades rurales de Chiloé es el abandono de labores agrícolas por trabajos asalariados, principalmente en la zona acuícola» (Venegas, 2007, p. 116).

En la década del ochenta surgen dos agrupaciones, Caituy de Achao y Llauquil de Quellón, cuya música se reproduce a nivel nacional a través de sellos discográficos y programas radiales de «música folklórica» y «música chilota». Además, su participación en la televisión abierta reproduce una imagen de Chiloé ante una audiencia que ahora consume un imaginario exotizado por la mercantilización cultural promovida desde la municipalización a través de las fiestas costumbristas que incorporan al campesinado en la escenificación de un tipo específico de expresiones culturales. La reproducción sonora, musical y visual en el interior del territorio —no sin pugnas por el control de la representación dentro del campo folklórico— es positiva, y el número de agrupaciones que sigue tales modelos interpretativos, de la mano del cada vez menos protagónico pero persistente carácter reproductor del profesorado, facilita la construcción social de lo que, en la retórica discursiva, con matices pero con referencias más o menos compartidas, configura la denominada «música chilota» o «folklore de Chiloé», casi como si fueran sinónimos.

6. Conclusiones

Más que concluir, al finalizar buscamos generar proyecciones sobre preguntas que debiesen orientar futuras indagaciones en el ámbito escogido. Los agentes folklóricos, relevantes en la producción de conocimientos en torno a géneros como cuentos orales, mitos, leyendas, canciones, bailes y faenas campesinas, todos vinculados al período previo a la modernización tardía, pasaron a relacionarse con otros agentes, como los provenientes del mercado, que se tornaron hegemónicos y se apropiaron de estos saberes en modos de circulación, distribución y consumo asociados al turismo estival, por ejemplo.

Dado que un campo cultural puede ser interpretado como un espacio donde aparecen distintas fuerzas en pugna, la pregunta que surge acerca de la producción de conocimientos que se generaron desde el folklore en Chiloé tiene que ver con los agentes que actualmente se posicionan en torno a ellos. En otras palabras, si solo se deja este conocimiento para que circule en la esfera artístico-turística, y las ciencias sociales invisibilizan el conocimiento producido, se corre el riesgo de reproducir la lógica de exclusión que ha vivido históricamente el territorio de Chiloé, sin reconocer elementos vitales para pensar en el presente el devenir de un territorio complejo y plural.

Por último, en esta breve revisión vemos que la configuración del campo folklórico fue expresión de una serie de actores, entre los cuales destacan los maestros y maestras folkloristas y quienes, sin ser docentes, asumieron esta actividad logrando un lugar identificable en la estructura social chilota.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, P. (1990). Algunas propiedades de los campos. En *Sociología y cultura* (pp. 135-141). Grijalbo.
- Cárdenas, A. (2007). Patrimonio folclórico musical chilote. *Revista Cultura De y Desde Chiloé*, (20). Dimar Ediciones.
- Cárdenas, R. y Trujillo, C. (1986). *Caguach, isla de la devoción. Religiosidad popular de Chiloé*. Lar.
- Cortázar, A. (1976). *Ciencia folklórica aplicada. Reseña teórica y experiencia argentina*. Fondo Nacional de las Artes (Argentina).
- Del Valle, C. y Ulloa, C. (2014). Una mirada a la cultura en la isla de Chiloé (Chile) desde la lógica de la industria cultural. *Revista Trampas de la Comunicación y la Cultura*, (77), 5-16.
- Donoso, K. (2009). Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990. *Revista Musical Chilena*, 63(212), 29-50.
- Dupey, A. M. (2008). La estética en la constitución de las identidades folclóricas en el discurso de los folcloristas. *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 20, 7-20.
- Fischman, F. (2012). Folklore and Folklore Studies in Latin America. En R. Bendix y G. Hasan-Rokem (eds.), *A Companion to Folklore* (pp. 265-285). Wiley-Blackwell.
- González, J. P. (1997). Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (3). <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/264/cristalizacion-generica-en-la-musica-popular-chilena-de-los-anos-sesenta>
- González, J. P., Ohlsen, Ó. y Rolle, C. (2009). *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Hutinel, G., Reyes, W. y Wilson, H. (1998). *Presencia del acordeón en la música tradicional de Chiloé* (tesis de licenciatura). Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Mansilla, S. (2006). Chiloé y los dilemas de su identidad cultural ante el modelo neoliberal chileno: la visión de los artistas e intelectuales. *Revista Alpha*, (23), 233-243.
- Marques De Melo, J. (2008). *Mídia e cultura popular: História, taxionomia e metodologia da folkcomunicação*. Paulus.
- Morales, R. y Tamayo, M. (2012). *Racionalidades en Pugna. Pueblos originarios y empresas: ambientes, economías y culturas*. Ediciones Universidad Austral de Chile.
- Montiel, D. y Torres, N. (2014). *Profesores normalistas de Chiloé. Maestros legendarios de la educación*. Dimar Ediciones.
- Moulian, R. (2011). *Gozos de santo. Fiesta, ecumenismo y heteroglosia*. Ediciones Kultrún, Universidad Austral de Chile.
- Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV) (s. f.). Margot Loyola Palacios. Fondo de Investigación y Documentación de Música Tradicional Chilena. www.pucv.cl/uuaa/site/artic/20170807/asocfile/20170807170122/biografia.pdf
- Ther, F. (2012). Antropología del territorio. *Polis, Revista Latinoamericana*, 11(32), 493-510.
- . (2008). Prácticas cotidianas e imaginarios en sociedades litorales. El sector de Cucao, Isla Grande de Chiloé. *Chungará, Revista Chilena de Antropología*, 40(1),
- Ulloa, C. (2016). Personajes y relatos mitológicos de Chiloé: la industria cultural y el mercado de las culturas. En C. Yáñez Aguilar et. al., *Folkcomunicación en América Latina: Diálogos entre Chile y Brasil* (pp. 213-220). Ediciones Universidad de La Frontera.
- Urbina, R. (2002). *La vida en Chiloé en los tiempos del fogón*. Editorial Universidad de Playa Ancha.
- . (1983). *La periferia meridional indiana: Chiloé en el siglo XVIII*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Venegas C. (2007). Isla de Chiloé, Chile. Sitios ingeniosos de patrimonio agrícola mundial. En *Globally Important Agricultural Heritage Systems (GIAHS). A Heritage for the Future. Experiences on Dynamic Conservation of Traditional Agricultural System. Food and Agriculture*. Organization of United Nations/Wageningen International.
- Yáñez Aguilar, C. (2019a). Cantores, intelectuales y comunicadores. En *Voces de la poética local. Registro de terreno con cantores locales que reflexionan sobre el presente* (disco compacto). Santiago de Chile.
- . (2019b). Desde la «proyección folklórica» a la folkcomunicación: el género folklórico como espacio para la comunicación local en el archipiélago de Chiloé, sur de Chile (ponencia). En *Actas del XIV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación: Comunicación en sociedades diversas. Horizontes de inclusión, equidad y democracia*, Universidad de Costa Rica, San José, 30 de julio al 1 de agosto de 2018.

<http://alaic2018.ucr.ac.cr/memorias?fbclid=IwAR0NH25SsqXjjRhU-VempD3ztxkXNNJ0gsD-Ef-gMn8WYRVF52KnfRNcTMfo>

- . (2018). Magisterio de Castro, 50 años, Misa Chilota. Texto introductorio. En *Magisterio de Castro, 50 años, misa chilota* (CD).
- . (2017). *Canto, memoria y fiesta en Chiloé Insular. Gozos y cantos religiosos en las islas de Quehui y Chelín*. Publicación del Centro Cultural y Artístico Conjunto Folklórico Miancapué de la isla de Quehui. Editorial TextoContexto.
- . (2016). Folkcomunicación y performance: perspectivas complementarias en el abordaje de manifestaciones culturales. En C. Yáñez Aguilar et. al., *Folkcomunicación en América Latina: Diálogos entre Chile y Brasil* (pp. 257-267). Ediciones Universidad de La Frontera.
- . (2015). *Quehui: memorias de una isla del sur*. Editorial TextoContexto.
- . (3-4 de julio de 2015). *Cultores y folkloristas. Una aproximación a la dimensión musical de José Santos Lincoman Inaicheo en Chiloé* (ponencia). 6.º Seminario Chiloé: Historia del Contacto. Historia de las Comunidades Indígenas, Museo Regional de Ancud, Chiloé.
- Yáñez Aguilar, C. y Fischman, F. (2016). Recontextualizaciones expresivas en contexto neoliberal. La Fiesta del Mar en la isla de Quehui, Chiloé. *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXII(43), 9-35.

LIRA POPULAR. POETAS Y COMUNICADORES, UNA MIRADA HISTÓRICA

Carolina Tapia Valenzuela¹

1. Planteamientos iniciales

Lira Popular es el nombre con el que se conoce al conjunto de pliegos u hojas² de poesía popular publicadas en Chile entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, en las que poetas urbanos de origen campesino dieron a conocer sus composiciones de temas tradicionales —de amor, historia y religión, entre otros— junto con el comentario de los acontecimientos sociales y noticiosos de la época, utilizando principalmente la forma métrica de la décima.

El tamaño de los pliegos era variado y predominaban los de 26 x 38 cm y los de 35 x 56 cm, cuyo contenido se disponía en forma horizontal y vertical, impreso por un solo lado. Hacia la década de 1890, era común que las

¹ carolina.tapia@bibliotecanacional.cl

² La referencia a pliegos u hojas para aludir al medio de difusión de este tipo de literatura ha sido un punto problemático en los estudios sobre la poesía popular española, antecedente directo de la chilena, debido a la gran variedad de formatos de publicaciones de literatura popular que existieron en Europa, realizados prácticamente desde el desarrollo de la imprenta. Reconocidos autores como Antonio Rodríguez-Moñino, María Cruz García de Enterría y Joaquín Marco, por ejemplo, han discutido sobre el uso correcto de los términos. Rodríguez-Moñino y Joaquín Marco, en su definición de «pliego suelto», optan por ampliar la definición de pliego —que de manera estricta corresponde a «una hoja de papel en su tamaño normal, doblada dos veces para obtener ocho páginas» (Rodríguez-Moñino citado en García de Enterría, 1973, p. 59)— para incluir los cuadernos de más páginas. García de Enterría, en cambio, prefiere evitar esta vaguedad y admitir como «auténticos pliegos sueltos [...] los cuadernillos de 2 a 16 hojas, y también las hojas volantes impresas por un solo lado o por los dos» (García de Enterría, 1973, p. 61). En este artículo se utilizarán como sinónimos los conceptos de pliego y hoja, ya que así han sido usados y citados en numerosos estudios.

hojas llevaran un titular, que daba a conocer las composiciones que se querían destacar, y también estampas que podían ser de dos tipos: clichés que poseían las imprentas y grabados realizados en madera especialmente para ilustrar una poesía, conocidos como «grabados populares». Además, contenían el nombre del poeta —eran minoritarios los casos de publicaciones anónimas—, en muchas ocasiones su dirección personal, y el nombre y/o dirección de la imprenta; a pesar de su referencia a hechos noticiosos, no se acostumbraba registrar la fecha de publicación.

En general, estas hojas de poesía popular se adscriben al tipo de producción denominada «literatura de cordel»,³ conocida así principalmente en la península ibérica, ya que presenta características similares a los pliegos de literatura popular que se realizaron prácticamente a la par con el desarrollo de la imprenta en Europa. El nombre de *Lira Popular*, en tanto, procede del poeta Juan Bautista Peralta, quien en 1899 tituló una de sus hojas de poesía «La lira popular», lo que se constituyó en un encabezado para su producción poética posterior. Se cree que este título sería una parodia de la conocida revista de la misma época *La Lira Chilena*⁴ que publicaba «poesía culta» (Ellena y Zamora, 2002, p. 49). Se habría tratado de diferentes tipos de literatura de cordel —hojas sueltas y folletos—, específicamente realizados en España y Portugal y, con toda seguridad, sus formas poéticas y temas se difundieron en América. En Chile, las poesías y temas de origen español se conservaron por siglos transmitidos oralmente en el medio rural, concretando su paso a la ciudad, y su materialización en hojas impresas, a través de migraciones de campesinos a las urbes producidas a lo largo del siglo XIX, en un contexto de incipiente industrialización y modernización del Estado.⁵

Imagen 1: pliego «La Lira Popular en versos de ocho sílabas», del autor Juan B. Peralta



Fuente: Colección Lenz, volumen iv, pliego 40 [agosto de 1899], Biblioteca Nacional.

3 Este concepto hace referencia a la forma de venta de las hojas y cuadernos de literatura popular, colgados en un cordel o llevados por los vendedores ambulantes. Numerosos autores se han referido a este tema, como los ya citados Antonio Rodríguez-Moñino, María Cruz García de Enterría y Joaquín Marco, a los que se suman Jean-François Botrel y Luis Díaz Viana, entre otros.

4 *La Lira Chilena* fue una revista semanal dirigida, principalmente, a la elite urbana de Chile. Circuló entre 1898 y 1907. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31514.html#presentacion>

5 El autor Bernardo Subercaseaux, en el tomo II del volumen I de su obra *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, desarrolla el tema de la modernización del Estado y cómo una manifestación como la *Lira Popular*, sus autores y sus receptores, se desarrollaron en este contexto.

Según el investigador Juan Uribe Echevarría (1974), las primeras hojas de poesía impresas se habrían publicado a mediados del siglo XIX con motivo de la guerra contra España, en 1865. De ahí en adelante, importantes sucesos nacionales y noticias serían comentados por los poetas populares, con lo que estas hojas se convirtieron en un medio de comunicación y de información cuya principal característica era la cercanía con su principal consumidor, el pueblo:

Los autores de las hojas hacen el comentario de sucesos nacionales desde el nivel del pueblo. Lo representan con fidelidad, porque ellos mismos son pueblo. Aunque se inspiraron para la confección de sus hojas en los diarios satíricos más en boga, la verdad es que trajeron una voz nueva con gran riqueza de expresiones y metáforas criollas tomadas de los depósitos más profundos y secretos del habla popular campesina y ciudadana, que hasta entonces no había alcanzado los honores del papel impreso (Uribe, 1974, p. 16).

Estas hojas se vendían principalmente en los sectores alejados y de concurrencia popular de las grandes ciudades, lugares frecuentados por trabajadores, artesanos y personas de bajos recursos, y también residencia de la mayoría de los poetas populares; además circularon en pueblos y zonas rurales, a los que llegaron a través del ferrocarril o llevadas por sus propios autores. En las ciudades se vendían en plazas y ferias, vociferadas por los poetas o por suplementeros, especialmente niños. En un contexto en que el analfabetismo alcanzaba aproximadamente al 70 % de la población (Malacchini, 2015, p. 50), se especula que las personas, aun sin saber leer, compraban estas hojas para que otros se las leyeran. En este proceso las estampas jugarían un rol fundamental, pues mostraban en imágenes el contenido del pliego, sobre todo las realizadas especialmente para ilustrar las poesías: los grabados populares.

Los poetas populares más conocidos fueron Bernardino Guajardo, Nicasio García, Daniel Meneses, Rosa Araneda —probablemente la única mujer—, José Hipólito Casas Cordero, Rómulo Larrañaga —quien utilizaba los seudónimos Negro Peluca, Rolak y Pepa Aravena—, Juan Rafael Allende —el Pequén—, Adolfo Reyes y Juan Bautista Peralta. Estos autores desarrollaron su oficio entre 1880 y 1910, aproximadamente, considerado el período de auge de la poesía popular impresa.⁶

Las características de las hojas de poesía popular y las referencias sobre los poetas y su contexto se conocen principalmente por los estudios del lingüista alemán Rodolfo Lenz y su obra fundamental sobre el tema titulada *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*, publicada en 1895 en una revista alemana y en 1919 en los *Anales de la Universidad de Chile*. Lenz fue uno de los primeros en coleccionar e investigar la poesía popular a partir de estas hojas, conoció a algunos poetas y se relacionó con otros investigadores —algunos autodidactas—

6 La mayoría de los investigadores han señalado o han centrado sus estudios de la poesía popular impresa entre el último cuarto del siglo XIX y los primeros años del XX; para el autor Alamiro de Ávila (1973), la «época de oro de la *Lira Popular*» se dio entre los años 1885 y 1910.

interesados en otros aspectos de la literatura popular, como su informante Jorge Octavio Atria⁷ y sus colegas en la Sociedad de Folklore Chileno, los autores Desiderio Lizana⁸ y Julio Vicuña Cifuentes.⁹ Con anterioridad a Lenz, la poesía popular había sido tratada en un estudio del autor Adolfo Valderrama¹⁰ y algunos poetas habían llamado la atención de intelectuales de la época, como los escritores y periodistas Pedro Balmaceda Toro¹¹ y Zorobabel Rodríguez.¹² Posteriormente, obras de autores como Antonio Acevedo Hernández,¹³ escritor y dramaturgo que conoció a algunos de los últimos poetas populares de la época de la *Lira Popular*, y Diego Muñoz¹⁴ y Juan Uribe Echevarría¹⁵, investigadores que no solo estudiaron la poesía popular sino que también se relacionaron estrechamente con nuevas generaciones de poetas populares, completan y complementan los antecedentes indispensables para el estudio de esta manifestación, a partir de los que se han realizado numerosas investigaciones en los últimos años.

2. La *Lira Popular*, un periódico del pueblo

El 15 de agosto de 1899,¹⁶ en las calles, plazas y mercados de Santiago, probablemente se escuchó a un niño suplementero que, junto con vociferar las principales noticias y títulos de periódicos, gritaría: ¡*La Lira Popular*, con todos los crímenes! ¡*La Lira Popular*, en versos de ocho sílabas...!, para terminar su pregón diciendo: «Los versos, los versos» (Lenz, 1919, p. 573). Se trataba de la venta de una hoja de poesía popular del autor Juan Bautista Peralta, que había utilizado por primera vez ese nombre para titular uno de sus tantos pliegos de poesía en los que comentaba noticias, y que se unía a una cuantiosa producción de ese tipo que circulaba por la capital y otras ciudades y pueblos de nuestro país.

7 Investigador aficionado, muy cercano a los poetas populares y conocedor de su producción en hojas de poesía popular. Los documentos con sus investigaciones, que entregó a Rodolfo Lenz, fueron publicados por Manuel Dannemann en 2004.

8 Véase Lizana (1912).

9 Véase Vicuña Cifuentes (1912).

10 Véase Valderrama (1866).

11 Véase Balmaceda Toro (1889, pp. 241 y 245).

12 Véase Rodríguez (1863).

13 Véase Acevedo Hernández (1933).

14 Véase Muñoz (1972).

15 Véase Uribe Echevarría (1974).

16 En la hoja *La Lira Popular* n.º 87, del autor Juan B. Peralta, se da la siguiente información: «Fundada el 15 de Agosto de 1889». En Juan B. Peralta, *La Lira Popular* n.º 87. «Pasión i muerte de nuestro Señor Jesucristo», Col. Alamiro de Ávila, pliego 211 [abril de 1904], Biblioteca Nacional.

Juan Bautista Peralta, uno de los poetas populares más prolíficos y uno de los últimos exponentes del período de auge de la poesía popular impresa, desarrolló su oficio desde la década de 1890 hasta prácticamente su muerte, en 1933. Tuvo una estrecha relación con el mundo periodístico, lo que se vio reflejado no solamente en sus hojas de *La Lira Popular*, sino también en colaboraciones con el periódico *El Chileno* y en la dirección de algunas publicaciones de corte político y de diversos tipos de literatura popular, además de llegar a poseer su propia imprenta.¹⁷

Poetas como José Hipólito Casas Cordero, Rosa Araneda, Daniel Meneses y Adolfo Reyes, entre muchos otros, fueron contemporáneos a Juan Bautista Peralta y dedicaban gran parte de sus hojas de poesía popular a la narración de noticias, sobre todo de crímenes, fusilamientos, acontecimientos políticos y en menor medida hechos fantásticos. De acuerdo con los temas que trataban los poetas, las hojas de poesía popular pueden ser consideradas un tipo de periódico del pueblo que informaba sobre los acontecimientos de más interés, como se puede desprender de esta cita extraída de un diario de la época a propósito del recuerdo de un crimen que también fue narrado por los poetas populares: «Sara Bell pasó a ser en ese entonces la heroína popular i hasta en los versos que circulan en los barrios apartados de la población, única fuente de información que poseen sus habitantes, figuró su nombre con admiración i respeto».¹⁸

Las noticias las obtenían del comentario cotidiano que se hacía de ellas en las calles de la ciudad, el «boca a boca», o por su lectura en los periódicos. Las fuentes las señalan los mismos poetas en sus composiciones; también se puede comprobar mediante la comparación de las noticias en los diarios, método utilizado para datar las dos colecciones de *Lira Popular* que se conservan en la Biblioteca Nacional,¹⁹ a partir de cuyos antecedentes se desarrollan los principales puntos de este artículo.

La poetisa Rosa Araneda, por ejemplo, da cuenta de la comunicación oral e informal de las noticias, además de denunciar que, pese a todos los crímenes que se cometían, los diarios ya no los publicaban:

17 Para más antecedentes sobre este poeta y su obra, véase Cornejo (2006).

18 «Un crimen célebre», *La Libertad Electoral* n.º 4222, Santiago, 10 de agosto de 1900. En esta y las siguientes citas de la época, se respetó la gramática, puntuación y destacados tal como aparecen en los documentos.

19 Tapia (2010, 2008). En el presente artículo, la fecha de los pliegos datados por medio de estas investigaciones se referenciará entre paréntesis cuadrados.

A mi un vendedor me dijo
Lo que a él le han contado:
El hecho como ha pasado
No lo sé de punto fijo;
A contarlo me dirijo
Del modo que ha sucedido;
Si en algo yo he mentido,
Disculpe el criterio tal;
Que con su furia infernal
Mató a su pobre marido.
[...]

Al fin, los diarios hoy día
Ya no hablan de asesinato,
Siendo de que a cada rato
Se ven hechos de herejía;
Pregunto a la policía
En este trance tan fuerte,
Si les corre mala suerte,
Será tremendo el apuro:
I no hai quien viva seguro,
Lectores, con tanta muerte.²⁰

En ocasiones, los poetas señalaban que las noticias las habían leído o se podían comprobar en los periódicos, lo que permite saber qué tipo de prensa leían normalmente. Entre los periódicos citados se encuentran *El Chileno*, *El Ferrocarril*, *La Libertad Electoral* y *La Unión*. Una poesía de Daniel Meneses señala al «diario» como un medio de comprobación:

Para saber i contar,
I contar para saber,
El crimen lo doi a ver
Sin ni una cosa faltar.
Si alguien llega a dudar
De esta verdad comprobada,

20 Rosa Araneda, «La mujer que mató a su marido porque lo pilló con la chei», Col. Lenz, vol. v, pliego 28 [mayo de 1895], Biblioteca Nacional.

Fue en el diario publicada
 Con todos sus pormenores;
 I ha sido el drama lectores
 En la semana pasada.²¹

Las noticias sobre crímenes eran las más comentadas por los poetas populares. En general, correspondían a hechos muy trágicos que eran narrados de manera detallada, y los autores en algunas ocasiones tomaban partido o emitían opiniones sobre los acontecimientos y/o los protagonistas. Los poetas populares, pertenecientes al pueblo, dejaron ver su postura frente a la justicia que se impartía contra delitos similares pero cometidos por personas de diferente clase social: cuando los responsables pertenecían a la clase social baja, la pena de muerte no se hacía esperar, pero cuando se trataba de personas de clase alta, el proceso se dilataba y, aun, se desarrollaba con cierto velo de misterio.

Dos asesinatos que tuvieron amplia repercusión en la opinión pública fueron los cometidos contra Isidoro Vergara en Talca, en 1894, y el ya mencionado de Sara Bell en Santiago, en 1896. Ambos fueron perpetrados por hombres de la alta sociedad; los poetas populares pedían que la justicia actuara de manera equitativa, o bien denunciaban las irregularidades. Sobre el primer crimen, Rosa Araneda señalaba: «El jovencito Ismael, / Si hubiera sido un rotito, / Qué tiempo habría pasado / Al cadalso lijero». ²² Con respecto al segundo, Juan Bautista Peralta decía: «Matta Pérez se ha fugado / Gracias al señor Noguera, / Que por amistad sincera / Dejó libre a este abogado». ²³

El carácter sensacionalista de algunas noticias, sobre todo las de crímenes, generaba dudas acerca de la real consumación de los hechos. Al parecer los poetas conferían a la prensa una doble garantía: una de verdad, es decir, si estaba publicado, el acontecimiento necesariamente debía de ser cierto, con lo que validaban su hoja de poesía como medio de información, y otra garantía que les permitía eximirse de responsabilidad si finalmente resultaba ser falso. En una noticia en particular, dada la increíble narración, el

21 Daniel Meneses, «Drama horrendo por causa de los celos. El marido degolló a su mujer», Col. Lenz, vol. vii, pliego 32 [agosto de 1895], Biblioteca Nacional.

22 Rosa Araneda, «En el proceso Vergara. La desigualdad de las leyes entre el pobre i el rico», Col. Lenz, vol. v, pliego 29 [marzo de 1895], Biblioteca Nacional.

23 Juan Bautista Peralta, «La fuga de Matta Perez. Persecucion de la justicia, a última hora», Col. Lenz, vol. iv, pliego 26 [noviembre de 1896], Biblioteca Nacional.

poeta Juan B. Peralta registra el nombre de dos diarios que habían publicado el hecho. Es interesante comparar el relato del poeta con los medios a los que hace referencia:

Queren ver lo que ha pasado
 en un Hospital Chileno
 que un hombre Moigo Jiménez
 dá a luz un niño barbado
 [...]

Santiago muy alarmado
 comenta este caso extraño
 y por ver que es engaño
 la prensa lo ha publicado
 El Imparcial ha informado
 de este suceso a la jente
 La Nación últimamente
 vino a hablar después de muerto
 y si el embuste no es cierto
 es La Nación la que miente.²⁴

En el periódico *El Imparcial*, bajo el título «El fin del mundo», se lee: «Un sujeto del sexo masculino se encuentra hospitalizado en la sala de maternidad del Hospital del Salvador»; ²⁵ en *La Nación*, por su parte, se señala: «Un hombre que anduvo toda su vida vestido de mujer, ha muerto en la maternidad de San Borja». ²⁶ Se puede apreciar que existe una similitud en los títulos de la poesía popular y la noticia de *El Imparcial*, lo que evidenciaría a este periódico como probable fuente de información directa del poeta popular, así como una tendencia al sensacionalismo, exageración e incluso invención de los hechos por parte del autor. Esta tendencia, en este y otros autores, podría obedecer a la pretensión por conseguir mayores ventas de las hojas. Esto provocaba algunas peleas entre los poetas, que a veces desmentían las

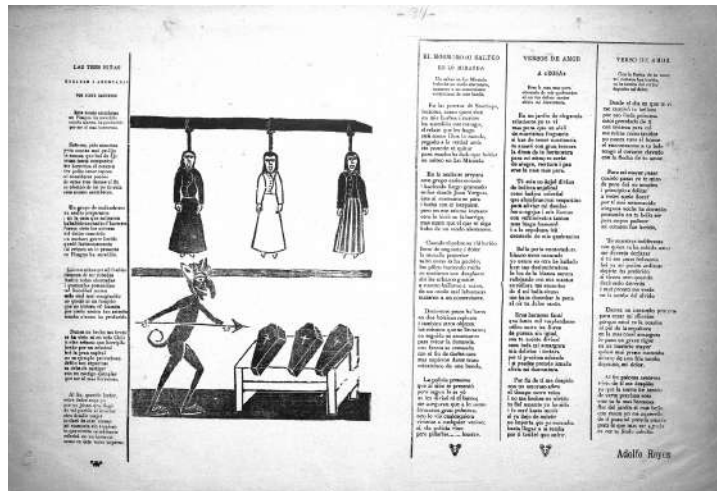
24 Juan B. Peralta, «Terrible suceso. El fin del mundo se acerca. Margarita Jimenez da a luz un niño en la maternidad del Hospital de San Borja. Comentarios del público sobre el espantoso suceso. La Lira ofrece un millón de morlacos a quien dé noticias quién fué el papá de la guagua, nunca visto», Col. Lenz, vol. iv, pliego 1 [diciembre de 1926], Biblioteca Nacional.

25 *El Imparcial* n.º 1205, Santiago, 30 de noviembre de 1926.

26 *La Nación* n.º 3618, Santiago, 11 de diciembre de 1926.

noticias, lo que da cuenta no solo de la interacción existente entre ellos, sino también de la conciencia que tenían de su producción poética como medio de información. El poeta Daniel Meneses estaba siempre muy atento al trabajo de sus compañeros: «Las tres jóvenes que fueron / Ahorcadas, es mentira, / Al autor que esto escribió / Le desmiento con mi lira. [...] También desmiento el salteo / Porque es justo i necesario [...]». ²⁷ El autor aludido, Adolfo Reyes, contesta mencionando la ignorancia del poeta: «Meneses el criticon / mis versos a desmentido / el solo dice verdad / de los que yo he conocido. [...] El salteo en lo Miranda / que ha sido tan alarmante / lo desmiente el ignorante / i un remitido me manda». ²⁸

Imagen 2: pliego sin título, del autor Adolfo Reyes



Fuente: Colección Lenz, volumen vi, pliego 34 [octubre de 1894], Biblioteca Nacional.

27 Daniel Meneses, «Le desmiento el salteo i las tres niñas robadas i ahorcadas, al poeta Adolfo Reyes», Col. Lenz, vol. vii, pliego 29 [octubre de 1894], Biblioteca Nacional.

28 Adolfo Reyes, «Contestacion al poeta Daniel Meneses», Col. Lenz, vol. vi, pliego 27 [octubre de 1894], Biblioteca Nacional.

Imagen 3: pliego «Gran terremoto en la República Argentina. La ciudad de San Juan destruida completamente. Muchas víctimas», del autor Daniel Meneses



Fuente: Colección Lenz, volumen vii, pliego 29 [octubre de 1894], Biblioteca Nacional.

En otro desmentido de Daniel Meneses se da cuenta de una situación insólita, la narración de un hecho sin que se haya producido. Corresponde a la noticia del fusilamiento de un reo, relatada por el poeta Juan Bautista Peralta: «Hijinio, hoy día, temprano, / Se levantaba a oirmisa, [...] Después, con el religioso, / Al banquillo se encamina [...] El piquete, prontamente / Contra el

reo disparó».²⁹ Meneses lo denunció de esta manera: «El ciego con fantasía / El domingo que pasó, / A Hijinio él fusiló / Siendo libre todavía».³⁰

Lo que ocurrió en este caso es que el reo Higino Sepúlveda fue condenado a la pena de muerte y se le negó el indulto en octubre de 1895, información que fue publicada en la prensa,³¹ pero, antes de que se cumpliera su ejecución, se escapó de la cárcel, como se señala en esta noticia del periódico *El Constitucional* bajo el título «El reo Sepúlveda condenado a muerte»:

Desde hace días se viene hablando en diarios y periódicos de que el reo condenado á muerte Higino Sepúlveda se había fugado de la cárcel de Coronel.

Después de eso oímos decir que Sepúlveda había sido capturado en Santiago y que se hallaba en la Penitenciaría de esta capital; pero nos abstuvimos de publicar esta noticia por no considerarla comprobada. Teníamos razón, porque averiguado con detenimiento lo que había de verdad, hemos sabido que en efecto Sepúlveda se fugó hace tiempo de la cárcel de Coronel y no ha vuelto á poder de la justicia.³²

Juan Bautista Peralta incurre en otra equivocación de este tipo al narrar el fusilamiento del reo Ortiz: «Después que ya estaba atado / Los soldados prepararon, / I sobre Ortiz dispararon, / El cual se inclinó a un lado».³³ La información de la prensa es la siguiente: «Después de una corta deliberación i por seis votos contra dos, el Consejo acordó indultar la pena de muerte impuesta al reo Ortiz por la prisión perpétua, un año de celda solitaria i dos de grillete».³⁴

De estos ejemplos se puede concluir preliminarmente que, en el caso particular de las noticias sobre fusilamientos, el pliego podía realizarse antes de que se materializara el hecho, el que incluso podía terminar por no llevarse a cabo. Probablemente esto se debía a cierta mecanicidad en la narración de los fusilamientos, por ser procesos parecidos en todos los casos,

29 Juan Bautista Peralta, «Fusilamiento del reo Hijinio Sepúlveda», Col. Alamiro de Ávila, pliego 123 [octubre de 1895], Biblioteca Nacional.

30 Daniel Meneses, «Contestación a Juan Bautista Peralta desmintiéndole el fusilamiento», Col. Alamiro de Ávila, pliego 98 [octubre de 1895], Biblioteca Nacional.

31 «Otro reo al cadalso», *El Constitucional* n.º 561, Santiago, 5 de octubre de 1895; «Otro condenado a muerte», *La Democracia* n.º 72, Santiago, 6 de octubre de 1895; «Otro condenado á muerte», *El Constitucional* n.º 565, Santiago, 10 de octubre de 1895.

32 *El Constitucional* n.º 569, Santiago, 15 de octubre de 1895.

33 Juan Bautista Peralta, «Fusilamiento del reo Ortiz», Col. Lenz, vol. iv, pliego 33 [julio de 1897], Biblioteca Nacional.

34 «El indulto del reo Ortiz», *El Chileno* n.º 4008, Santiago, 13 de julio de 1897.

pero también a la posibilidad de venderlos como «primicia» en el momento en que las personas iban a presenciarlos. La noticia titulada «La ejecución de esta mañana», publicada en el periódico *La Opinión*, entrega datos que dan cuenta de la venta de versos antes de que se concretara el fusilamiento, además del ambiente y la opinión que ciertos sectores tenían sobre las hojas de poesía popular:

A las 7.30. A. M. ascendíamos al cerro de la Cárcel, tropezando con hombres y mujeres «con cara de ansiedad» y muchachos suplementeros que pregonaaban el «Gran fusilamiento», seguido de una letanía de títulos con que se ha querido adornar una seguidilla de versos de mala muerte, para hacer bien por el alma del que van a ajusticiar.³⁵

En las noticias de fusilamientos los poetas populares también manifestaban su opinión, la que podía ser favorable o no a los reos condenados a muerte, dependiendo de la cercanía que sintieran hacia ellos como personas de pueblo o la gravedad del delito. Excepcionalmente, pedían que la pena se aplicara también a las mujeres, ya que, según los poetas, cuando ellas cometían algún delito, generalmente no se les imponía el castigo con la misma severidad que a los hombres:

Al fin, la mujer, señores,
En Chile no es fusilada,
Por eso es que la malvada
Comete miles errores.
Sus crímenes son mayores
Segun mi pluma asegura.
Con sana i conciencia pura
Os digo mas que horrorice
Que hai un refran que dice:
La lei pareja no es dura.³⁶

Los acontecimientos políticos y sociales, incluyendo materias de índole internacional, concentraban la atención de los poetas desde los inicios de

35 «La ejecución de esta mañana», *La Opinión* n.º 175, Valparaíso, 26 de marzo de 1895.

36 Daniel Meneses, «Ejecucion de una mujer en España por haber envenenado al marido», Col. Lenz, vol. vii, pliego 39 [agosto de 1896], Biblioteca Nacional.

la producción de hojas de poesía popular, como señalaba el citado autor Juan Uribe Echevarría. El más reconocido de los poetas populares, Bernardino Guajardo, produjo una buena cantidad de pliegos sobre el desarrollo de la guerra del Pacífico y también comentó noticias más puntuales como la candidatura a la presidencia de José Manuel Balmaceda o la muerte de Benjamín Vicuña Mackenna. En la década de 1890, se relataron los hechos y consecuencias de la guerra civil, los problemas limítrofes con Argentina, alusiones al gobierno de Jorge Montt y la contienda presidencial de 1896 entre Federico Errázuriz y Vicente Reyes, una de las más tratadas por los autores; estas fueron oportunidades para manifestar sus tendencias y opiniones políticas. Con respecto a la desazón que provocó el período de Montt (1891-1896), Rosa Araneda señala en una poesía titulada «La esperanza del pobre mantiene, pero no engorda»: «Tres años hace, señores, / Que estamos con la esperanza / De ver la patria en bonanza / I que cesen los clamores».³⁷ Daniel Meneses, un par de años más tarde, le daba su completo apoyo al candidato que consideraba más cercano al pueblo, Vicente Reyes: «El pueblo a don Vicente / Le dará el voto, lo infiero; / Al señor don Federico / Tan solo lo apoya el clero».³⁸

Las hojas de poesía popular también contienen relatos sobre hechos sobrenaturales, la mayoría historias fantásticas salidas de la imaginación de los propios poetas o recogidas a partir de hablaturías de las personas. Y aunque muchas de estas historias escapan a la racionalidad y se podría pensar que no tenían cabida en los periódicos, algunas fueron publicadas en estos medios. Relatos de culebrones o hechizos, que al parecer eran bastante comunes en la época y se comentaban profusamente, eran la «excusa» para que los reporteros investigaran el hecho y luego publicaran la noticia:

El hombre pegado. Relacion maravillosa

No respondemos de la veracidad del siguiente relato de LA ACTUALIDAD de Talca de ayer:

Desde hace varios días venia circulando en todos los corrillos de Talca la estraña noticia de que un señor feudal, de la costa, habia sufrido un horrible

Imagen 4: pliego «Contra punto por la silla presidencial de don Vicente Reyes con don Federico Errázuriz», del autor José Hipólito Cordero



37 Rosa Araneda, «La esperanza del pobre mantiene, pero no engorda», Col. Lenz, vol. v, pliego 1 [enero de 1894], Biblioteca Nacional.

38 Daniel Meneses, «¡Viva don Vicente Reyes! Con su triunfo se espera la grandeza i prosperidad de Chile», Col. Lenz, vol. vii, pliego 8 [junio de 1896], Biblioteca Nacional.

Fuente: Colección Alamiro de Ávila, pliego 292 [abril de 1896], Biblioteca Nacional.

castigo impuesto por la mano de la Providencia, por haber negado auxilios a una familia hambrienta.

Nosotros, sin otros informes que los que circulaban en el público, no habíamos querido ocuparnos de este sensacional asunto, esperando que alguien nos confirmara el fenómeno que se relataba de diferentes maneras.

Por fin, el domingo vimos aparecer en los diarios locales la infancia nueva, relatada de una manera vaga i sin mencionar el nombre del infortunado sujeto que ha quedado *pegado* por diez años, sobre el caballo que montaba, desde el momento en que la mano divina lo dejó en ese estado.

Violado, pues, por nuestros colegas el secreto del *pegado*, que así podemos desde ahora calificarlo, vamos, nosotros a decir lo que sabemos sobre el particular, aunque, sea dicho de paso, arriesgamos en esto la suma de doscientos pesos con que —según dicen algunos— ha sido comprado el silencio de la prensa.

Ante todo, debemos manifestar que nuestros datos son tomados de la mejor fuente de información, como que la persona que nos lo contó ha tenido la suerte de escuchar esta relación de boca del mismo *pegado*, en momentos en que éste vagaba desolado por las áridas i abruptas montañas de Curepto.³⁹

Esta historia aparece en siete hojas de poesía popular, de los autores José Hipólito Casas-Cordero,⁴⁰ Nicasio García,⁴¹ M. Moraga C.,⁴² Daniel Meneses⁴³ y Bernardino Gajardo.⁴⁴ El relato difiere en pequeños detalles, pero es básicamente la misma historia. Es posible imaginar esta noticia pasando de boca en boca, con la consiguiente deformación de los hechos.

39 *La Libertad Electoral* n.º 3773, Santiago, 22 de febrero de 1899.

40 José Hipólito Casas-Cordero, «El caballero que se pegó en el caballo, en Curepto», Col. Alamiro de Ávila, pliego 266 [febrero de 1899], Biblioteca Nacional; José Hipólito Casas-Cordero, «El caballero pegado en el caballo», Col. Alamiro de Ávila, pliego 280 [febrero de 1899], Biblioteca Nacional; José Hipólito Casas-Cordero, «El caballero despegado por un religioso», Col. Alamiro de Ávila, pliego 282 [febrero de 1899], Biblioteca Nacional.

41 Nicasio García, «Un caballero pegado en el caballo ensillado», Col. Alamiro de Ávila, pliego 328 [febrero de 1899], Biblioteca Nacional.

42 M. Moraga C., «El pegado en el caballo», Col. Alamiro de Ávila, pliego 339 [febrero de 1899], Biblioteca Nacional.

43 Daniel Meneses, «Terrible i espantoso ejemplo en Curepto. El caballero pegado en el caballo. Se dice que por castigo», Col. Alamiro de Ávila, pliego 78 [marzo de 1899], Biblioteca Nacional.

44 Bernardino Gajardo, «El despegado del caballo», Col. Alamiro de Ávila, pliegos 322 y 323 [abril de 1899], Biblioteca Nacional.

Otra noticia de corte sensacional, relatada en la prensa y en las hojas de poesía popular por los poetas Juan B. Peralta,⁴⁵ Adolfo Reyes⁴⁶ y José Hipólito Casas Cordero,⁴⁷ tiene por protagonistas a una niña y a un culebrón. La noticia del periódico *La Libertad Electoral*, no obstante, bajo el título «La niña del culebrón en Bajo de Mena», introduce la narración señalando que se trata de una invención:

Inventada por la fantasía popular i abultada por la ignorancia i el fanatismo, anda circulando entre las clases populares una estraña historieta, digna de figurar entre los mejores cuentos de hadas i de brujos, i que es tema de todos los comentarios de las comadres de los sitios apartados de la población.⁴⁸

Estos relatos se acompañan casi siempre de ilustraciones que dejan entrever, al igual que las poesías, el imaginario popular del que se nutrieron los poetas y los anónimos grabadores que realizaron los grabados en madera.⁴⁹ A estos últimos —principalmente de escenas de crímenes, fusilamientos y hechos fantásticos— se les ha prestado más atención que al resto, destacándose como una particularidad, y aun como una novedad, que las noticias narradas en las hojas de poesía popular se ilustraran, y además con ese tipo de estampas, pero lo cierto es que esta no era una característica exclusiva de la *Lira Popular*. La conformación física de las hojas de poesía popular, en la que se incluyen no solo las estampas, sino también las tipografías, los titulares y la disposición en el pliego de estos elementos con las poesías, ha sido en general uno de los aspectos menos estudiados, y su comprensión ha quedado limitada a la de un medio de comunicación más de la época. La autora Simóné Malacchini (2015) ha profundizado en este tema desde el diseño gráfico, rastreando los elementos visuales constitutivos de las hojas y comparándolos con los que en ese momento se utilizaban comúnmente en la industria de la imprenta, para discutir el carácter «propio» con el que muchas veces se

45 Juan B. Peralta, «Sobre la niña endemoniada i envuelta por un culebrón», Col. Alamiro de Ávila, pliego 151 [enero de 1901], Biblioteca Nacional.

46 Adolfo Reyes, «La niña libertada del culebrón», Col. Alamiro de Ávila, pliego 222 [enero de 1901], Biblioteca Nacional.

47 José Hipólito Casas Cordero, «La niña espirotuada por medio del culebrón», Col. Alamiro de Ávila, pliego 265 [enero de 1901], Biblioteca Nacional.

48 *La Libertad Electoral* n.º 4352, Santiago, 15 de enero de 1901.

49 El grabador Pedro Millar señalaba que los pliegos de la *Lira Popular*, con sus poesías e ilustraciones, expresaban las formas culturales de los sectores marginales de la ciudad, de procedencia campesina; además, fue uno de los pocos estudiosos que profundizó en la caracterización plástica de los grabados en madera de las hojas de poesía popular (Millar, 1990).

Imagen 5: pliego «La niña del culebron - Envenamiento - Servicio militar», del autor Adolfo Reyes



ha calificado la «visualidad de la Lira Popular». El investigador Tomás Cornejo (2016) también destaca la relación de esta manifestación con el mercado gráfico y aun con la cultura general de la época:

Con respecto a la visualidad de la Lira Popular, enfatizamos que esta no se colmaba únicamente con materiales ‘populares’, ni era autónoma en sus motivos. Por el contrario, los pliegos denotan que sus creadores se relacionaron con una cultura y un mercado gráfico mayores. En este último participaban, además de pequeños talleres tipográficos donde se fabricaban generalmente los pliegos en cuestión, el Estado y empresarios de más o menos recursos (p. 183).

Los creadores de los pliegos —entre los que además de los poetas populares quizás se podría incluir también a los grabadores y a los imprenteros, como autores de una creación colectiva— demuestran en su producción, tanto en los contenidos como en la forma de las hojas, su conocimiento e interacción con la sociedad y cultura de la época. Desde el comentario de las noticias, en el que se puede comprobar su relación con la prensa, hasta las poesías de temas literarios, por ejemplo, en las que se puede saber el tipo de lectura al que accedían estos autores,⁵⁰ y desde la conformación física de los primeros pliegos hasta los últimos considerados dentro de la tradición de la *Lira Popular*, es posible notar influencias que los poetas populares tomaron en cuenta para satisfacer los gustos por determinados temas y la forma de su publicación. El investigador Bernardo Subercaseaux (2011) señala:

El proceso de ósmosis se dio también a nivel de la producción y circulación de hojas de poesía popular. A fines de siglo y en particular en la última década, la producción de hojas y pliegos sueltos empezó a estar condicionada cada vez más por una lógica de mercado. Se escribían décimas para satisfacer una demanda que los mismos verseros habían contribuido a generar. Se constituyó, así, en torno a la lira, una suerte de cultura de masas, con la

50 Lenz señala que las poesías referidas al ciclo épico de Carlomagno no provenían de la tradición oral, sino que este tema «está tomado de un libro que durante siglos ha sido mui leído en España y lo es hasta hoy en Chile [...] : *Historia del Emperador Carlo Magno en la cual se trata De las grandes proezas y hazañas de los doce pares de Francia, y de cómo fueron vendidos por el traidor Ganalon y de la cruel batalla que hubo Oliveros con Fierabras, rei de Alejandria. Traducida por Nicolas de Piamonte. Santiago, Imprenta de la Librería Americana de Cárlos 2.º Lathrop. 1890 (282 páginas en 16 avo)*» (Lenz, 1919, p. 590).

Fuente: Colección Alamiro de Ávila, pliego 222 [enero de 1901], Biblioteca Nacional.

salvedad de que se trataba de un mercado cerrado, limitado a un solo estamento de la sociedad (pp. 465-466).

Para Rodolfo Lenz (1919), las hojas de poesía popular, una de las «manifestaciones curiosas de la vida intelectual del bajo pueblo chileno», eran la comprobación de «que este pueblo bajo, anhela por tener participación en la cultura de las clases superiores. Por esto no merecen el desprecio con que, en cuanto sepa hasta ahora, los tratan en Chile todas las personas cultas, nacionales i extranjeras» (p. 618).

3. Conclusiones

El primer estudio que se conoce sobre la poesía popular, publicado por Adolfo Valderrama en 1866, enuncia brevemente sus tipos y hace referencia a los «palladores» como sus principales exponentes, pero no hace mención a que era publicada en hojas sueltas ni en folletos. Se podría especular que en esa época no eran estos sus medios de difusión, sino todavía la oralidad, o que su producción era muy incipiente y minoritaria, si se considera que Juan Uribe Echevarría señala su probable inicio alrededor del año 1865.

Las hojas de poesía popular más antiguas corresponden al período de la guerra del Pacífico, entre 1879 y 1883. Los ejemplares de esta época eran diversos en cuanto a su conformación física: la cantidad de poesías era variable, solo algunos contaban con ilustraciones y títulos, y no existía regularidad en cuanto al tamaño y disposición del contenido. De la década de 1880, la mayoría de los pliegos que se conservan son apaisados, de 26 x 38 cm aproximadamente, en los que se disponían de cuatro a seis poesías. Hacia la década de 1890 se pasó a un formato más grande, de alrededor de 35 x 56 cm, predominando la orientación vertical, que daba cabida a entre seis y ocho composiciones, incluso doce; a un gran titular que destacaba las principales noticias o poesías, y a una o más ilustraciones, características que se mantuvieron hasta alrededor de 1910. Se considera este período como el de auge de la literatura popular impresa en cuanto al número de poetas y la producción de pliegos, y se podría señalar también que en cuanto a la conformación física de las hojas, pues se consolidó la «fórmula» *título + imagen + texto*. Es importante remarcar que el título *La Lira Popular*, que el poeta popular Juan Bautista Peralta le dio a su producción, y otros como *El Roto Chileno*, de la

misma época, son excepcionales, ya que lo común era que el titular correspondiera a la o las composiciones que se quisiera destacar.

Desde la segunda década del siglo xx, el número de hojas de poesía popular es más escaso y es posible constatar leves variaciones en su formato físico que las distinguen de los pliegos más antiguos. Las más importantes de estas variaciones obedecen a la incorporación de fotograbados desde los primeros años del 1900 y de encabezamientos de títulos en las hojas, como *La voz del pueblo* y varias publicaciones de «liras», como la *Lira Chilena*, *La Lira Nortina* o *La Lira del Frente Popular*, características que asemejaron cada vez más a esta producción con la prensa periódica. En cuanto al contenido, las poesías de temas tradicionales fueron cediendo paulatinamente su espacio al comentario de las noticias, que llegó a ser el tema exclusivo en algunas de las hojas más tardías.

Se puede señalar que los poetas populares materializaron a través de las hojas de poesía su imaginario literario y visual. Difundieron sus composiciones de temas tradicionales, desarrollados por siglos y transmitidos oralmente en el medio rural, junto con los temas de contingencia cuyo escenario principal de consumación y consumo eran las ciudades; pudieron acceder al principal instrumento de comunicación del momento: la prensa; y supieron dotar de una impronta particular a su producción, que la distinguió de las demás publicaciones periódicas de la época. Siendo su público objetivo las personas del pueblo, la gran mayoría analfabetas, no solo apelaron a ellas por medio del lenguaje cercano de la poesía popular en décima, sino también a través de la visualidad de los pliegos, donde llamaban la atención los grandes titulares y las ilustraciones, estas últimas, además, otra forma de comunicación del contenido.

En muchos sentidos se podría considerar a estos autores una especie de puente entre una cultura considerada oficial y otra relegada, la popular; los poetas eran conscientes de esta situación: la toma de posición que asumían al comentar las noticias, adoptando la voz del pueblo y defendiendo sus intereses en varias ocasiones, se refuerza con la autoidentificación del encabezado con el que Juan Bautista Peralta tituló sus hojas y tiene como corolario el alto número de consumidores entre los artesanos, obreros y clases menos favorecidas de la sociedad. Se podría comprender la *Lira Popular* como un símbolo de un importante sector de la población, expresión y vehículo de difusión de una de sus manifestaciones más genuinas, representante y representativo de su cultura en su época y en la actualidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo Hernández, A. (1933). *Los cantores populares chilenos*. Nascimento.
- Atria, J. O. (2004). [Manuscritos sobre poetas populares]. En M. Danne-mann (comp.), *Poetas populares en la sociedad chilena del siglo XIX. Estudio filológico* (pp. 45-151). Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.
- Ávila Martel, A. de (1973). Los grabados populares chilenos. En *Diez grabados populares chilenos*. Editorial Universitaria, Serie Iconografía Chilena, II.
- Balmaceda Toro, P. (1889). *Guajardo, Estudios i ensayos literarios*. Imprenta Cervantes.
- Cornejo, T. (2016). Notas para comprender las imágenes de la *Lira Popular*. *Aisthesis*, (59), 179-202.
- . Juan Bautista Peralta: cantor, poeta, periodista popular. En M. Navarrete y T. Cornejo (comps.), *Por historia y travesura. La Lira Popular del poeta Juan Bautista Peralta* (pp. 23-34). Dibam/Fondart.
- Ellena, E. y Zamora, A. (2002). Sobre el grabado popular chileno. *Alas y Raíces*, (4), 48-52.
- García de Enterría, M. C. (1973). *Sociedad y poesía del cordel en el barroco*. Taurus.
- Lenz, R. (1919). Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno. *Anales de la Universidad de Chile*, 510-622.
- Lizana, D. (1912). *Cómo se canta la poesía popular*. Imprenta Universitaria.
- Malacchini, S. (2015). *Lira Popular. Identidad gráfica de un medio impreso chileno*. Ocho Libros.
- Marco, J. (1977). *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. (Una aproximación a los pliegos de cordel)*. Taurus.
- Millar, P. (1990). La *Lira Popular* y la tradición chilena del grabado en madera. *Revista de Arte UC*, 4(6), 17-21.
- Muñoz, D. (1972). *Poesía popular chilena*. Quimantú.
- Navarrete, M. (1998). *Aunque no soy literaria. Rosa Aráneda en la poesía popular del siglo XIX*. Dibam.
- . (1993). *Balmaceda en la poesía popular 1886-1896*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Orellana, M. (2005). *Lira Popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*. Editorial Universidad de Santiago.
- Ossandón, C. y Santa Cruz, E. (2005). *El estallido de las formas. Chile en los albores de la «cultura de masas»*. LOM.
- . (2001). *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*. LOM.
- Rodríguez, Z. (s. f.) Dos poetas de poncho: Bernardino [Guajardo] y Juan Morales. *La Estrella de Chile*, n.º 304, 305, 307, 308 y 309.
- Subercaseaux, B. (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, volumen I. Editorial Universitaria.
- Tapia, C. (2012). Grabado popular: ¿antecedente o referente en la historia del grabado en Chile? *Mapocho*, (72), 79-94.
- . (2010). *Datación de las liras populares de la Colección Alamiro de Ávila*. Consejo de la Cultura y las Artes [CD-ROM].
- . (2008). *Datación de las liras populares de la Colección Lenz*. Consejo de la Cultura y las Artes [CD-ROM].
- Uribe Echevarría, J. (1974). *Flor de canto a lo humano*. Gabriela Mistral.
- Valderrama, A. (1866). *Bosquejo histórico de la poesía chilena*. Imprenta Chilena.
- Vicuña Cifuentes, J. (1912). *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*. Imprenta Barcelona.

**«PARA CANTADOR VALENTE / TENHO UM CHICOTE DE AÇO»:
HOMENS EM CONFRONTO NA PELEJA BRASILEIRA**

Carlos Nogueira¹ y John Rex Amuzu Gadzekpo²

1. Introdução

A peleja brasileira é um poema oral essencialmente dialógico em que intervem duas vozes individuais que se cruzam numa alternância de forças psicológicas, intelectuais e criativas. Mas a peleja é também, muitas vezes, poesia escrita, umas vezes completamente fictiva, outras vezes reconstrução de encontros célebres entre cantadores que ficaram na memória coletiva. Esta poesia escrita, que faz parte da chamada literatura de cordel, é a imagem ou a projeção de uma obra oral, através da qual os poetas, homens ou mulheres, aparecem como alguém que tem, como os cantadores cuja voz alegadamente reproduzem ou a quem dão voz, o dom do pensamento e da palavra, a capacidade de usar e recriar a língua e a razão. Comunicação e arte, razão e emoção, a peleja viabiliza a expressão do que o código social, muitas vezes, não permite. Prova muito visível disso é a importância que assumem nestes encontros poéticos a sátira, e um dos recursos em que esta se apoia: o insulto. Neste poema dialógico, cuja poética e retórica surpreendem o ouvinte e/ou o leitor pela complexidade e inventividade, não há limites temáticos. Tudo,

1 carlosnogueira@uvigo.es

2 amuzu22@yahoo.com

desde o poder social e individual, a religião, o gênero e a masculinidade, a raça e a cor da pele, é objeto de tratamento.

Propomos neste artigo uma leitura de pelejas nas quais se opõem homens: cantador branco contra cantador branco; cantador branco contra cantador negro; e cantador negro contra cantador negro. Na impossibilidade de assumirmos o critério temático, uma vez que quase sempre existem inúmeros temas e assuntos dentro da mesma peleja, as especificidades de gênero, raça e classe social dos protagonistas permitem-nos chegar a um campo de estudo. Para identificarmos e compreendermos o teor e a estilização dos conflitos pessoais e sociais que se expressam nestes confrontos poéticos, comentaremos alguns dos folhetos que selecionamos. Privilegiamos obras de épocas e configurações estilísticas diferentes, porque a peleja é o reflexo da formação e da evolução civilizacional do Brasil. Reflexo mas também condição dessa formação e dessa evolução, lugar de discussão de problemas morais, sociais e políticos de todo o tipo, espaço de perpetuação e transformação de ideias e ideais sobre o ser humano e a nação brasileira (os agentes do poder familiar e político, o lugar da cor da pele e do gênero na organização e distribuição desse poder).

A literatura de cordel brasileira inclui uma infinidade de textos de pelejas, não só em folhetos, mas também em antologias, estudos, cadernos de investigadores e colecionadores, em bibliotecas privadas e públicas, e em acervos de centros de investigação. Consultamos muitas centenas de pelejas para a realização deste artigo, uma parte muito considerável, em 2012, no Fonds Raymond Cantel do Centre de Recherches Latino-Américaines da Universidade de Poitiers. O riquíssimo acervo da Biblioteca Amadeu Amaral, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (que estudamos durante várias semanas e em várias visitas ao Rio de Janeiro, entre 2002 e 2010), que está há vários anos em linha, foi também muitíssimo importante. Também no Rio de Janeiro pudemos ver as pelejas das coleções do Museu de Folclore Edison Carneiro e da Fundação Casa de Rui Barbosa, em várias visitas que aí fizemos desde 2002. Não menos decisivas, para além das pelejas da coleção pessoal que temos vindo a constituir, e que conta com cerca de meia centena de exemplares, foram as obras e as informações que nos facultaram os estudiosos Bráulio do Nascimento (Rio de Janeiro), Roberto Benjamim (então Presidente da Comissão Nacional de Folclore, no Recife) e Gilmar de Carvalho (Universidade Federal do Ceará), bem como o cantador Geraldo Amâncio (Ceará) e o cordelista António Klévisson Viana (Fortaleza).

A leitura que vamos apresentar de pelejas em que se digladiam dois cantadores (homens) não pretende ser mais do que uma proposta que, obviamente, não esgota todas as possibilidades de combinação dos elementos que enunciámos acima (gênero, raça e classe social), os quais dependem de uma característica transversal a todas as pelejas: a arte verbal (e musical, na peleja oral), a proeza poético-musical que cada peleja é. Neste duelo poético, cada cantador(a) intervém, antes de mais, numa sociedade com clivagens raciais, sociais e preconceitos muito marcados como era (e, em muitos aspetos, ainda é) a brasileira, com as suas especificidades físicas, de gênero e de raça. Não podemos recorrer ao critério temático, já que quase sempre alternam ou se cruzam inúmeros temas e assuntos dentro da mesma peleja.

2. Branco contra branco

A peleja entre repentistas brancos afamados é um encontro entre iguais. As questões de gênero, de raça e de classe social a partir das quais se estabelecem as grandes oposições que estruturam as pelejas não prevalecem (a não ser lateralmente) nas pelejas com estes protagonistas. No confronto entre cantadores que estão no mesmo nível racial, de gênero e de classe social, nenhum deles começa em vantagem, e por isso o que terá verdadeiramente de prevalecer é o engenho, a inteligência, a técnica, a originalidade e a acutilância da defesa e do ataque. Nos impulsos repentistas haverá lugar para «insultos inesperados e curiosos» (Cascudo, 1984, p. 219), para «um programa de atrocidades incríveis, de sadismos imprevistos» (Cascudo, 1984, p. 219), que às vezes têm a ver com características pessoais ou familiares do oponente (defeitos físicos, tendências ou comportamentos sexuais, etc.), reais ou inventados, ou com acontecimentos alegadamente biográficos, mas ninguém parte para o embate prejudicado por pelo menos um dos três grandes preconceitos transversais à sociedade brasileira, que o outro usará a seu favor. Nestas condições, a alternância simétrica e marcadamente rítmica que define a peleja, pergunta e resposta, ataque e defesa, é regida por uma lei justa. A peleja é um jogo social, com «caráter ritual ou festivo» (Huizinga, 2004, p. 156), que, enquanto poesia e arte, se inscreve na «atividade lúdica da sociedade» (Huizinga, 2004, p. 156), e cujas formas e estilos como a sextilha ou o martelo agalopado «só adquirem sentido dentro das estruturas lúdicas e intemporais de que derivam: golpe e contragolpe, ascensão e queda, pergunta e resposta, numa palavra, ritmo» (Huizinga, 2004, p. 156).

Neste jogo, quem de entre os dois quebrar o equilíbrio da oscilação, ou por hesitação ou por erro na aplicação das complexas regras de improvisação, atrapalha o mecanismo poético e sai perdedor.

Nas pelejas, como dizíamos acima, «entre iguais», como a *Peleja de João Ataíde com Leandro Gomes* (s. d.), de João Martins de Athayde (1880-1959), *A Grande Peleja de Pinto com Lourival* (2004), de Manoel Monteiro (1937-2014), ou *A Grande Peleja Virtual de Antônio Klévisson Viana com Doizinho, Poeta dos Passarinhos* (2004), de Antônio Klévisson Viana (1972) e Francisco Leite Quental (mais conhecido como Doizinho, Poeta dos Passarinhos, 1946), a «função lúdica» (Huizinga, 2004, p. 133) própria de toda a «poiesis» (Huizinga, 2004, p. 153) não é afetada pelos elementos (diferenças de raça, gênero e classe social que se transformam em preconceitos e prejuízos) que atravessam a quase totalidade das pelejas dos outros grupos que criamos (veremos, no grupo «Branco contra negro», como há pelejas em que a cor da pele já não é um problema, e veremos como, na *Peleja de Inácio da Catingueira com Romano do Teixeira no Céu*, de José Alves Sobrinho —1921-2011—, os preconceitos raciais não só desaparecem como são discutidos). Estes elementos não fazem verdadeiramente parte das regras «livremente aceitas» (Huizinga, 2004, p. 146) pelos participantes no jogo; são elementos virais que, mais ou menos contrariados conforme as capacidades e as possibilidades de quem por eles é prejudicado, funcionam, contudo, como a regra de muitas das pelejas mais antigas.

No espaço deste artigo não podemos alongar-nos numa análise circunstanciada das pelejas entre cantadores brancos. É evidente que estes intervenientes não visam apenas a glória literária e artística, nem buscam simplesmente o gozo que vem da dominação do outro (o adversário) ou dos outros (o público). Eles também discutem todos os tipos de problemas, conceitos e preconceitos sociais, culturais, morais, políticos, etc. Mas é sobretudo nas obras em que há um desequilíbrio inicial e para lá dele, provocado pelas diferenças de raça, de cor e/ou de classe social dos cantadores (ou das cantadoras, quando temos duas mulheres a medir forças e a discutir o seu lugar num mundo de homens), que se percebe que a peleja não só testemunha os mais profundos conflitos morais e éticos do Brasil como neles participa, prolongando-os mas também discutindo-os e contribuindo para a sua resolução.

Por agora, como síntese e também como ponto de partida para a abordagem de pelejas selecionadas que faremos a seguir, notemos que «Nenhum

cancioneiro possuirá documentos de tão alta poesia imaginativa», como afirmou Luis da Câmara Cascudo (Cascudo, 1984, p. 203), de tanta exaltação e inebriamento, de tanta tensão e libertação de energia. Veja-se esta passagem da *Peleja de Severino Pinto com Severino Milanez*, de Severino Milanês da Silva (1906-1956 ou 1967): «P. Eu com raiva fico preto / o vento sente um cansaço / o dia perde a beleza / a lua perde o espaço / o sol transforma-se em gelo / cai de pedaço em pedaço // M. Eu zangado jogo um laço / que balança o Ocidente / o globo fica parado / o fruto não dá semente / a terra foge do eixo / o sol deixa de ser quente» (Silva, s. d., p. 3).

Em muitas pelejas, a hipérbole, figura retórica por excelência da amplificação do visível e do invisível, acumula-se em versos sucessivos e associa-se a metáforas e a comparações raras, surpreendentes e insultuosas (zoomórficas, em especial), a adjectivações inusitadas, e traz ao oponente o flagelo da sátira e do riso que desmoraliza e exclui perante a comunidade que assiste. Também na *Peleja de Severino Pinto com Severino Milanez*, temos: «Sou um pinto renitente/ meu bico é como marreta/ onde bate quebra osso/ sai felpa que dá palheta/ abre buraco na carne/ que dá pra fazer gaveta» (Silva, s. d., p. 3). Mas não nos esqueçamos de que, não raro, a violência é simulada, por ser um dos lugares-comuns do gênero que mais vivacidade trazem ao poema dialogado, que é, como já dissemos, um jogo social próprio do *Homo Ludens* (Johan Huizinga). Daí serem muito comuns os pedidos de desculpa ao adversário a seguir a momentos de maior ferocidade. Isto acontece principalmente nas pelejas entre cantadores brancos, nas quais, aliás, a violência é muito mais rara e menos intensa do que naquelas em que há um desequilíbrio de estatuto social (um cantador branco e um cantador negro, por exemplo) ou naquelas em que os dois cantadores sofrem o peso da marginalização. Nestes casos, o cantador é, muitas vezes, um autêntico satírico que quer atacar e destruir o outro, como se percebe pela veemência e pela abundância de imagens de violência no seu discurso. Nestas pelejas, como se vê no seguinte excerto de *A Grande Peleja de Preto Limão com Inácio da Catingueira*, de Apolônio Alves dos Santos (1926-1998), e como veremos mais à frente em pormenor, são muitas as imagens de agressão integradas em processos de dramatização nos quais os poetas cantadores se imaginam como homens (ou, embora mais raramente, mulheres) cuja força não tem limites: «In. Se anda a minha procura / pode preparar o lombo / que meu chicote onde bate / de longe se vê o rombo / o pau enquanto maior / é maior também o tombo. // P. Hoje vou fazer um

bombo / batendo em teu espinhaço / para cantador valente / tenho um chicote de aço / que o mesmo onde bate / do couro tira o pedaço» (Santos, s. d., p. 2). Faz todo o sentido a ideia de que a violência verbal genuína substitui a agressão física, mas a questão não é tão linear como pode parecer. É que nem sempre se pode falar em regulação da violência, não só porque por vezes as pejeiras redundam em confrontos físicos mas também porque há sempre o risco de ela se transformar numa violência recíproca que fica por resolver.

3. Branco contra negro

Merecendo lugar de destaque, embora não seja a primeira pejeira de que se tem notícia, mas por ser de cantadores tidos como os dois melhores ou dois dos melhores, a *Pejeira de Inácio da Catingueira com Romano da Mãe d'Água*, ou, simplesmente, a *Pejeira de Inácio com Romano*, é, em muitos aspetos, o exemplo máximo do género.

Tida como acontecida por volta de 1874 ou 1875 (Lessa, 1982, p. 11), em Patos, no sertão paraibano, esta pejeira ter-se-á realizado em pleno contexto de oralidade primária. A imprensa evoluía, após a sua implantação no Brasil cerca de vinte anos antes, e a grafia era ainda praticamente um luxo reservado para uma pequena elite. Estas são as condições ideais para o florescimento do género oral improvisado, com possibilidades para uma simbiose com a forma impressa, o que fez Orígenes Lessa declarar que «Aquela foi, com certeza, a idade de ouro da poesia popular do Nordeste, exatamente a fase que precedia, muito de perto, a literatura de cordel que se aproximava, possibilitada por uma primeira semialfabetização das massas humildes» (Lessa, 1982, p. 2). É pelo grande interesse que a pejeira entre Inácio e Romano suscitou que dela existem várias versões ao longo da história, conforme quem supostamente a reproduziu ou imaginou. São sete as principais versões conservadas desta famosa pejeira (Coutinho filho, 1972, p. 92), cada uma das quais oferece uma diferente combinação e tipologia de estrofes, e, muito importante, um final diferente, dando vitória a um cantador ou ao outro (Benjamin, 2007, pp. 175-178).

Como escrevemos num outro artigo, «Não importa se a pejeira aconteceu, nem se as versões que temos dela são mais ou menos fiéis a esse alegado encontro poético; o que interessa é o estatuto de lenda de que se revestiram a cantoria e os cantadores Inácio da Catingueira (1845-1881) e Francisco

Romano Caluête (1840-1891),³ que inspiraram e continuam a inspirar repentistas e poetas de bancada» (Nunes e Nogueira, 2015, p. 120). Roberto Benjamin defende que «Não é possível duvidar da sua ocorrência, pelo fato dos registros terem fontes diferentes e apresentarem diferentes vencedores» (Benjamin, 2007, p. 178). Outro aspecto exemplar deste grande duelo foi a sua ritualização, encenação e duração. Ainda segundo Roberto Benjamin, sobre o lugar, alguns autores dizem que teve lugar no mercado público, mas a maioria afirma que aconteceu na casa do coronel Firmino Aires, um rico chefe-político de grande poder e prestígio (Benjamin, 2007, p. 178). Seja como for, foi um evento preparado e espetacular, cuja realização havia sido anunciada, e que contou com uma numerosa assistência, incluindo muitos poetas cantadores. Quanto à duração, a tradição oral mantém que aquela cantoria durou sete dias e sete noites, «extensão suficiente para ser considerada a mais longa de todos os tempos» (Benjamin, 2007, p. 178). Romano e Inácio são dois protagonistas que representam dois mundos opostos. Nelas reúnem-se quase todas as antíteses imagináveis naquele período (anos setenta) do século XIX que precedeu a República e a Abolição da Escravatura (branco/negro, rico/pobre, senhor/escravo, alfabetizado/analfabeto). Os dois situam-se em polos totalmente opostos da hierarquia social, económica e cultural (esta no sentido da educação formal) da época:

Havia uma acentuada distância social entre os dois contendores. Francisco Romano Caluête — conhecido também como Romano da Mãe d'Água e Romano do Teixeira — nasceu em 1840 e faleceu em 1891. Teria cerca de 30 anos por ocasião da cantoria e era considerado, então, o maior poeta-cantador do sertão da Paraíba. Descendia de uma família abastada e havia tido a instrução básica possível nas fazendas sertanejas de então e algumas leituras de ilustração. Inácio da Catingueira, por ocasião da cantoria, era escravo de Manoel Luiz, um pequeno proprietário do então povoado da Catingueira, na ribeira do Piancó (Paraíba). Segundo alguns autores, teria sido alforriado por seu patrão. Todavia, segundo outros, ainda figurava como um dos bens constantes do inventário daquele senhor. Inácio era analfabeto (Benjamin, 2007, p. 178).

O desnível entre os dois vê-se mais nitidamente no fato de que, enquanto Romano era da classe de proprietários (sujeito), Inácio era considerado pro-

3 «Conhecido ainda por Romano, Romano de Mãe d'Água, Romano do Teixeira e Francisco Romano» (Almeidaesobrinho, 1990, p. 99).

priedade (objeto). Inácio era um negro escravo (alforriado ou não) analfabeto que nem sequer integrava as massas desfavorecidas em situação de «primeira semialfabetização», para recorrermos de novo à fórmula de Orígenes Lessa (Lessa, 1982, p. 2). A identidade estabelece entre Inácio e essas massas por eixos raciais ou epidérmicos, pela situação social de empobrecidos escravos ou ex-escravos, e pelo precário nível cultural de semialfabetizados ou analfabetos dentro daquele contexto de escriptocentrismo nascente: «alguns (eram) ainda escravos, outros já libertos, quase todos mestiços e negros, todos da mais pobre condição» (Lessa, 1982, p. 5).

Para este grupo, «os poetas eram a alegria, o desabafo, a quase vingança do povo ou, quando nada, o refúgio dos homens anônimos só possível em sonho» (Lessa, 1982, p. 5). Nestas palavras de Orígenes Lessa temos condensados os mais importantes aspetos da natureza, da forma, do papel e dos objetivos das performances da poesia popular, especialmente a cantoria, que providencia não só entretenimento (alegria), mas também uma oportunidade para o arejamento e a denúncia (desabafo) de certos conflitos, injustiças, tensões e confrontos diretos que envenenavam as relações sociais, em particular entre a amálgama de despossuídos com pele mais ou menos escura, por um lado, e os mais afortunados e abastados de pele mais clara, por outro.

Fixemo-nos no registo que o poeta Leandro Gomes de Barros (1865-1918) fez desta peleja (Lessa, 1982, pp. 39-46). Esta versão não tem qualquer introdução ou apresentação dos cantadores, que entram logo em ação com intimidações hiperbólicas, sendo a primeira palavra, como era de esperar, de Romano, o mais elevado na hierarquia social. Embora unidos ambos no uso da terceira pessoa de distanciamento, um revela-se logo mesquinho e estreito, o outro de espírito mais aberto e universal, e dotado de uma visão mais abrangente. É o confronto entre a ordem restritiva do discurso do poder e a visão envolvente do discurso popular, fenómeno que atravessa toda a peleja: «R. Romano quando se assanha, / Treme o norte, abala o sul, / Solta bomba envenenada, / Vomitando fogo azul, / Desmancha negro nos ares, / Que cai tornado em paul. // I. Inácio quando se assanha, / Cai estrela, a terra treme, / O sol esbarra seu curso, / O mar abala-se e geme, / Cerca-se o mundo de fogo, / E o negro nada teme» (Lessa, 1982, p. 39). Da pessoa (cor e raça), Romano avança para a procedência geográfica ou meio ambiente de Inácio (Catingueira), procurando diminuir o oponente: «R. Inácio tu me conheces / E sabes bem eu quem sou, / E tenho que te garantir, / Que à Catingueira ainda vou, / Vou derribar teu castelo, / Que nunca se derribou» (Lessa, 1982,

p. 39). Em vez de entrar no jogo do desdém, Inácio envereda por uma tirada metafórica e aforística, enraizada no singular episódio nassaviano⁴ do boivoador, na fauna indígena (sapo «cururu»): «I. É mais fácil um boi voar, / O cururu ficar belo, / Aruá jogar cacete, / E cobra calçar chinelo / Do que haver um barbado, / Que derribe meu castelo» (Lessa, 1982, p. 39). Inácio, apesar de exibir competência literária, não põe de lado a possibilidade de zombar da qualidade poética do rival, já que o «cururu» é também uma variedade de desafio em que os cantadores improvisam, acompanhando-se de violas de cinco cordas duplas, segundo as rimas (*carreiras*) propostas por um cantador (*pedestre*) que não participa do desafio propriamente dito. O termo cururu pode também ser entendido na acepção de indivíduo brigão, valentão, fanfarrão. A sequência prossegue na ridicularização mais ou menos velada, e muito engenhosa: o boi ou o cavalo indisciplinado (aruá) que não presta para jogo limpo (cacete) e a cobra sem chinelo. O remate da estrutura metafórico-aforística vem da parábola bíblica na qual Jesus diz que seria mais fácil para um camelo passar pelo olho de uma agulha do que um rico entrar no reino do Céu.

Nesta altura, é não só a qualidade da poesia como também a atitude muito mais controlada e artística do escravo que o coloca acima do seu ilustre rival, a quem sempre (ou quase) demonstra deferência no tratamento. É de grande relevância a gramática do tratamento nesta peleja: enquanto Romano quase sempre vitupera Inácio de «negro», «pobre» e «escravo», e o trata por «tu», Inácio trata o rival de «o senhor» e, sarcasticamente, de «meu branco». Uma arma de que Inácio faz excelente uso é a de assumir com orgulho a identidade racial e a situação social que o outro lança contra ele. Desta maneira, ele evita entrar em alvoroços desestabilizadores e demonstra domínio total do espetáculo. Assistimos a uma sequência de amarrar, por parte de Romano, e de desmanchar, ainda com um acréscimo devastador, por parte de Inácio.

Fiel ao discurso agressivo de quem se julga detentor do poder, Romano é quem engaja a briga de «povoado A contra povoado B», isto é, de Catingueira contra Mãe d'Água, em três diferentes intervenções, a primeira logo na sua segunda estrofe citada acima. Ainda na fase da troca de fanfarronices, ele brada, com a postura de colonizador, rumo à terra a ser conquistada, munido de marco: «R. Seja você o que for / Eu vou sempre a Catingueira, / E hei de levar um marco, / Para cada costaneira, / Os de lá ficam dizendo / Lá se

4 Relativo a Johann Mauritius van Nassau-Siegen (1604-1679), ou Maurício de Nassau, que governou o Brasil holandês (1637-1644) (nota de revisão).

foi nossa ribeira» (Lessa, 1982, p. 40). Porém, é na terceira intervenção que ele apresenta as duas cidades em confronto direto, reservando para a sua própria cidade o direito de pseudônimo. Romano vais mais longe, e, no que é a sua resposta ao aforismo bíblico do camelo e do olho da agulha evocado por Inácio, o ilustre filho de Teixeira parece colocar a sua cidade acima do próprio Céu: «R. Inácio eu sei que tu és duro, / Mas é lá na Catingueira, / Para Mãe d'Água onde moro / Não descambas a ladeira / Pode o diabo ir ao Céu, / Mas tu não vais ao Teixeira» (Lessa, 1982, p. 41).

A resposta de Inácio da Catingueira a estas três provocações mantém o nível que vimos acima. Durante toda a peleja, Inácio nunca menciona nenhum dos nomes da cidade de Romano, preferindo elevar a classe da contenda para alturas mais estéticas e lúdicas, neutralizando as tensões. Efetivamente, Inácio desfaz a primeira provocação com aquelas metáforas de que já falámos acima, numa subliminar zoomorfização do adversário que até vai ter mais dificuldades do que o boi, o cururu, o aruá e a cobra. Além disso, no termo «barbado», podemos reconhecer não só a denotação corriqueira de pilosidade facial, igual a barbudo, mas também a conotação figurada de quem é visto como sem cortesia para tratar as pessoas, alguém intratável, mal-educado, rude.

Como reação à ameaça de plantar um marco (do tipo usado pelo colonizador na terra colonizada) em Catingueira, Inácio abre a guarda e os portais da cidade, e convida o pretendente conquistador para preparar as suas próprias exéquias, precedidas de extrema unção: «R. Quando for procure um padre / Que o ouça de confissão, / Deixe a cova já cavada, / Deixe recomendação, / Leve a rede onde há de vir, / E faça logo o caixão» (Lessa, 1982, p. 40). Na resposta à terceira e mais decidida ofensiva contra a cidade da Catingueira, Inácio surge resplandecente e encarnado, o sol personificado, monarca, não sobre uma pequena cidade qualquer, mas sobre todo o universo: «I. Repare para o nascente, / Veja se o dia amanhece, / Se o sol nascer encarnado, / É ele que se oferece, / Um farol grande, bem claro, / Mostra que o negro aparece» (Lessa, 1982, p. 41). Todos os muros que Romano erige para conter o pobre negro («As colunas de meu sítio / Foram feitas de aço puro») são desfeitos com um simples sopro de Inácio: («Os muros lá do seu sítio / Com um sopro só eu desmancho») (Lessa, 1982, p. 41).

A peleja entra num momento particularmente intenso quando, no meio das ameaças mútuas repletas de hipérboles, o «negro velho» (Lessa, 1982, p. 41), evidentemente mal atingido pelo termo «açoitado» na réplica de Romano («Já tenho açoitado tudo / E nunca achei quem me desse») (Lessa, 1982,

p. 42), abre um parêntesis na cantoria e se dirige ao «patrão dono da casa», apelando para a participação construtiva da plateia, e assim criando uma metaperformance com o campo alargado do palco: «I. Oh! patrão dono de casa / Se ainda não se enfadou / Peça que o povo se cale / Que quero mostrar quem sou, / Quero dar hoje num homem / Que diz que nunca apanhou» (Lessa, 1982, p. 42). Inácio parece ter exigido a atenção da plateia e recorrido à metaperformance para criar o clima ideal para o testemunho, porque pretende postular uma redefinição do conceito de identidade, bem diferente daquele em que se sustenta o seu adversário, representante do discurso do poder. Para o cantador negro, a verdadeira identidade («quem sou») não reside na cor, nem na situação social, nem na procedência geográfica, mas na qualidade poética da pessoa. Por isso, ele vai revelar essa qualidade que o coloca acima desse homem branco que se apoia tanto nos detalhes acidentais e circunstanciais de pigmentação epidérmica, de meio ambiente e de hierarquia social de poder arrogante.

Insensível a esse raciocínio, Romano atém-se às suas mordomias, primeiro se referindo ao «sacrifício», ou condescendência da parte dele em concordar cantar com um de classe mais baixa, argumento que retomará logo adiante: «R. Negro, eu canto contigo, / Por um amigo pedir, / Visto me sacrificar / Não me importa de o ferir, / Calco aonde achar mais mole / E bato enquanto bulir» (Lessa, 1982, p. 43). Contudo, apesar do seu nível social e económico mais elevado, Romano vê-se acantonado no duelo poético, e covardemente procura o concurso de Patrício, cantador afilhado dele. Inácio, como sempre, reconhece a grandeza de Patrício, e aproveita a oportunidade para dobrar o tamanho da sua vitória: «R. Inácio, tu ignoras / O que seja sacrifício, / E nunca vistes encontro / De Romano com Patrício. / Patrício é como relâmpago / Eu sou trovão inteiro. // I. Patrício é cantador velho / Já está muito abalizado. / O senhor venha com ele / Chegue bem apadrinhado / E veja se não apanha / Padrinho com afilhado» (Lessa, 1982, p. 43). Resentindo a perspectiva dessa vitória sobre ele, Romano volta a empunhar a maior arma que possui, a de «escravizar» o seu rival, mais uma vez, com o chicote: «R. Meu negro, você comigo / Não pode contar vitória / Porque faço-lhe um serviço / Que ficará em memória. / Quebro-te as costas a pau / E as mãos com palmatória» (Lessa, 1982, p. 43). Contra isso, Inácio, à maneira do jogral em relação ao trovador na *tenso*⁵ medieval, só consegue responder

5 Gênero poético medieval similar a peleja (nota da revisão).

fracamente, pedindo ao advers3rio que «Deixe dessa tentaa3o», e que «Cria em Deus, cuide de rezar», mas termina jurando-lhe adiantado, «Um homem s3o n3o me dar» (Lessa, 1982, p. 43).

O insulto de «escravo» intensifica-se quanto mais Romano se encontra em dificuldade. Na seguinte interven3o, ele procura passar para In3cio o seu pr3prio cansa3o, mas sempre martelando sobre a condi3o de escravo do outro: «R. J3 passa de meia-noite / E tu j3 debes afrouxar. / Depois teu senhor acorda / E manda te procurar. / Se n3o te acharem amanh3 / Com certeza h3s de apanhar» (Lessa, 1982, p. 43).

Em In3cio n3o existe nada de revolucion3rio ou de iconoclasta. Humilmente, ele reconhece a sua situa3o e superioridade hier3rquica da senhoria da casa grande sobre a senzala dele, mas, como j3 mencionamos, n3o v3 nisso a medida da qualidade da pessoa. E, justamente por causa da sua qualidade pessoal, ele goza de certo grau de mordomia ou concess3es: «I. Se Romano eu sou um negro/ Sinh3 foi quem me criou, / Meu Senhor v3 eu sair / Por3m nunca me empatou, / Eu que estou cantando aqui / Foi ele que me mandou» (Lessa, 1982, p. 43). Romano, 3 maneira do discurso oficial, rotula, generaliza e marginaliza os de classe inferior: «R. 3 que diz todo negro / Ningu3m deve acreditar, / Eu tamb3m tenho escravo / Mando ele trabalhar, / Quando estou fora de casa / Ele s3 quer vadiar» (Lessa, 1982, p. 43). In3cio aproveita a ocasi3o para denunciar alguns dos maus-tratos a que s3o sujeitos muitos escravos, e acaba ferindo o orgulho de classe desse pequeno senhor de um escravo s3: «I. O que o senhor Romano diz, / 3 sempre um fato comum, / Escravos de muitos homens / Passam semana em jejum, / Meu senhor tem 20 escravos, / Senhor Romano s3o tem um» (Lessa, 1982, p. 43).

Como bem observa Or3genes Lessa, citando o Padre Manoel Otaviano, Romano «sentiu-se humilhado com essa pancada quente do negro (...) e mudou de rumo», explicando que Romano, de facto senhor de um escravo s3, «prefere encaminhar a peleja para outro assunto» (Lessa, 1982, pp. 13-14). Neste texto, o assunto que serve de ref3gio para Romano 3, previsivelmente, o de sempre: o estatuto («vulto») racial que a classe dominante lhe confere, e que acaba polarizando a sociedade (unidade geopol3tica que assim deixa de ser comunidade) entre branco (dignidade) e negro (sem qualidade e sem dignidade). De novo a refer3ncia ao tema da condescend3ncia do cantador branco em palco com um negro e escravo: «R. Negro cante com mais jeito / Veja sua qualidade, / Eu sou branco e sou um vulto / Perante a sociedade. / Em vir cantar com voc3 / Baixo de dignidade» (Lessa, 1982, p. 45).

Neste momento, In3cio decide despojar-se da paci3ncia e da toler3ncia que o caracterizavam. At3 aqui, a sua humildade e a sua disposi3o para um compromisso fizeram com que ele tratasse o branco com defer3ncia, mas, com a repetida bipolariza3o racial e o desprezo total pela sua imposta classe social, o cantador negro opta por desmascarar o fanfarr3o racista, j3 reduzido a senhor de poucas posses. O golpe final 3 arrasador, justo, e vem com o fel destilado das coloca3es anteriores de Romano. Tudo o que este tem dito contra os negros volta-se contra ele, na argumenta3o de In3cio: «I. Essa sua frase agora / Me deixou admirado, / Para vossa merc3 ser branco, / Seu couro 3 muito queimado, / Seu nariz achatou muito / Seu cabelo 3 agastado» (Lessa, 1982, p. 45). 3 a fisiologia do negro, sem se usar a palavra «negro». Romano, afinal, 3 mulato, e v3, portanto, exibida a sua anteced3ncia negra. No contexto brasileiro, a demarca3o entre negro e mulato entra na pol3tica de embranquecimento que parece ter resistido ao fluxo da hist3ria social brasileira. 3 tabu revelar a verdadeira identidade racial de quem faz tudo para passar por branco e vitupera os negros. Romano perde a compostura e procura fugir atrav3s da proposta de cantar ci3ncias, sabendo muito bem que In3cio 3 analfabeto. O objetivo dele 3 claro: fazer calar In3cio e acabar a peleja: «R. J3 fa3o tu te calares, / N3o quero articula3o. / Vamos 3 geografia / Que chama o povo aten3o, / Veja se entende ou se pode / Me dar uma explica3o» (Lessa, 1982, p. 46). E chega a pensar que conseguiu: «I. Patr3o fa3a ponto a3. / Nesse embrulho 3 que n3o vou / Voc3 quer que eu lhe diga / O que ningu3m me ensinou. / A geografia 3 dif3cil / Dela eu muito longe estou» (Lessa, 1982, p. 46). Mas a 3ltima palavra fica, merecidamente, com In3cio, que, mesmo reconhecendo, como sempre, o valor art3stico do seu rival, se imp3e magistralmente, desafiando o outro nos tr3s principais g3neros estr3ficos da cantoria —quadra, sextilha e d3cima—: «R. Eu bem conheci, In3cio, / Que a respira3o te falta. / Isso 3 bom para Romano / Que canta e n3o se delata. / De onde eu estou ningu3m me tira / N3o que eu dou ningu3m desata. // I. Vossa merc3 nessa terra, / Est3 na fama dos an3is. / Desde pequeno que canta, / Em quatro, em seis e em dez, / Mas amarre com as m3os / Que eu desmancho com os p3s» (Lessa, 1982, p. 46).

O duelo termina mesmo no tom da j3 referida sequ3ncia de amarrar/desamarrar, fazer/desfazer, entre Romano e In3cio, mas n3o deixando ningu3m em d3vida quanto a quem, entre os dois, 3 detentor de maior destreza verbal: aquele que amarra com as m3os, ou aquele que desamarra com os p3s.

O texto da Peleja de Inácio da Catingueira com Romano da Mãe d'Água, esta mãe de todas as pelejas, é também o palco em que as mais importantes clivagens da sociedade brasileira são encenadas. Confrontam-se dois indivíduos, dois homens, dois cantadores de grande renome, mas também dois povoados em competição lúdica, e uma plateia participativa igualmente dividida, com o patrão dono da casa em posição neutra de organizador, facilitador e coordenador.

O principal eixo agonístico desta versão, importado diretamente das dinâmicas sociais da nação, é o de raça ou cor, com todas as implicações dialéticas, especialmente a condição de senhor/escravo e a situação de proprietário/propriedade, de rico/pobre. É um confronto entre a ordem do discurso oficial, do poder, e o discurso reivindicativo e libertário do oprimido, relembando as preocupações subjacentes das inúmeras revoltas sociais e regionais, especialmente a luta dos escravos dos quilombos e a guerra dos Canudos. Isto no que diz respeito ao conteúdo. Mas a peleja não se reduz a uma luta entre branco e negro, rico e pobre, senhor e escravo, homem e mulher, ou qualquer par de identidades reconhecíveis. É, acima de tudo, uma prova de poesia, ou não permaneceria atual e a desafiar-nos.

Noutras versões, o vencedor é, pelo menos aparentemente, Romano. Inácio não é nessas versões menos arguto e contundente, até porque usa exatamente os mesmos argumentos, mas é Romano quem tem a última palavra. Ele envereda pela mitologia Greco-latina e obriga Inácio a admitir que não pode continuar. Uma versão de Medeiros Braga (1941), *A Grande Cantoria de Inácio da Catingueira e Romano de Mãe d'Água* (s. d.), que pensamos ser já da segunda década do séc. xx, opta por este desfecho: «Latona, Cibele, Réa, / Íris, Vulcano, Netuno, / Minerva, Diana, Juno, / Anfitrite, Androcéia, / Vênus, Climene, Amaltea, / Plutão, Mercúrio, Teseu, / Júpiter, Zoilo, Perseu, / Apolo, Ceres, Pandora, / Inácio, desata, agora, / o nó que Romano deu. // Seu Romano desse jeito / Eu não posso acompanhá-lo, / Se desse um nó em martelo / Viria eu desatá-lo, / Mas como foi em ciência / Cante só que eu me calo» (Braga, s. d., p. 28). Verdadeiramente, como sugeríamos acima, é Inácio quem, também nesta linhagem de versões, sai vitorioso.

A Grande Cantoria de Inácio da Catingueira e Romano de Mãe d'Água, de Medeiros Braga, pode ser vista como um palimpsesto em que reconhecemos as outras célebres versões desta peleja lendária. Já a *Peleja de Inácio da Catingueira com Romano do Teixeira no Céu* (2006), de José Alves Sobrinho, cumpre outro objetivo. Este texto evoca e celebra a peleja lendária, mas não pretende

ser apenas mais uma versão (o que já não seria pouco). Esta obra assume desde o título uma relação intertextual com essa peleja das pelejas, a que vai buscar as personagens, os temas e os motivos. Ao mesmo tempo, esta peleja de José Alves Sobrinho distancia-se do modelo, não só porque há diversos acontecimentos antes do encontro de Inácio e Romano no céu, mas também, e sobretudo, porque o tema do racismo é debatido pelos dois à luz do pensamento atual mais evoluído. Mostrar os erros e os preconceitos do passado é a grande finalidade desta peleja: «Inácio, era o preconceito / De nossa sociedade, / Um branco cantar com negro / Baixava a dignidade» (Sobrinho, 2006, p. 9). Por isso é que, no final, os dois se entendem e se pacificam. Romano, o proprietário que nas versões que conhecemos é sempre agressivo e intolerante, reage bem à atitude conciliadora e elogiosa de Inácio: «Seu Inácio estou ciente / Que o senhor é inspirado, / Não há quem possa vencê-lo / Pois seu martelo é pesado, / Desculpe a minha ousadia / Perdoe seu menor criado. // Terminou a cantoria / Na mais perfeita amizade, / Jesus levantou-se e disse: / A Santíssima Trindade / Tem lugar pra todos os dois / Aqui na eternidade» (Sobrinho, 2006, p. 16).

Ainda nesta linha que opõe cantadores brancos a negros, convém analisar *A Deferente Peleja do Crioulo Doido com o Coronel Ludugero* (1976), de Maxado Nordeste (pseudônimo de Franklin Machado, 1943), não apenas por se tratar de uma peleja entre um homem de autoridade branco (um coronel) e um negro «marginal» (um louco), mas por apresentar um duelo muito desigual em dois sentidos. Primeiro, é uma peleja entre um «Crioulo», isto é, um negro nascido no Brasil, e «doido», e um branco de grande poder e destaque na sociedade —um coronel—. Mais: enquanto o Crioulo está vivo, o Coronel é um morto, vítima de um acidente de avião em 1960, dezesseis anos antes da data do folheto da peleja.

Aparentemente, a peleja foi concebida para exacerbar e depois conciliar antíteses, como veremos. O adjetivo do título («Deferente») é irônico, porque a peleja nunca chega a ser cortês ou requintada. Além das antíteses de raça, classe social e de vivo-morto, os dois cantadores apresentam-se em cena vestidos a rigor (o Crioulo em traje de quem subiu de classe): o Coronel «Tava de casaca preta / Toda cheia de comenda / Portava chapéu de couro / Naquela sua contenda / Calçava sapatilhas finas / Feita só por encomenda» (Nordestino, 1976, p. 2), e o «Crioulo atrás não ficava / Na elegância e postura / Vestia um terno preto / Sorria com tal finura / Com gravata borboleta / Nas unhas tinha pintura» (Nordestino, 1976, p. 2).

Este cenário, que nivela em elegância e finura dois tipos radicalmente diferentes, só podia ser onírico, mais uma mascarada para orquestrar um desejo íntimo dificilmente atingível na vida real. Trata-se de um sonho: «Um dia o Crioulo Doido / Sonhou que tinha cantado / Com a alma de um morto / Artista muito afamado / O Coronel Ludugero / Que morreu acidentado» (Nordestino, 1976, p. 1). Para se equiparar ao nível social do seu rival, o Crioulo Doido complementa a transformação da indumentária com um instrumento de acompanhamento igualmente requintado, uma «lira dourada» (Nordestino, 1976, p. 2). E, para compensar, põe na mão do Coronel, uma rabeca, uma espécie de violino rudimentar de quatro cordas feitas de tripa, instrumento mais popular, portanto, como se para fechar o abismo entre os dois tipos sociais. O Coronel não deixa de comentar, gozando, a estranheza daquele instrumento nas mãos do Crioulo: «Crioulo, você respeite / Tenha tenenciação / Que para cantar com a lira / Precisa de liração / E liração não compensa / Pois eu vou de rabecão» (Nordestino, 1976, p. 2).

Entram no discurso onírico neologismos lúdicos como «tenenciação» e «liração», e muitos outros. Porém, no termo «rabecão», pode-se identificar não somente o morfema aumentativo destinado a aumentar a vantagem sonora do morto, mas, mais especialmente, uma referência ao fato de ele estar morto, já que «rabecão» tem também a acepção de furgão em que se transportam os mortos. Apesar de todas as diferenças, o elemento mais importante que liga os dois é a poesia, e o fato de ambos serem artistas experimentados: o Coronel é «artista muito afamado» e o Crioulo já «desafiou / Zé Limeira em Irecê» (Nordestino, 1976, p. 2). A cantoria, portanto, providencia o palco da aproximação de diferenças, e eventualmente a possibilidade de resolvê-las. E é de duelo de poesia que se trata, com o Crioulo a lançar o primeiro desafio: «Entre logo no meu tema / Deixe de conversa mole / Vá amolar os seus cornos / E logo não me amole / Vá bulir com seu Eutrope / Que na sua mulher bole» (Nordestino, 1976, p. 4). Este ataque conjugado, erigido no jogo de palavras «mole»/«amolar», e insinuando sérias acusações no domínio sexual («bulir»: tocar, seduzir, deflorar, tirar a virgindade de uma mulher), implica três pessoas: o Coronel Ludugero, a mulher dele e um homem chamado Eutrope «que a peleja presidia» (Nordestino, 1976, p. 4), com quem a mulher de Ludugero o traía (dito de outro modo, com quem punha os cornos ao Coronel). O espetáculo converte-se, então, em metaperformance, mas a provocação, logo no início da porfia, desestabiliza momentaneamente a cantoria, pondo-a em risco: «Há um protesto de Eutrope / Que a peleja

presidia / Ameaça uma briga / Que Filó acalmaria / Pede a todos atenção / Prá seguir a cantoria» (Nordestino, 1976, p. 4).

Ludugero retoma a palavra com um insulto sobre a cor do oponente — «Já que você é carvão / Vou logo acender fogo» (Nordestino, 1976, p. 5) —, sem respeitar a lei da deixa, e é prontamente reprovado pelo Crioulo, que recorre ao jogo de palavras (deixar a deixa) e toma de novo a iniciativa: «Se deixas a deixa, deixo / Também pra ir por martelo / Que é ferramenta porrete / Prá se dar um desmartelo / Prepare seu cangote / Que lá vai meu cutelo» (Nordestino, 1976, p. 5). Entre ameaças retumbantes e insultos escatológicos, a peleja avança. Cada cantador quer levar a vantagem na invenção de palavras para rimar e impressionar. No seu sonho de gente fina, o Crioulo diz-se poliglota viajado e bem acima da suposta ignorância e burrice do Coronel: «Você só canta besta e errado / Não sabe falar certo e escorreito / Defecil e como eu bem direito / Pronuncia como menino cagado / Choramitando para ser lavado / Não faz como eu que sou bom no Francês / No Latim, Luso ou Afaganistês / No Argentiniano, ninguém me embroma / Conheço Álgebra e qualquer idioma / Falo Egíptico e até o Russês» (Nordestino, 1976, p. 7). Ludugero não se conforma e insulta o adversário pretensioso, fazendo um catálogo de erros gramaticais do outro, mas sem se mostrar diferente quanto à enunciação de palavras espalhafatosas: «Você canta desmetrificarolado / Mas meu arco pode ser boas réguas / Ou chibata para bater em éguas / Como você que um besta quadrado / De ser beroba já tá esculachado / Não faz pé, nem cabeça, nem rima / Muda o sexo da palavra que anima» (Nordestino, 1976, p. 7).

Na fase das décimas, a zoomorfização é mútua, e os insultos de igual para igual, mas quem parece bater mais forte é o Crioulo, começando pela dose pesada deste raro martelo de doze pés: «Já cantei foi com muitos cantadores / Com os palhaços que só os bufões / É o primeiro que aperto nos cordões / Se você acha que é dos gozadores / Coronel que parece com senhores / Só comanda é o seu galinheiro / V'então cantar em outro terreiro / Vá procurar bicho que lhe entenda / Que eu aqui lhe dou outra comenda / De campeão no meio dos capões / Zurrando como burro ou leitões / Pois guarde de mim esta fina prenda» (Nordestino, 1976, p. 8). Ludugero joga a carta de nível social, de condescendência, de rebaixamento, lançando mão de uma onomatopeia (o som do tambor), talvez como referência à origem africana do seu rival: «É o que dá ser humano vista / E cantar por favor com qualquer um / Depois se rebaixa num tum-rum-dum-dum / Pensando cantar com bom artista / Se vê

que não é gente nem repentista / Dei a mão de amigo caridoso / Mas burro só entende de teimoso / Tomando no lombo, chicote e sela / Espora nos vazios e costela / Se tu é eu sou muito mais tinho» (Nordestino, 1976, p. 8). As referências ao burro e ao chicote ligam a zoomorfização à conotação do trabalho a castigo de escravo, e o Crioulo não deixa passar isto em branco: «Se eu sou burro tu és jumenta / Para levar carga e relinchar / Teu canto não é canto é zurrar / Quando abre a boca dilata a venta / Não sei se tu esta luta aguenta / Pois se tu ris, não parece sorriso / Se tentas gracejos e das uns risos / Vaes para frente de uma caveira / Que pode entender suas besteiras / Desiste de cantar, eu te aviso» (Nordestino, 1976, p. 8).

Nesta altura, interrompe-se a cantoria para contar uma piada e arrefecer as emoções, e os cantadores voltam à sextilha, com as invenções de palavras em trocas lúdicas, mas não tardam a retomar os insultos. O coronel é o primeiro a querer pôr fim à cantoria: «A rabeça já implora / Para não rasgar seu cartaz / Vamos ficar por cá mesmo / Que não quero passar prá traz» (Nordestino, 1976, p. 5). O Crioulo quer continuar: «Eu sou como água raz / Onde bate tira lodo / Você com seu fucinho / Canta com muito engodo / Como faz sua Filomena / Quando recebe nós todos» (Nordestino, 1976, p. 10). Esta combinação de autoelogio, de zoomorfização e rebaixamento artístico do outro, e especialmente a referência à mulher (Filomena) do Coronel como parceira sexual de todos, arrasa Ludugero e tira-lhe a faculdade do verbo poético. Pior: ele rebaixa o duelo para o nível da violência física: «Ludugero não gostou / Levantou com pistola / A turma de deixa-disso / Pegou como uma cola / Mas ele gritando foi / No Crioulo entrou de sola» (Nordestino, 1976, p. 10).

Depois do desequilíbrio emocional, o Coronel não mais fala em verso. Desce para a prosa da violência comum, do insulto:

Negro insubversivo. Tu pensa que minha bela Filomena é traidera? Tu tá engrangrenado, corruto. Eu já tou onerestenes e pronto aqui para carcular quarquer coisa [...]. Sua impestulanda fazendo essa narquia me deixou desconjurado. Fale tudo de mim, como disse mas não meta a minha veia Filomena nesse meio e nem se aproxiegue dela. Não se adigne, cabra frouxo (Nordestino, 1976, p. 10)

As regras e as funções do jogo foram quebradas (como diz muitas vezes, com exemplos, Johan Huizingano seu *Homo Ludens*), desfez-se o protocolo poético

do jogo e reapareceu o grotesco quotidiano prosaico. Por isso, «Eutrope que procurava / Calma como presidente / Deu por empate a peleja / Prá coisa não ficar mais quente / Alegou o adiantado / Do sol que vinha em frente» (Nordestino, 1976, p. 11). A decisão de empate, obviamente, decorreu de critérios «políticos», e não poéticos, mas fica comprovada uma regra permanente de toda a peleja: quem fica zangado e perde o controlo de si perde o duelo.

O contexto onírico da peleja é um dispositivo teatral. O fazer acreditar é especialmente relevante na situação humilde do Crioulo Doido. No sonho, como na poesia, é possível um negro comum dividir o mesmo palco com um coronel e chegar a derrubá-lo. Quanto mais profunda é a distância social entre os cantadores, mais exacerbado é o desafio, e mais notável é o resultante processo da gestão das alteridades conflitivas. Nesta peleja, como em todas as pelejas entre rivais radicalmente diferentes, quem verdadeiramente vence é quem o sistema social diminui e mantém em condição subordinada.

É agora oportuno referir que há pelejas mais ou menos recentes entre um cantador branco e um cantador negro em que, como é óbvio, já não se coloca a questão racista. É o caso da *Peleja de Zé Limeira com Zé Ramalho da Paraíba* (2000), de Arievaldo Viana Lima (1967). O autor põe em diálogo um cantador negro afamado (nascido cerca de 1890), que permanece na memória coletiva como um dos grandes repentistas, e um cantador branco muito conhecido, Zé Ramalho (nascido em 1949): «Eu falo de uma peleja / Cantoria de primeira / Que houve no ano passado / Lá na Serra do Teixeira / Entre o cantor Zé Ramalho / E a alma do Zé Limeira» (Lima, 2000, p. 1). No passado, a ordem hierárquica determinava que um negro e um branco partissem para a peleja com estatutos e privilégios sociais muito distintos. O cenário ritualizado da cantoria ajudava a equilibrar as diferenças, mas os cantadores não deixavam de pertencer a classes totalmente desiguais. Esta *Peleja de Zé Limeira com Zé Ramalho da Paraíba* vem, simbolicamente, eliminar os preconceitos raciais e corrigir o que não pôde ser corrigido mais cedo.

4. Negro contra negro

Temos vindo a falar da raça como provavelmente o mais importante eixo agonístico da peleja brasileira. Referimos e analisámos pelejas em que se confrontam um cantador branco e outro branco (ou mulato) e um branco e um negro. Interessa agora procurar saber como dois negros se pelejam no duelo poético, no que diz respeito à identidade racial e aos respetivos

atributos. Veremos a *Grande Peleja de Preto Limão com Inácio da Catingueira*, de Apolônio Alves dos Santos, porque Inácio é famoso não só enquanto grande cantor, mas também na sua postura antirracista, como ficou evidenciado na peleja que ele travou com Romano. Preto Limão, «[...] filho de Natal», cuja raça se anuncia no próprio nome, era também «poeta forte e valente / [...] e muito forte em repente» (Santos, 1987, p. 2).

Logo nas primeiras trocas de autoelogios, entram o «chicote» e o «pau», instrumentos de terror e tortura nas mãos do senhor branco (ou seu feitor) contra o escravo: «In. Se anda a minha procura / pode preparar o lombo / que meu chicote onde bate / de longe se ver o rombo / o pau enquanto maior / é maior também o tombo. // P. Hoje vou fazer um bombo / batendo em teu espinhaço / para cantador valente / tenho um chicote de aço / que o mesmo onde bate / do couro tira o pedaço» (Santos, 1987, p. 2). Os ataques e insultos chegam ao já clássico recurso à zoomorfização do outro enquanto escravo, que é associado, por exemplo, a um animal de trabalho na roça, submetido ao senhor branco proprietário a trabalhos forçados: «In. Para poeta cretino / já preparei um arado / para ele arar a terra / igual um boi encangado / que cantador burro assim / só presta bem maltratado» (Santos, 1987, p. 4). Preto Limão também recorre à animalização do adversário e a imagens do campo da escravatura. Ele faz referência a outro instrumento da subjugação e tortura do escravo: a «argola», aro de ferro que se colocava no pescoço de escravos, ou condenados a trabalhos forçados, para que não fugissem, que no contexto da peleja serve para ser colocada no pescoço do adversário, que é equiparado a um animal («no seu focinho»): «P. Vou prepara uma argola / pra botar no seu focinho / porque preto analfabeto / é como aquele bichinho / é danado pra fuçar / a roça do seu vizinho. // In. Quem é não quer ser sozinho / esta é a pura verdade / você me chama de porco / mas a sua qualidade / é mesma igualzinha a minha / deixe de beocidade» (Santos, 1987, p. 7).

Inácio, cantor experiente, consegue desviar e devolver o insulto ao oponente, lembrando-lhe a identidade comum dos dois e o efeito duplo daquelas observações. Duas outras trocas entre os cantadores, uma em martelo agalopado, outra em quadrão, completam o procedimento que se verifica em toda a peleja: o recurso a insultos contra a própria identidade social e racial. Entre ameaças de violência física, típicas do poder branco, são denunciadas a boçalidade e o analfabetismo do negro, a sua condição de cativo, e sua inferior qualidade religiosa e moral, tudo isto com a maior consciência de que são ambos negros («és negro igual a mim»): «P. Este negro beocio analfabeto

/ você morre porém não me desbanca / vou quebrar-te a cabeça com uma tranca / teu estilo não tem nada completo / és um negro cativo e incorreto / tens instinto de todos infieis / cantor desse jeito eu dou em dez / vou dizer-te com mais sinceridade / cantor desta tua qualidade / está bom de cantar nos cabarés // In. Você é um sujeito muito ruim / em zombar desta nossa procedência / pois um homem sabido de decência / não trabalha com verso rude assim / Inda mais que és negro igual a mim / mas parece não ter compreensão / é preciso ter mais educação / que estou te tratando com respeito / e quem canta martelo deste jeito / está bom de cantar na detenção» (Santos, 1987, p. 10).

5. Conclusões

Feita esta análise por grupos de pelejas em que intervêm dois cantadores masculinos, podemos confirmar que, nas pelejas mais antigas e nalgumas relativamente recentes, quanto mais diferentes os cantadores mais verdadeira e intensa é a peleja. As pelejas que mais sobressaem entre homens envolvem raças e classes sociais diferentes, o que não é de estranhar, uma vez que o maior conflito social na história social do Brasil é o gerado pela escravatura, que foi, e ainda é, uma complexa questão racial.

A tendência geral nessas pelejas de oposição entre personagens marcadamente diferentes é que ganha o mais fraco, negro e/ou escravo, não pela opinião declarada do autor, que, graças ao domínio da escrita, pertence, não raro, à classe do discurso dominante. Apesar da intervenção ideológica dos autores (lembramos que muitas pelejas impressas são ou fictícias ou transformadas quando transpostas para a escrita), a análise dos discursos em diálogo revela que a loucura, a diferença, a doídice, a submissão ou a resignação, enfim, todos os índices do absurdo e de inferioridade, marginalização, alienação e autoapagamento, são máscaras que permitem a apresentação de críticas e golpes. O crioulo Doido, Zé Limeira e o próprio Inácio da Catingueira, por exemplo, integram este grupo de executantes que, nas suas relativas demências, enunciam verdades e sabedorias, demonstram destreza poética e derrubam grandes ícones do sistema oficial e do discurso de poder.

O racista quer manter o seu complexo de superioridade, o proprietário o seu mando e proveito. O renomado quer manter os privilégios e a fama, e o mais velho procura guardar para sempre a sua senioridade. É um mundo que pretende ser regido pela lei da sobrevivência do mais forte. Contra eles

levantam-se os mais fracos, os explorados, que assim conseguem aproximar-se dos poderosos e à frente deles desmentem e desfazem tabus, preconceitos, complexos e fobias. O Brasil construiu-se, e continua a construir-se, com o contributo das pelejas entre tipos radicalmente diferentes. O caminho percorrido para chegar aqui foi longo, mas, hoje, como vimos através de alguns casos significativos, uma peleja entre um negro e um branco, ou entre um rico e um pobre, tende a ser um encontro entre iguais que confrontam forças poéticas e intelectuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, R. (2007). Oralidade primária na memória da cantoria-de-violão: apologistas. *Organon*, 21(42), 173-180.
- Braga, M. (s. d.). *A grande cantoria de Inácio da Catingueira e Romano de Mãe d'Água*. Queima-Bucha.
- Cascudo, L. da C. (1984). *Vaqueiros e cantadores*. Editora Itatiaia (1ª ed., 1939).
- Coutinho Filho, F. (1972). *Violas e repentos* (2ª edição). Lietura (1ª ed., 1953).
- Huizinga, J. (2004). *Homo ludens*. Editora Perspectiva (1ª ed., 1938).
- Lessa, O. (1982). *Inácio da Catingueira e Luís Gama: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços*. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Lima, A. V. (2000). *Peleja de Zé Limeira com Zé Ramalho da Paraíba*. Editora Tupynanquim.
- Nordestino, M. (1976). *A deferente Peleja do Crioulo Doido com o Coronel Ludu-gero*.
- Nunes, G. P. e Nogueira, C. (2015). A peleja de Inácio da Catingueira e Romano da Mãe d'Água. *Anthropos*, 110(1), 119-124.
- Santos, A. A. (1987). *A grande peleja de Preto Limão com Inácio da Catingueira*.
- Silva, S. M. (s. d.). *Peleja de Severino Pinto com Severino Milanez*.
- Sobrinho, J. A. (2006). *Peleja de Inácio da Catingueira com Romano do Teixeira no Céu*. Folhetaria Apolo.

JORNALISMO E CORDEL: APROXIMAÇÕES PELA FOLKCOMUNICAÇÃO

Maria Gislene Carvalho Fonseca¹

Resumo

Este texto trata de uma discussão sobre as relações entre jornalismo e cordel, pensando nos folhetos como uma forma alternativa de produção de conteúdos informativos e opinativos, principalmente. O cordel como forma de conhecimento é base de nossa compreensão sobre esta linguagem poética. O trabalho realiza uma reflexão teórica que utiliza como embasamento conceitual as contribuições da Folkcomunicação e dos estudos da Narrativa, discutindo o diálogo entre elementos da realidade cotidiana e da imaginação na produção de conteúdo. Nosso trabalho é conceitual e realiza-se a partir de uma revisão bibliográfica, que nos permite afirmar as aproximações entre jornalismo e cordel sem pautar-nos por comparações e pelas consequentes e problemáticas hierarquizações de formas de conhecimento, pensando no cordel como uma linguagem para narrar o mundo.

¹ mgisacarvalho@gmail.com

Introdução

O folheto de cordel é uma manifestação cultural presente no Nordeste brasileiro, mas que não se restringe a este território geográfico e tem representações em todo o Brasil, sendo possível identificar formas poéticas semelhantes em outros lugares do mundo.² Trata-se uma poesia oral cujos versos são impressos em livretos com dimensões de 11 × 16 cm, que costumam ter oito, desesseis, tinta e duas, ou sesenta e quatro páginas. As temáticas dos versos são variadas, de ficção a relatos de fatos do cotidiano. O tema da realidade é tratado em diversos folhetos, com elementos estéticos que oferecem permanência e valor de mercado mesmo depois que a situação perderia o critério de atualidade, associado ao jornalismo. Assim, o folheto de cordel com temas noticiosos pode ser considerado um híbrido de realidade e ficção, se pensarmos os dois conceitos de forma separada.

A existência de subjetividade na linguagem dos textos jornalísticos, que vai de encontro à utopia de uma prática imparcial e objetiva de divulgação de notícias, tem aparecido em discussões sobre os discursos produzidos nas mídias, sejam elas tradicionais ou alternativas. A ideia do jornalismo como construção da realidade, proposta pelas teorias construtivistas como o caso do *newsmaking*, nos coloca diante de questionamentos referentes à presença dessa subjetividade na linguagem noticiosa, que pressupõe uma série de escolhas que, mesmo com critérios, não ignoram as mediações políticas, culturais, sociais pelas quais passam o sujeito emissor. Desta forma, temos a possibilidade de pensar em como os textos de cordel com temáticas noticiosas podem se aproximar destas formas de jornalismo que são assumidamente ditas subjetivas.

A representatividade dos folhetos noticiosos passa pela histórica produção sobre fatos do cotidiano, divulgando notícias a partir da subjetividade que constitui a consciência dos poetas. Subjetividade esta que está diretamente relacionada às formações culturais que os envolvem e que podem ser identificadas em seus discursos, quando compreendemos que os enunciados são resultados de uma série de diálogos, como define Bakhtin (2011). E como uma manifestação cultural viva, compreender a linguagem dos cordéis significa compreender também aspectos de identidade, de interpretações, de contextos e da própria cultura que o produz.

2 Como é o caso das liras (forma impressa) e das payadas (forma oral) no Chile.

Os poetas de cordel constroem realidades que não são as mesmas que estão no *mainstream* midiático. Nos folhetos, encontramos narrativas que nos permitem refletir acerca da linguagem noticiosa a partir de formas alternativas de produção e de discurso pelos posicionamentos assumidos diante dos acontecimentos, pelos elementos culturais que integram os chamados «critérios de noticiabilidade», pelos processos de produção discursiva e pelas possibilidades de significações e interpretações. A partir disso, podemos refletir sobre a construção social da realidade que é feita a partir de uma linguagem subjetiva, mas que, ainda assim, se propõe a transmitir uma ideia de «verdade».

Narrativa de cordel

«Pra todo canto que eu oio,
vejo um verso se *bulino*» (sic)
Patativa do Assaré

Compreendemos o real a partir do conceito de realidade cotidiana, segundo Berger e Luckmann (1985). Esta realidade está ligada à percepção do cotidiano pelos indivíduos, que é algo construído simbolicamente e linguisticamente representável, «uma qualidade pertencente a fenômenos que reconhecemos terem um ser independente da nossa própria volição (não podemos desejar que não existam)» (Berger e Luckmann, 1985, p. 11). Consideramos o discurso das mídias como uma forma de construir esta realidade.

O poeta cordelista, por exemplo, utiliza a sua linguagem para uma representação da realidade cotidiana, utilizando elementos que compõem o imaginário social no qual está inserido. Transforma em discurso a memória e as tradições de seu contexto sociocultural. «A linguagem marca as coordenadas de minha vida na sociedade e enche esta vida de objetos dotados de significação» (Berger e Luckmann, 1985, p. 39).

Este dispositivo midiático que é o cordel é composto por narrativas que estruturam um tempo experimentado pelo cordelista. A narrativa é uma ação que se efetiva por meio da linguagem. O poeta não está no papel do jornalista, que em sua prática cotidiana investiga os fatos narrados, mas normalmente, recria a narração jornalística em uma narrativa poética, na qual insere elementos subjetivos e opinativos. Mas, partindo da textualidade jornalística, o poeta mantém elementos da narrativa que ele teria experienciado

e a reelabora, reorganizando o tempo a partir de uma ideia de tradicionalidade que considera o passado como o lugar da experiência que será narrada, e que «designa um estilo de encadeamento da sucessão histórica» (Ricoeur, 2010b, p. 374) e configura a mediação da cadeia de interpretações e reinterpretções de um passado que significa um afastamento do processo que será narrado.

A narrativa, segundo Ricoeur (2010a, p. 95) é «o destino de um tempo prefigurado a um tempo refigurado pela mediação de um tempo configurado», ou seja, é a organização do tempo através da linguagem. Está estruturada em uma tríplice mimesis, em que a primeira diz respeito à pré-compreensão do mundo da ação narrada, que incorpora os elementos simbólicos e temporais. A mimesis II exerce a função de mediação, da configuração da intriga e constitui-se entre tradicionalidade e inovação —o que constitui o rompimento que leva ao ato de narrar— enquanto a mimesis III é onde a narrativa se completa em seu sentido, no caso, a interseção entre o texto e o leitor.

A notícia, como formato básico do jornalismo, está presente também em outros tipos de produção, como é o caso da poesia de cordel. Representada de forma diferenciada, na linguagem poética dos folhetos, temos uma presença forte da subjetividade do poeta que, muito mais do que apresentar um fato com uma proposta de isenção, se preocupa em opinar sobre o acontecimento, apreciá-lo, interpretá-lo e ressignificá-lo em versos.

Os poetas de cordel constroem realidades que vão além daquilo que é veiculado na mídia tradicional. Nos folhetos, temos narrativas que nos permitem refletir acerca da linguagem noticiosa a partir de formas alternativas de produção e de discurso, dos posicionamentos assumidos diante dos fatos, dos elementos culturais que integram os critérios de noticiabilidade, os processos de produção discursivas, as possibilidades de significações e interpretações. A partir disso, podemos refletir sobre a construção social da realidade que é feita a partir de uma linguagem subjetiva, mas que, ainda assim, se propõe a transmitir uma «verdade».

O cordel, seja como linguagem, seja parte integrante do dispositivo midiático, constitui um texto - não somente uma materialidade - e, como tal, articula relações de tempos e espaços, experiências, inclusive midiáticas, dos poetas e tradicionalidades que se organizam no relato de acontecimentos, assim como no jornalismo. Segundo Carvalho (2013), os textos são mediadores sociais que fazem dialogar tradições e modos de agir, que provocam embates e delas produzem relatos.

No nível da simulação de embates, veja-se, por exemplo, a riqueza da literatura de cordel ou dos repentistas, tão típicos da tradição narrativa da região nordestina brasileira, que nos surgem como exemplos da mediação não somente entre acontecimentos e suas rearticulações pelo modo de contá-los, mas também como mediadores que dão a ver tradições culturais em suas particularidades (Carvalho, 2013, p. 52).

Sobre o cordel brasileiro

A literatura de cordel é uma manifestação cultural que, embora sua matriz tenha sido trazida pelos colonizadores portugueses, mescla elementos das diversas tradições que passaram pelo Nordeste. Tem uma concepção original de criação coletiva, pois une o poeta/cantador e o leitor/ouvinte. O cordel representa uma poesia que tem base na voz, na oralidade, e apresenta-se impressa em folhetos quando, de acordo com Abreu (1999), os poetas se apropriam dos recursos disponíveis, no caso, as tipografias.

Nesse formato, a poesia se movimenta com maior facilidade e é capaz de propagar ainda mais um caso. «Imagem, texto e som presentes no universo do cordel integram sua identidade» (Abreu, 1999, p.23). Possui uma leveza tanto física, quanto de preço. Leveza que o permite atingir longas distâncias, mesmo que não tenha grande durabilidade de tempo. «Leves no tamanho, no peso, no preço, são feitos para estar no ar, para circular» (Brasil, 2005, p. 38). O formato físico dos folhetos apresenta, normalmente, capa de ofício e folhas internas de jornal podendo ainda ter capa de papel 40 kg e folhas internas de ofício, dobradas em tamanho 11 × 16 cm, impressas em oficinas tipográficas com xilogravuras ilustrando as capas.

As xilogravuras são uma arte tradicional do Nordeste, com ilustrações feitas por figuras gravadas em madeira, uma «representação do mundo por meio dos sulcos escavados na madeira, entintados e pressionados contra a alvura da folha de papel» (Carvalho, 1998, p. 260).

A literatura de cordel segue padrões e obedece a modelos de composição, devido sua origem na voz, sua proximidade com a cantoria, com os repentistas, por ser essa sua concepção inicial, só depois indo para o papel. As rimas seguem construções de versos em sextilhas e septilhas, que são usadas como recursos mnemônicos. Os poetas buscam não fugir desses padrões que facilitam a memorização a partir das repetições e dos padrões métricos. O folheto nordestino utiliza signos da cantoria para conservar as marcas da

oralidade. «Traz marcas do oral porque foi essa sua concepção original, sua raiz, motivação, porque foi matriz» (Carvalho, 1998, p. 264).

O cantador repentista domina as modalidades do folheto porque são formas poéticas advindas da cantoria, como as sextilhas, setilhas e décimas, os quais ele faz de improviso, o que não ocorre como regra no caso do folheteiro. O cantador treina sua memória mentalmente para o duelo improvisado, para a disputa, enquanto que o poeta cordelista vai, gradativamente, na medida em que utiliza cada vez mais a escrita, perdendo a capacidade de memorização, embora, em muitos casos não o tenha perdido por completo (Santos, 2010, p. 3).

Para Martine Kunz (2001) os versos são um testemunho que apresentam a realidade em que vivem os poetas. Eles tornam-se porta-vozes daqueles a quem a linguagem escrita permanece inacessível. O leitor não é o agente passivo, receptor neutro de um produto final, mas é um elemento ativo de uma produção de sentido que não lhe é estranha. Ele exerce a função de co-autor, colaborador, pois autor e leitor estão juntos no processo de criação de uma cantoria.

Os folhetos possuem uma mobilização criadora de sentidos e significados. Perpetuam tradições. Possuem uma voz plural, pois trata-se de uma literatura do povo, uma produção coletiva, criada por inúmeros interlocutores, inúmeras vozes que, juntas, compõem uma obra. É a transmissão de saber e de conhecimento pela voz do poeta, recebida e transmitida pelos ouvintes.

Aos verbos *cantar* e *contar*, utilizados para a produção da poesia, correspondem, do lado da comunidade receptora da mensagem, uma combinação fixa de dois verbos que se pode considerar um tópico: *ver e ouvir*. O público é visto como testemunha ocular e auricular da verdade transmitida e, por sua vez, ao re-contar (repetir, reproduzir) o que «viu e ouviu», divulgará a memória da comunidade, transformará o saber em tradição (Lemaire, 2007, p. 6).

Notícias, informação e conhecimento em cordel

A notícia como forma de conhecimento é um tema já bastante discutido no campo da Comunicação, principalmente nas teorias do Jornalismo. As notícias são, segundo Park (2002), uma forma de conhecimento referente aos

acontecimentos singulares que chamam a atenção do público. Além dos fatos socialmente relevantes, capazes de causar impactos históricos, há também valor-notícia nos chamados *fait-divers*, «alguma coisa que faz as pessoas falarem, mesmo que não as faça agir» (p. 42).

Fatos que se fazem conhecer a partir de notícias e que possuem grande repercussão na sociedade (agendamento) recebem, também, versões em cordel. Nos tempos atuais e que televisão já é acessível em todo o território nacional e a Internet se difunde com velocidade, não se acredita mais que a informação chegue a partir do folheto de cordel, mas a opinião, a interpretação do fato que ele apresenta ainda interessa a muitos receptores.

Diante das mudanças estruturais que alcançam a linguagem jornalística em um contexto de novas possibilidades midiáticas e de instantaneidade, dando a cada vez mais pessoas a possibilidade de produzir conteúdo, as formas alternativas de fazer jornalismo devem ser olhadas e analisadas em profundidade. E o folheto de cordel já vem, desde sua chegada ao Nordeste, transmitindo informação, trabalhando com os acontecimentos da realidade cotidiana utilizando uma linguagem noticiosa, sem cair em desuso, possuindo também características de subjetividade na transmissão de notícias, ainda que sem estarem vinculados necessariamente ao imediatismo das novas mídias. Neste contexto, a notícia veiculada nos folhetos tem o objetivo da apreciação do acontecimento, muito mais do que sua divulgação em primeira mão.

Consideramos como «folhetos noticiosos» aqueles que tratam de fatos considerados reais, através de relatos, comentários, opiniões e/ou interpretações, e o fazem dando destaque aos elementos subjetivos da construção textual, que representam o diferencial das «notícias» em cordel. Consideramos ainda aqueles que tratam de fatos da realidade cotidiana, não apenas acontecimentos específicos e pontuais, ou notícias ‘quentes’, mas os desdobramentos dos fatos, as situações mais amplas que se desenrolam ou se estabelecem com o passar do tempo como problemas sociais e que os poetas criticam, como é o caso da violência contra a mulher, a corrupção, o turismo sexual etc., mas que necessariamente obedecem ao critério da atualidade.

Para compreendermos como as relações entre a linguagem da poesia de cordel com as práticas noticiosas desenvolvidas nos folhetos, é necessário partirmos das reflexões sobre a linguagem jornalística, cuja proposta primeira é o relato dos acontecimentos reais, das notícias, a partir das teorias construtivistas, que nos auxiliam a pensar no jornalismo como construção social da realidade.

Hoje, em plena vigência da mídia eletrônica de massa, tem-se consciência de que a notícia não apenas representa ou «transmite» aspectos da realidade - hipótese embutida no modelo funcionalista - mas de que ela é capaz de *constituir* uma realidade própria. Isto não quer dizer que todo e qualquer acontecimento seja um mero artefato midiático, independente da dinâmica social, e sim que a mídia *também* produz efeitos de real (Sodré, 2012, p. 25, grifos do autor).

O dito «relato do real» pressupõe uma objetividade, ou seja, compreende o jornalismo como o espelho do real, uma tentativa de reprodução fiel dos acontecimentos. «De um modo geral, o sistema da informação procura definir-se ou justificar-se por uma ideologia da transparência absoluta entre o enunciado e o fato, como se a linguagem funcionasse ao modo de uma pintura realista do mundo» (Sodré, 2012, p. 49). Essa tentativa é feita, segundo Lage (2001), como se houvesse a possibilidade de codificar a realidade objetiva, a partir da ideia de que a informação reporta-se à realidade, como fatos situados no tempo e no espaço. Assim, entendemos a objetividade como a «meta que se traduz numa série de técnicas de apuração, redação e edição; na busca de enunciados intimamente adequados à realidade e em sua tradução para diferentes públicos e veículos» (Lage, 2001, p. 41)

Consideramos aqui que o real não pode ser reproduzido pela linguagem jornalística. O real é construído a partir de uma representação discursiva resultante de critérios de seleção, seja de temas, de fontes, de estrutura narrativa, de edição, de diagramação etc., cujo objetivo é oferecer credibilidade à narrativa jornalística, mas que partem de escolhas individuais dos jornalistas. Estas escolhas terminam por conferir elementos de subjetividade ao texto, como defende Lage (2012):

Ao privilegiar aparências e reordená-las num texto, incluindo algumas e suprimindo outras, colocando estas primeiro, aquelas depois, o jornalista deixa inevitavelmente interferir fatores subjetivos. A interferência da subjetividade, nas escolhas e na ordenação, será tanto maior quanto mais objetivo, ou preso às aparências, o texto pretenda ser (Lage, 2012, p. 25).

A notícia, como formato básico do jornalismo, está presente também em outros tipos de produção, como é o caso da poesia de cordel. Representada de forma diferenciada, na linguagem poética dos folhetos, temos uma presença

forte da subjetividade do poeta que, muito mais do que apresentar um fato com uma proposta de isenção, se preocupa em opinar sobre o acontecimento, apreciá-lo, interpretá-lo e ressignificá-lo em versos.

O folheto de cordel é uma mídia. Com características específicas de forma, estrutura e linguagem, no caso, poética. Comumente tratado como «literatura», o folheto traz em seu percurso histórico diversos momentos em que atuou como veículo de informação. Uma linguagem poética que, no caso dos folhetos noticiosos, o objetivo é comunicar o real de forma subjetiva através do registro do cotidiano, de produções ficcionais e, muitas vezes, as duas formas juntas.

Mais da metade dos folhetos impressos nos primeiros anos comporta «poemas de época» ou «de acontecido», que têm como foco central a discussão da realidade nordestina o cangaceirismo, os impostos, os fiscais, o custo de vida, os baixos salários, as secas, a exploração dos trabalhadores. A crítica social é uma constante. Além destes temas, os folhetos de época tematizam também fatos de repercussão nacional, quase sempre sob o ponto de vista do nordestino (Abreu, 1993, pp. 257-258).

Não apenas no jornalismo, mas nos folhetos de cordel também temos uma pretensão de relato do real. Segundo Lemaire (2008), os poetas reivindicam o tempo todo em suas produções a verdade como característica de suas produções.

As noções de testemunho e de porta-voz podem ajudar muito para compreender melhor formas de expressão poética cujo objectivo inicial não é o de criar ficção, nem estética, mas de transmitir a verdade. Escutando as palavras dos próprios «mestres» da palavra, e as suas fórmulas de autoapresentação, tais como: vi e ouvi, vim contar, ouvi dizer, juro que falei verdade, peço a Deus que me ajude para dizer a verdade, só contei a verdade, nada acrescentei, nada inventei, podemos concluir que eles se consideram porta-vozes de uma missão, a de serem transmissores do conhecimento, da verdade (Lemaire, 2008, p. 300).

O conteúdo informativo, de interesse público (o público dos folhetos), com estética de literatura, que faz uma crônica do cotidiano em forma de poesia a ser cantada, a apresentação de personagens considerados relevantes ao

imaginário coletivo seguem os critérios de noticiabilidade dos folhetos, que assim como os da mídia de massa, buscam o lucro, que no caso dos folhetos não vem de anúncios, mas da venda. Portanto, dependem do interesse do público.

O poeta cordelista não atua como o jornalista de redação, que tem reuniões de pauta, que possui fontes, que vai pra rua entrevistar pessoas com o objetivo de apurar informações e que precisa escrever seu texto para ser publicado no dia seguinte - ou no mesmo dia, como é o caso dos jornalistas de televisão, rádio e Internet. Na maioria das vezes, o poeta acompanha os acontecimentos pela mídia tradicional e pelas repercussões das notícias. Como um cronista, o poeta olha para a realidade e a enuncia sob a forma de linguagem poética e, como tal, de acordo com Bakhtin (2011), não é um fenômeno fixo e suas significações podem variar de acordo com os contextos em que acontecem os enunciados, que

refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional (Bakhtin, 2011, p. 261).

Nosso foco de trabalho está na linguagem poética como algo cultural, fluido e que, portanto, é interpretável. As compreensões individuais são resultados de interpretações que se realizam da linguagem. E cada interpretação é realizada com os filtros da experiência. Nenhuma interpretação é pura, ela é a tentativa de compreensão do universo simbólico do outro a partir da materialização da linguagem que por sua vez também se constitui em forma de um diálogo social, cultural, político, ideológico. O cordel trata, de forma híbrida, de elementos do real inserindo elementos imaginários. Deste modo, temos a narrativa do cordel, que será tratada mais adiante.

O cordel, por suas relações com o jornalismo, se aproxima das crônicas, por suas características elementares. A crônica é situada por Arrigucci e Antonio Candido «ao rés-do-chão» por sua linguagem simples e por tratar de assuntos considerados pequenos, os detalhes que compõem a vida cotidiana, atribuindo a eles um valor poético:

A crônica se situa bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna, e escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom menor do bate-papo entre

os amigos, para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária, onde às vezes encontra a mais alta poesia. É exatamente essa a situação preferida das crônicas de Rubem Braga (Arrigucci, 1985, p. 45).

Essa proximidade do chão em que os autores colocam a crônica, devido sua estreita ligação com o cotidiano, com as coisas simples e com os detalhes dos acontecimentos é outra semelhança entre os dois gêneros literários. O cordel é capaz de apropriar-se de grandes eventos e aproximá-los do seu público, visto que sua linguagem consegue trazer esses tais fatos para a realidade cotidiana. Como em uma conversa, crônica e cordel exploram o que um fato tem de mais próximo com quem irá recebê-los.

De acordo com Arrigucci (1985), com isso, o cronista se torna um narrador da História. Mark Curran (2002) defende que o cordelista exerce o papel de cronista popular, que faz as crônicas em forma de poesia. Então, seria o poeta um narrador popular da História, contando-a a partir das marcas que as transformações do tempo deixam nos meios por onde circulam crônica e cordel.

Para Arrigucci (1985), a crônica retira do tempo a sua matéria prima e faz dele um registro a partir de uma memória escrita. A crônica constitui um relato da memória, dos fatos históricos, de como se constitui o cotidiano diante de um determinado acontecimento, registra os costumes, os hábitos, e atua como testemunho de quem vive um determinado momento histórico. Nos cordéis também é possível encontrar este tipo de relato quando a realidade vivida pelos poetas é impressa nas páginas dos folhetos, quando a poesia traz a crítica social, na perspectiva de historiadores, ou mesmo quando conta um caso circunstancial, uma notícia sob a ótica dos cordelistas.

A crônica e o cordel exigem um ar de subjetividade, que vai de encontro à linguagem convencionalizada como padrão do Jornalismo. A crônica permite a dúvida entre o que é real e o que é ficção. É o encanto, o intervalo de deleite e prazer no momento da leitura das notícias diárias. Cordéis e crônicas levam o leitor além, ao espaço mais profundo de uma notícia. Abrem os olhos do leitor àquilo que está diante da vista de todos, mas que apenas os mais atentos, aqueles que têm alma de poeta conseguem ver e transformar em signos.

A subjetividade também está presente nos relatos que aparecem nos cordéis, afinal, assim como as crônicas apresentam o dia-a-dia das cidades utilizando o elemento pequeno, «miúdo» e mostrando a importância, a singularidade e a beleza dele, os cordéis também dão destaque ao que faz parte do cotidiano do seu público.

Informar não é o objetivo principal da crônica nem do cordel, mas ambos acabam cumprindo, também, essa função, ainda que de forma sutil. A informação é encontrada nos outros espaços — jornais, revistas, rádio, telejornais — que se propõem a isso. A crônica existe para perceber os detalhes, para comentar o instante da notícia que se faz real na vida do autor. O cordel transporta a notícia do jornal para a realidade do meio onde circula. Estão ligados à subjetividade, ao sentido que o cronista e o poeta dão a um determinado fato, ao julgamento que eles fazem e ao que eles conseguem captar das situações.

Crônicas e cordéis conseguem cumprir diversas funções: transmitir informação, entreter, alertar, despertar para circunstâncias que passariam despercebidas aos olhos menos atentos. Os cordéis não têm o mesmo objetivo dos jornais, mas muitas vezes eles acabam assumindo a função de difundir notícias, valores, opiniões. São os cordéis de circunstância, mencionados e explicados no capítulo anterior. Sua função primeira não é exatamente informar, principalmente em tempos atuais, em que a televisão já está amplamente difundida por todos os lugares do Brasil. Mas ao serem utilizados como suporte para a expressão da opinião dos poetas, eles acabam exercendo uma função social parecida com a do jornal, não sendo, portanto capaz de substituí-lo.

O cronista, bem como o poeta, consegue ver além da realidade que está exposta. Ele vai além tanto na profundidade do assunto quanto no tempo de duração que um texto de jornal pode ter, considerando o tempo de uma notícia, que morre a cada dia. Muitos folhetos de acontecido são caracterizados por esses elementos apontados como próximos da crônica e do cordel, como por exemplo, os folhetos de Moisés Matias de Moura, pesquisados por Carvalho, 2011, sobre a cidade de Fortaleza. «Ele insistia em deixar sua marca e, com erros de grafia e rimas forçadas, fez uma crônica deliciosa de uma Fortaleza que não era muito melhor que a de hoje» (Carvalho, 2011, p. 15) Os folhetos também envelhecem, mas diante da subjetividade, do olhar do poeta que está inserido nos versos, ele adquire uma vida útil muito maior, afinal, está ali a memória de um tempo, e não apenas o registro formal.

Folkcomunicação e o folheto como mediador

Na folkcomunicação, as notícias em cordel foram trabalhadas por Luyten (1992). De acordo com Luyten (1992), os cordéis atuam como mediadores entre os meios de comunicação tradicionais e os receptores da notícia que

se encontram no que ele chama de locais específicos, que se entende como o sertão, ou qualquer outro lugar em que se tenha difícil acesso às informações.

O autor defende que, ao contrário do que muitos pregam, o cordel não está em vias de se acabar, pelo contrário, ele está mudando de público — agora, estudantes, pesquisadores e turistas são quem costumam comprar os folhetos; e de localização geográfica — do sertão para as regiões urbanas.

A literatura de cordel, quando trata de fatos circunstanciais, traz elementos interpretativos e opinativos relacionados à notícia trabalhada. Luyten (1992) concorda que as mensagens de cunho informativo trazidas pelos folhetos têm os mesmos valores-notícia dos veículos de massa, que são, normalmente, referentes a pessoas famosas e importantes, mortes, desastres naturais, enfim, assuntos que despertam o interesse público.

O cordel aproxima-se do jornalismo quando seu texto possui elementos como atualidade e a difusão coletiva. Os poetas apresentam e comentam os fatos, e distribuem os folhetos da forma que julgam interessar ao público. Fogem dos elementos periodicidade — a produção não se propõe a manter uma continuidade, nem de seguir os mesmos padrões das outras mídias que têm necessidade do «furo jornalístico» — e universalidade, pois sua linguagem se dirige a um público específico.

A regularidade na literatura de cordel e, principalmente nos folhetos de acontecidos, é um grande entrave. Nunca se sabe se haverá edições futuras. Mas Luyten sustenta a hipótese de que o poeta age como um líder de opinião,³ baseando-se nos conceitos trabalhados por Paul Lazarsfeld. O cordelista seria responsável por «traduzir» uma determinada informação e difundir a opinião que será atribuída como coletiva. Ele vai interpretar os fatos do qual tomou conhecimento e transmitir sua opinião.

Os cordelistas, mais que contar um fato, o comentam. Opinam, julgam, sentem o fato e os seus impactos. Ele não olha para o fato de fora, não pretende seguir a famigerada objetividade e imparcialidade jornalística. Ele se envolve. «O que mais importa é o comentário que o poeta faz diante do ocorrido» (Luyten, 1992, p. 62). Quando encontramos folhetos noticiosos, muito mais que informação, vemos a opinião do poeta ali retratada, apresentada e

3 A teoria do fluxo de comunicação a dois níveis, de Paul Lazarsfeld (two-step flow of communication) apresenta a mediação que os líderes exercem entre os meios de comunicação e os outros indivíduos do grupo. O líder seria responsável por absorver as informações oferecidas pela mídia e levá-las a seus pares, dentro da comunidade onde circula. Ele faz o papel de formador de opinião (Wolf, 2003).

justificada pelos fatos. E o público leitor desses cordéis aceita a opinião, pois, muito comumente, compartilha dessas opiniões. O poeta dificilmente vai de encontro à ordem já estabelecida em sua comunidade. Os leitores confiam na informação interpretada pelo cordelista e ele se torna uma referência.

Os folhetos de acontecidos servem também como registro de uma memória, pois relatam fatos de relevância pública. Curran (2003) afirma que a função que o cordel possui de informar continua sendo cumprida, além de ensinar e divertir o público. Expressa a opinião do meio onde ele circula. Considera, ainda, que «o cordel é o documento popular mais completo da história do Nordeste brasileiro» (Curran, 2003, p. 20). De acordo com Curran (2003) a literatura de cordel, quando faz o registro dos momentos históricos, assume características de crônica poética. Para ele, o cordel é, antes de mais nada, poesia popular, e, portanto, reporta eventos opinando sobre eles e levando para os consumidores locais as mensagens dos veículos de massa recodificadas.

Mas ainda que haja traços semelhantes entre a poesia de cordel e a narrativa jornalística em aspectos como conteúdo ou mesmo a função histórica, não podemos dizer que o cordel seja uma forma de jornalismo. Não seria um formato, pois não encontramos a poesia de cordel sendo considerada como uma possibilidade do fazer jornalístico cotidiano.

Também não é um jornal em si, principalmente por questões de prática laboral. O jornalismo pressupõe um trabalho que não é realizado pelos poetas, que quando abordam temas jornalísticos, aqueles que têm noticiabilidade, o fazem a partir do acesso a notícias já produzidas, checadas, apuradas e editadas por outros jornalistas. Poetas reconstróem a notícia em outro formato e nela inserem comentários, opiniões, avaliações.

Considerações finais

A construção da realidade que se dá nos folhetos de cordel aciona imaginários, tradições, ideologias e subjetividades. Nas construções das notícias em cordel temos a possibilidade de analisar todos esses elementos que são postos em relação, criando narrativas que trazem elementos culturais e outras possibilidades de olhar para o mundo, além das tradicionais narrativas midiáticas do jornalismo. Estes elementos são identificados pelas temáticas dos folhetos, mas analisados nos enunciados que, como nos embasa Bakhtin (2011), estão carregados dos diálogos que compõem as ideologias que transitam nos textos e que são colocados em ação no momento da performance poética.

Desta forma, as notícias nos folhetos constituem campos finitos de significação, sendo, portanto, uma narrativa do real com traços próprios e cuja leitura passa por um contrato que considera que aquele lugar não é o das notícias que se pretendem objetivas e onde a subjetividade da poesia é assumida e declarada. Trata-se de um conhecimento que é transmitido a partir dos elementos estéticos, inclusive, ficcionais, realizando recortes nos acontecimentos e enfatizando os aspectos que interessem aos poetas, como faz a crônica jornalística brasileira. Por isso, o cordel não substitui o jornalismo tradicional, mas depende dele, de onde sai a matéria prima para o cordel noticioso.

O cordel é também resistência e luta pelo reconhecimento de legitimidade de suas narrativas como forma de conhecimento. O cordel é mais um dos acervos de registro do cotidiano e precisa, assim, ser percebido para que seu conteúdo seja valorizado, estudado e bem cuidado. Há um real que é construído e que lemos/ouvimos em cordel que não pode se perder, porque nele temos elementos de tradição e ideológicos de grande representatividade cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, M. A. (1999). *Histórias de cordéis e folhetos*. Mercado das Letras.
- . (1993). *Cordel Português / Folhetos Nordestinos: confrontos - um estudo histórico comparativo* [tese de doutorado]. Universidade Estadual de Campinas.
- Arriguicci, D. (1985). Fragmentos sobre a crônica. Em *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. Companhia das Letras.
- Bakhtin, M. (2012). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Hucitec.
- . *Estética da criação verbal* (6ª ed.). WMF Martins Fontes.
- Brasil, A. (2005). *Cordel Digital*. Expressão Gráfica.
- Curran, M. J. (2003). *História do Brasil em cordel*. EDUSP.
- Berger, P. e Luckmann, Th. (1985). *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Vozes.
- Carvalho, C. A. (2013). Apontamentos teóricos e metodológicos para compreender as vinculações sociais das narrativas. Em B. S. Leal e C. A. Carvalho (orgs.), *Narrativas poéticas e midiáticas: estudos e perspectivas*. Intermeios.
- Carvalho, F. G. C. (2011). *Moisés Matias de Moura: o cordel de Fortaleza*. Expressão Gráfica.
- . (1998). *Madeira Matriz: cultura e memória*. Annablume.
- Duarte, J. e Barros, A. (orgs.) (2011). *Métodos e Técnicas de pesquisa em comunicação*. Atlas.
- Fonseca, M. G. C. (2019). *Novelo de verso: fios de memória, tradição e performance tecendo a poesia de cordel* [tese de doutorado]. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Kunz, M. (2001). *Cordel: a voz do verso*. Museu do Geará.
- Lage, N. (2012). *Ideologia e técnica da notícia*. Insular.
- Leal, B. S. (2013). O jornalismo à luz das narrativas: deslocamentos. Em B. S. Leal e C. A. Carvalho (orgs.), *Narrativas poéticas e midiáticas: estudos e perspectivas*. Intermeios.
- Lemaire, R. (2010). Pensar o suporte: Resgatar o patrimônio. Em S. Mendes (org.), *Cordel nas gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Expressão Gráfica.
- . (2008). Entre Oralidade e Escrita: as verdades da verdade. Em *Actas do congresso Literaturas marginais, Porto, Portugal* (pp. 292-309). Editora Universidade do Porto.
- . (2007). Reler os textos: resgatar as vozes. Em G. Funk e T. Araújo (orgs.). *Estudos sobre Paatrimônio oral*. Câmara Municipal de Ponta Delgada.
- Luyten, J. M. (1992). *A notícia na literatura de cordel*. Estação Liberdade.
- Park, R. (2002). A notícia como forma de conhecimento. Em Ch. S. Steinberg (org.), *Meios de comunicação de massa*. Cultrix.
- Ricoeur, P. (2010a). *Tempo e narrativa* (tomo I). WMF Martins Fontes.
- Ricoeur, P. (2010b). *Tempo e narrativa* (tomo III). WMF Martins Fontes.
- Santos, F. (2010). Poética das vozes e da memória. Em S. Mendes (org.), *Cordel nas gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Expressão Gráfica.
- Sodré, M. (2012). *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Vozes.
- Wolf, M. (2003). *Teorias da comunicação de massa*. Martins Fontes.
- Zumthor, P. (2001). *A letra e a voz: a «literatura» medieval*. Companhia das Letras.

SÃO JOÃO NO BRASIL: FOLKMARKETING E A DISPUTA ENTRE OS MAIORES FESTEJOS

*Maria Érica de Oliveira Lima¹, Juliana Hermenegildo da Silva²
y John Willian Lopes³*

1. Introdução

As festas promovem a criatividade, o compartilhamento de experiências e memórias coletivas por meio de danças, músicas, ritos, comidas, brincadeiras, jogos e superstições. O ato de festejar é portador de valores significativos em nossa cultura, como o convívio, reencontro de parentes, a diversão e o entretenimento, a nostalgia e sentido da nossa vida em sociedade.

Como pontua Lucena Filho (2012), o evento festivo é identificado com objetos, decorações, espetáculos, comidas, danças, fogos, músicas e também memórias. São estas últimas que desenvolvem a fixação de conhecimentos histórico, geográfico, político e cultural. Os espaços são decorados e preparados para acolher esses momentos. São os locais onde se encontram enunciadores e receptores que constroem e reconstróem sentidos; espaços da socialização.

Estes eventos se reconfiguram constantemente e demarcam o cotidiano das pessoas. Benjamin (2004) destaca que a festa é dividida em duas categorias: públicas e privadas. As festas privadas são relativas aos ritos de passagem,

1 mercial@uol.com.br

2 jujuhermenegildo@gmail.com

3 johnwillianlopes@gmail.com

comemorados no âmbito familiar e comunitário. Já as festividades públicas, ressaltam-se, são subdivididas em institucionalizadas (com rituais normatizados e por iniciativa de uma instituição) e populares (espontâneas em comemorações públicas e parte da população urbana).

Os primeiros vestígios dos festejos juninos no Nordeste, nas configurações de festa de rua, datam do início da década de 1970, de acordo com Lima (2002). As populações das cidades rurais acendiam fogueiras nos dias dos santos juninos (Santo Antônio, São João e São Pedro), realizavam quermesses e novenas, casamentos coletivos nas igrejas e concluíam com chamados arraiais, fartos em comidas e danças.

Nas décadas de 1980 e 1990, os festejos juninos se reconfiguraram e se adequaram às novas demandas sociais, culturais e demográficas. Os espaços urbanos tornaram-se cada vez maiores e seus habitantes reinventaram e conservaram a festa junina. Esta por sua vez adquiriu novos sentidos, gerados pela mobilidade das festividades ao sair do meio rural para se instalarem no cenário urbano.

A cidade é o lugar em que estes festejos se encontram com uma dimensão simbólica, econômica, de espetáculo, inovação e desenvolvimento local, mas que também sofre com processos de institucionalização de suas diversas manifestações. Partindo desses apontamentos, analisa-se neste trabalho como a publicidade adquire papel central no desenvolvimento dos maiores festejos juninos da região Nordeste do Brasil e contribui para o crescimento da rivalidade e o acirramento da disputa entre as cidades juninas.

2. As cidades do São João

Os festejos juninos são em sua essência ligados ao cenário rural, visto que está diretamente relacionado à colheita. No Brasil, essa manifestação ultrapassou a geografia rural e se incorporou aos grandes centros urbanos como festas turísticas. Atualmente, falar de festa junina é lembrar das cidades que disputam ano a ano o título de melhor São João do mundo: Caruaru (Pernambuco) e Campina Grande (Paraíba). Nessa disputa, outras cidades aparecem como polos juninos, buscando festejos em proporções semelhantes, como é o caso de Mossoró (Rio Grande do Norte), onde se realiza o «Mossoró Cidade Junina».

Esses municípios movimentam suas economias locais e ajudam nas regionais a partir do turismo que geram com as festas juninas. Nesse sentido

pontua-se, separadamente, a relação dessas cidades com as manifestações culturais de São João e suas reconfigurações sociais, econômicas e políticas para enquadrar suas festividades em um produto de mídia.

A cidade de Caruaru, localizada no agreste de Pernambuco, dista 135 quilômetros de Recife, capital do estado, e foi emancipada em 1887 — sendo o primeiro município de sua região a alcançar este feito—. Santos (2007) aborda que as primeiras manifestações culturais da cidade estão ligadas às cavalcadas de herança ibero-portuguesa e à forte tradição cristã desenvolvida em torno da capela de Nossa Senhora da Conceição. Segundo Santos (2007, p. 25), «tais elementos de comércio e fé podem ser encarados como importantes marcos de povoamento e efervescência cultural». As ligações com a igreja foram o marco constitutivo para a povoação da cidade e do surgimento das manifestações populares, festas natalinas e festejos ligados à religiosidade.

Caruaru tem constante presença nas mídias, fato este que contribui de forma consistente para o imaginário nacional sobre o Nordeste e sobre as festividades juninas. Sobre isso, Santos (2007, p. 26) sinaliza a importância de jornalistas e escritores da cidade que «ganham notoriedade em todo o país a partir da década de trinta do século passado e foram os principais responsáveis pela visibilidade recebida pela cidade àquela época». Entre os destaques, aponta o autor, estão Elísio, João e José Condé, Limeira Tejo, Mário Sette, Nelson Barbalho, Luiz Gonzaga, Onildo Almeida⁴ e Mestre Vitalino.

As festas populares da cidade também se destacam nas mídias, em relevância na televisão. O interesse midiático sobre a região antecede os festejos, começando com os irmãos Condé nas décadas de 1930 e 1940, trabalhando para os principais veículos de comunicação da época, revista *Cruzeiro* e jornal *Letras* (Santos, 2007). Os irmãos noticiavam suas origens e, desse modo, conviviam com o conflito de sair de uma cidade rural e para um lugar totalmente urbano. O cenário que se desenhava era o de lugar símbolo de tradições nordestinas, dando ênfase às ceramistas e aos artesãos, literários e intelectuais.

As festas juninas eram comemoradas na região com festejos comumente ligados às igrejas, como as quermesses. Em meados da década de 1980 surgem os primeiros traços de mudanças. A princípio, a manifestação junina

⁴ Onildo Almeida é o famoso intérprete da canção «Feira de Caruaru», que remete à famosa feira da cidade, de mesmo nome, que é patrimônio imaterial do Brasil pelo Instituto de Patrimônio Histórico Cultural e Artístico Nacional (IPHAN) desde 2006.

em Caruaru tinha características ligadas às tradições religiosas católicas e, nesse período, as pessoas se reuniam para celebrar os santos de junho. Esse estilo de celebração continuou até o fim da década de 1980, quando surge a festa do maior São João do mundo. Em 1990, houve a mudança para uma festa institucionalizada e coordenada pela prefeitura: configurou-se o pátio do forró, o espaço de eventos Luiz Gonzaga, as caminhadas das «comidas gigantes» ao Alto do Moura, o trem do forró etc.

A cidade de Campina Grande é a segunda maior do estado da Paraíba, estando atrás apenas da capital, João Pessoa - da qual dista 133 quilômetros. Situada no agreste paraibano, a cidade se projeta no cenário nacional como o «vale do silício brasileiro», devido à grande quantidade de empresas ligadas à área tecnológica, e ganha também o apelido de «rainha da Borborema». Em Campina Grande, também acontece uma das maiores festas de São João do mundo.

Assim como Caruaru, Campina Grande também realiza seus festejos juninos durante trinta dias do mês de junho. Diferente da primeira, às manifestações dos festejos juninos na cidade de Campina Grande têm seus primeiros vestígios ligados ao caráter profano da festa, o de reunir-se ao redor das fogueiras que se acendiam nas ruas e as danças, neste caso as quadrilhas. Aborda essa questão, Lima (2002) ressalta que:

No caso específico de Campina Grande, a importância das quadrilhas juninas merece um destaque maior: pode-se afirmar que foram elas que deram o incentivo inicial para a construção paulatina dos chamados «festejos de rua», quando no ano de 1971 é criada na rua da Floresta a primeira «quadrilha junina de rua» (Lima, 2002, p. 125).

Percebe-se que o início da relação das duas cidades com os festejos juninos é distinto, mas levaram ambas ao mesmo processo de espetáculo e consumo. São movimentos semelhantes na construção dessa festa, Campina Grande, assim como em Caruaru, tem espaços construídos e constituídos para a realização das festividades. O Parque do Povo concentra desde 1983 os *shows*, as feiras de comidas típicas, a cidade cenográfica, a pirâmide do povo (local no qual as quadrilhas realizam suas apresentações), a vila do artesanato e diversos espaços para dançar forró.

Na corrida para se tornar polo turístico e competir com as duas grandes festas realizadas em Pernambuco e Paraíba, há a cidade de Mossoró, no Rio

Grande do Norte. Fundado em 1870, o município é o segundo maior do estado e está localizado a 275 km de Natal, capital. Com uma população estimada em 266 758 habitantes, o município de Mossoró tem sua economia voltada para a fruticultura irrigada, indústria salineira e a indústria de extração de petróleo. Se destaca por ser um grande centro de cultura no estado do Rio Grande do Norte, com espetáculos artísticos, feiras internacionais de frutas, feira de livro, festas religiosas e os festejos juninos.

O «Mossoró Cidade Junina» (MCJ), como é denominada a festa junina do município, busca interrelacionar-se com a história de resistência da cidade, como o espetáculo «Chuva de Balas no País de Mossoró», no qual atores retratam, ao ar livre, a resistência dos habitantes à invasão do bando de Lampião. Esse espetáculo conta várias atrações: estrutura de *shows*, cidade cenográfica repleta de bares e músicas ao vivo (a Cidadela, espaço que representa as ruas de Mossoró da década de 1920), o «táxi burro» (carroças que fazem percursos dentro da Cidadela), o Festival Interestadual de Quadrilhas Juninas e exposições relacionadas ao universo junino. A cada ano, o MCJ costuma atrair milhares de pessoas. Em 2016, o evento completou 20 anos, colocando-se como mais uma opção para os amantes dos festejos juninos.

São as cidades de múltiplas cores e alegrias. São os festejos populares e o institucional movimentando seus habitantes, sua política e economia. A fim de demonstrarmos o valor de produto que estas cidades representam, levantou-se alguns dados básicos sobre os gastos e movimentações no ano de 2016.

Quadro 1. Dados do São João 2016 nas cidades de Caruaru (PE), Campina Grande (PB) e Mossoró (RN)

Cidade	Caruaru (PE) ⁵	Campina Grande (PB) ⁶	Mossoró (RN) ⁷
Orçamento	R\$ 10 000 000	R\$ 9 000 000	R\$ 3 900 000
Tempo de festa	4 a 26/06	3/06 a 3/07	4 a 26/06

⁵ Disponível em: <http://saojoao.caruaru.pe.gov.br/o-sao-joao-de-caruaru> Acesso em: 8 dez. 2016.

⁶ Disponível em: <http://saojoaodecampina.com.br> Acesso em: 8 dez. 2016.

⁷ Disponível em: <http://www.prefeiturademossoro.com.br/mossorocidadejunina/index.php> Acesso em: 8 dez. 2016.

Patrocinadores	Skol, Cachaça Pitú, Banco Bradesco, Whisky Teacher's, Banco Caixa Econômica Federal, Rede, Sorvetes Kibon, Sardinha Coqueiro, Friboi, Seara, Margarina Delicata, Carne Bordon, Celpe Companhia Elétrica, Trident Fresh, Nutrisse, Consul, Secretária de Turismo de Pernambuco, Governo de Pernambuco, Gufs, Loteria Caruaru Sorte.	Governo do Estado, Secretaria de Turismo da Paraíba, Itaipava, Energético TNT, Cachaça Matuta, FM 98 de Campina Grande, Universidade Estadual da Paraíba, Sky, Café São Braz.	Skol, Sky, TV TCM, TCM 95 FM, Fundação José Augusto, Prefeitura Municipal de Mossoró, Governo do Estado, KN Produções.
Público	2 milhões	1,5 milhão	1 milhão (estimado)

Fonte: elaboração dos autores (2017).

Os dados revelam um pouco da dimensão das manifestações juninas nessas cidades, tanto do consumo como do espetáculo; a festa institucional planejada, executada e comercializada. As cidades remontam seus festejos para o marketing turístico, para o fator econômico e rentável da festa; as reinventam ano a ano para a exposição da (na) mídia.

O caráter do novo é o que atrai; a mescla entre o que é velho e o que é de agora, o moderno com a tradição. Ao pontuar sobre as reinvenções das festas em Campina Grande, por exemplo, Lima (2002) nos sugere que essa ideia de novo se torna o fundamento, por se «apresentar sempre uma nova “roupagem” tratando de um mesmo tema», ou seja, «mostrar o novo a partir de um modelo pretérito, amparando discursos da tradição e volta às origens, no

mesmo sentido em que se utiliza recursos cenográficos, técnicos do mundo moderno» (Lima, 2002, p. 83).

Verifica-se, desse modo, que as festas de São João de Caruaru, Campina Grande e Mossoró se mostram eficazes enquanto produtos para consumo. As prefeituras desses municípios, principais responsáveis pela manutenção dos festejos, sempre buscam elementos para diferenciá-los e expandi-los, em uma tentativa de atrair investimentos e aumentar o turismo local.

Nesse sentido, os métodos para evidenciar e tornar essas festas em atrativos turísticos envolvem múltiplas estratégias. O marketing, idealizado pelas prefeituras desses municípios, promovem um direcionamento e organizam as ações, formulando uma comunicação integrada às atitudes, posturas, comportamentos e motivações de todos os públicos aos quais se direciona.

3. Hipérboles publicitárias: o maior São João do Brasil

O avanço das relações de mercado com as manifestações culturais coloca em perspectiva as ações promovidas pelos setores privado e público na construção desses eventos, lançando mão de ferramentas do marketing cultural e folkmarketing. As estratégias do marketing se fundamentam nos 4 P's: produto, preço, praça e promoção.

O folkmarketing, explica Lucena Filho (2013), emerge da promoção. «Surge quando essa objetiva na gestão folkcomunicacional a utilização das manifestações folclóricas e elementos das culturas populares como tema central e estratégia comunicacional» (Lucena Filho, 2013, p. 714). Caracteriza-se, portando, o folkmarketing como ações e estratégias comunicacionais direcionadas a projetos culturais que se embasam em expressões folclóricas e na apropriação de elementos das culturas populares. Os processos folkcomunicacionais são identificados a partir dos seguintes aspectos:

uso dos elementos das culturas populares na construção da identidade do evento; publicização das marcas e produtos das empresas parceiras do evento, através da agregação de valores e comportamentos culturais da região; apropriação dos elementos das culturas populares na programação iconográfica do evento e dos instrumentos de comunicação dirigidos e massivos, usados no processo comunicativo do festival; uso dos elementos da cultura do povo como qualificador da comunicação empresarial por sua associação com as manifestações populares e os elementos da cultura popular (Lucena Filho, 2013, p. 715).

Partindo do exposto, apresenta-se e analisa-se algumas pe3as publicit3rias que ilustram bem a disputa pelo «maior S3o Jo3o» e como esse processo de folkmarketing 3 importante para promover os interesses das respectivas festas da qual tratam. Assim, recorre-se aos v3deos promocionais dos festejos juninos das cidades de Caruaru (PE), Campina Grande (PB) e Mossor3 (RN). Inicialmente, realiza-se uma descri33o geral das pe3as, expondo algumas imagens (*frames*), para, em seguida, chegar-se a an3lise comparativa.

O v3deo promocional do S3o Jo3o de Caruaru,⁸ com dois minutos e vinte e cinco segundos, 3 bastante simples no que diz respeito 3 sua produ33o. 3 composto por v3rias imagens em movimento e sobre elas um texto escrito - n3o h3 locu33o. As imagens mostram diferentes aspectos inerentes 3 realiza33o da festa, como a montagem das estruturas, a decora33o dos espa3os e outros preparativos. Alguns pontos tur3sticos do munic3pio s3o acionados nas imagens, como o Alto do Moura, o Quadrilh3dromo, o Parque do Povo, a Feira de Caruaru, centros comerciais etc. Tamb3m s3o utilizadas v3rias imagens a3reas da cidade que mostram as mudan3as para (e durante) o S3o Jo3o, enfatizando tamb3m a quantidade num3rica do p3blico. Por volta da metade do v3deo, h3 um destacamento dos principais patrocinadores do evento, mostrando os espa3os que ocupam e as a33es que realizam.

Figura 1 - Frames do v3deo promocional S3o Jo3o de Caruaru 2016



8 V3deo promocional do S3o Jo3o de Caruaru: <https://www.youtube.com/watch?v=nL24Y-1Z8psE> (Acesso em: 8 dez. 2016)



Fonte: Youtube

J3 o v3deo promocional do S3o Jo3o de Campina Grande,⁹ com dois minutos e doze segundos, ao contr3rio do anterior, utiliza bastante o recurso da locu33o em *off*, inicia com o *slogan* «Campina Grande, o maior S3o Jo3o do mundo» e com a identidade visual do evento. Com imagens da cidade e dos espa3os dedicados 3 festa, s3o enfatizados diversos atrativos, como a mobiliza33o na cidade para a decora33o, a tradicional atividade de acender fogueiras, os forr3s espalhados por Campina Grande e comidas t3picas (e derivados) do per3odo, o artesanato do local e regi3o. Em seguida, o v3deo se dedica a apresentar a programa33o do evento, como a passagem da tocha ol3mpica pela cidade, o Parque do Povo, as quadrilhas juninas e o Maior Quadrilh3o do Mundo, o Av33o do Forr3 (com participa33o do Clube de Paraquedistas de Campina Grande), o lan3amento do aplicativo oficial do evento entre outros.

Figura 2 - Frames do v3deo promocional S3o Jo3o de Campina Grande 2016



9 V3deo promocional do S3o Jo3o de Campina Grande: <https://www.youtube.com/watch?v=-BixsX3YOKxk> (Acesso em: 8 dez. 2016)



Fonte: Youtube

Por fim, o vídeo promocional do São João de Mossoró,¹⁰ com um minuto de duração. Mais curto do que os anteriores, este adota um estilo diferente: a ênfase é no aspecto musical, no *jingle* do Mossoró Cidade Junina. Assim, o vídeo inicia com artistas locais tocando instrumentos e cantando a música tema do evento. Eles —os artistas— estão espacialmente localizados em frente aos pontos turísticos da cidade, como o Teatro Municipal Dix-Huit Rosado, a Praça de Convivência e a Estação das Artes. A música, que inicia de forma cadenciada, acelera e dá um outro ritmo ao vídeo, mais próximo do estilo musical característico do período junino, com a zabumba, triângulo e sanfona. Nesse tempo, aparece uma animação no canto inferior do vídeo mostrando a programação geral do evento, como o festival de quadrilhas, o espetáculo Chuva de Balas e que há atrações culturais diversificadas. A música, além de predominar na peça como um todo, também serve para «marcar» os passos dos dançarinos que encenam uma pequena quadrilha ao fundo. Assim, é finalizado com assinatura e afirmação de Mossoró como «o maior arraíá do Brasil».

Figura 3 - Frames do vídeo promocional São João de Mossoró 2016



¹⁰ Vídeo promocional do Mossoró Cidade Junina: <https://www.youtube.com/watch?v=V-dOzxFAncZA> (Acesso em: 08 dez. 2016)



Fonte: Youtube

Ao colocar em perspectiva os três vídeos promocionais, percebe-se alguns dos elementos da cultura *folk*. As divulgações prezam, principalmente, pelos elementos da cultura popular na construção das identidades dos eventos. No vídeo da cidade de Caruaru (PE), identificou-se uma mistura entre o uso das manifestações populares e a publicização das empresas patrocinadoras, ocorrendo da metade até o final do vídeo —com grande ênfase até mesmo textual—. A opção por uma linguagem descontraída e com expressões tipicamente regionais ajudam na promoção junto ao público e na identificação deste com o evento.

As propagandas de Campina Grande (PB) e Mossoró (RN) imprimem um caráter mais regionalista em suas divulgações, mesmo considerando a participação de marcas patrocinadoras. Verifica-se, nas três peças publicitárias, características que visam promover o desenvolvimento econômico, cultural e social das suas regiões, amparadas em imagens e textos: o constante reforço dos festejos como típicos das suas regiões é uma manifestação dessa promoção.

A disputa entre as cidades analisadas é colocada explicitamente nos textos (escritos e falados) que compõem os vídeos promocionais. Frases como «maior São João do mundo», «a capital brasileira do forró», «a maior festa junina», aliadas aos usos de imagens que mostram a dimensão das festividades e a todos os números que envolvem o desenvolvimento e execução das festas. Duas cidades se destacam nesse papel, Caruaru e Campina Grande. A festa junina de Mossoró tem números financeiros menos expressivos que as outras mencionadas. Uma explicação possível para isso, aliada a outros fatores, é que se trata de um festejo mais recente, com vinte anos, enquanto nas outras cidades as festas ocorrem há mais de três décadas.

Algo comum a todas as propagandas é a exposição do uso dos espaços culturais e históricos dos municípios envolvidas, focando na participação

do popular. Mossoró vai além, trazendo artistas regionais tocando e narrando sobre o Mossoró Cidade Junina. Percebe-se que Caruaru se coloca como evento consolidado,¹¹ visto que é reconhecida nacionalmente como a «capital do forró».

O uso de imagens da participação do povo no desenvolvimento e manutenção dos festejos mantém a relação identitária do evento com a comunidade. Retratam a inserção dos indivíduos na construção da memória da festa. Essas pessoas são o orgulho e autoafirmação do lugar, são elas que fornecem as referências socioculturais necessárias para legitimar e valorizar a festa.

A utilização dessas ferramentas — e frequentemente o reforço das mesmas — refletem os recursos investidos e as relações que são constituídas visando uma aproximação do público com a festa e, conseqüentemente, com as marcas e/ou produtos que se envolvem nos festejos. São processos comunicativos que visam somar valores, consolidar conceitos e estabelecer contato permanente com o seu público. De acordo com Lucena Filho (2013), este mosaico cultural motiva as empresas públicas e privadas a criarem ou associarem-se aos projetos culturais com o objetivo de informar o público de que são parceiras nesses eventos.

A abordagem realizada sobre as peças promocionais analisadas mostrou a evolução do mercado publicitário e midiático, dada a importância dos investimentos em cultura e entretenimento e o conseqüente aumento da visibilidade desses eventos. Deste modo, mesmo em caráter de apropriação, é certo que esses eventos garantem a preservação e a transmissão para outras futuras gerações.

A partir da análise experimentada aqui, percebe-se que as ações de marketing ajudam na construção e no acirramento da disputa, entre as cidades citadas, como estratégia para legitimar os festejos. Caruaru e Campina Grande disputam anualmente o título de melhor e maior festa de São João. Mossoró, por sua vez, busca diferenciar-se e destacar-se ao incorporar o *status* de cidade junina, além de enfatizar aspectos históricos locais, atribuindo, dessa forma, uma alternativa às demais festas.

A região Nordeste é rica em manifestações populares, expressões de dança, música, comidas típicas, artesanato, religiosidade, literatura e demais movimentos culturais. A inserção dessas manifestações nos diferentes espaços midiáticos, principalmente em peças publicitárias, nos mostra que essa diversidade é cada vez mais valorizada nos processos comunicacionais de grandes empresas — a associação de grandes marcas aos eventos

11 Ver Santos (2007).

culturais citados neste artigo é apenas um dos exemplos—. Segundo Lucena (2013), no processo de Folkmarketing, é importante que as empresas envolvidas (públicas e privadas) acompanhem as mudanças sociais, econômicas e culturais da região onde atuam, como forma de participar ativamente do mercado. Sua associação a expressões artísticas e culturais tem caráter qualificador, fazendo com que as mesmas sejam sempre lembradas.

4. Considerações finais

Neste trabalho, por meio de um estudo comparativo entre vídeos institucionais promocionais, observou-se como as cidades que polarizam as grandes festas juninas no Nordeste brasileiro buscam uma afirmação e consolidação como a realizadora do que seria (consideram como) o maior São João do país - e do mundo, como pretendem. Como destacado, essa disputa se materializa nos números alcançados (investimento, patrocínios, público, audiência etc.) e nas narrativas publicitárias construídas.

Os vídeos promocionais de Caruaru e Campina Grande trilham pela narrativa da grandiosidade dos espetáculos juninos que realizam, enfatizando a quantidade de atrações, o alcance e a diversidade delas (regionais e nacionais, musicais, teatrais, de dança, etc.). Optam, principalmente, por imagens que expressam a dimensão (imagens aéreas, planos abertos, panorâmicas), dinâmica e os espaços dos eventos. O vídeo promocional de Mossoró tem uma forma de abordagem diferente, apelando principalmente para o recurso sonoro, a música tema do evento que realiza. Assim, enfatizando a ligação da festa com o caráter junino mais tradicional.

O sucesso das estratégias de marketing utilizadas nos vídeos promocionais dos festejos de São João é mensurado pelas capacidades e potencialidades econômicas e inovadoras agregadas anualmente as festividades, reinventando-se constantemente e impondo aos eventos uma qualidade contínua. É a festa que recorre à uma estrutura cada vez mais profissional em sua montagem e organização, como critério básico de regresso de turistas e investimentos locais e regionais.

Assim, o sentido de disputa entre as cidades torna-se um instrumento necessário nesse processo. Como assevera Chianca (2013), esses arraiais territorializam a festa, multiplicando seus lugares, instalando-os em redes ao mesmo tempo concretas e simbólicas. É um espaço construído, mas, sobretudo, um lugar de consagração da festa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, R. (2004). *Folkcomunicação na sociedade contemporânea*. Comissão Gaúcha de Folclore.
- Chianca, L. O. (2013). *São João na cidade: ensaio e improviso sobre a festa junina*. Editora UFPB.
- Lima, E. C. A. (2002). *A fábrica dos sonhos: a invenção da festa junina no espaço urbano*. Ed. Ideia.
- Lucena Filho, S. A. (2013). Folkmarketing. Em J. Marques de Melo e G. Fernandes (orgs.), *Metamorfose da Folkcomunicação: antologia brasileira* (pp. 709-717). Editae.
- . (2012). *Festa junina em Portugal: marcas culturais no contexto do Folkmarketing*. Editora UFPB.
- Santos, P. P. O. (2007). *Caruaru: a construção midiática da marca Capital do forró* [dissertação de mestrado em Comunicação]. Universidade Federal de Pernambuco.

LA PRODUCCIÓN DE EXPRESIONES DE ARTE VERBAL «JUDÍAS» Y «COREANAS» EN ESPACIOS DE INTERCULTURALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES¹

Fernando Fischman²

1. Planteamientos iniciales

Los estudios que analizan la constitución comunicativa de la vida social consideran que una parte fundante de la dinámica sociocultural está compuesta por los recentramientos textuales que, en forma continua, diseminan segmentos discursivos a través de distintas esferas. Me refiero específicamente a las denominadas «historias naturales del discurso» (Silverstein y Urban, 1996) que dan cuenta de los procesos de contextualización consistentes en extraer fragmentos de discursos de su trama original, convertirlos formalmente en nuevos textos y recontextualizarlos en un entorno diferente (Bauman y Briggs, 1990).

A través del análisis de dichos procesos es posible dar cuenta de una numerosa cantidad de fenómenos sociales que involucran la calibración permanente de textos. En este trabajo propongo determinar el modo en que, en

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto «Nuevos espacios de interculturalidad: judíos y coreanos en la ciudad de Buenos Aires» (PICT 2104-1289) (FONCYT), dirigido por el Dr. Fernando Fischman.

2 ffischman@sinetis.com.ar

contextos históricos concretos, en el marco de situaciones de «interculturalidad», se configuran formas artísticas verbales, se adjudican a determinados colectivos sociales asociándolas a determinadas identidades culturales y se delinea así un mapa en el que los sujetos pueden no solo situarse, sino también incidir en su conformación mediante su hacer.

El concepto de «interculturalidad» ha adquirido un uso cada vez más frecuente en las ciencias sociales y también en el discurso político en relación con la gestión de la diversidad. Miguel Bartolomé (2006) plantea dos sentidos principales del término. Por un lado, alude al acto de relacionar dos o más culturas diferentes en ámbitos plurales. Por otro, refiere las configuraciones culturales resultantes de la globalización contemporánea, en las cuales personas sometidas a múltiples influencias culturales pueden recurrir instrumentalmente a uno o más de los repertorios de significados de los cuales son portadoras como resultado de dichas influencias.

A través de un trabajo analítico sobre instancias comunicativas concretas, propongo mostrar la manera en que se produce esta vinculación entre colectivos étnicos y entre estos y formas artísticas verbales en las que los dos sentidos propuestos por Bartolomé se encuentran, complementan y forman parte de un mismo proceso de interrelación entre grupos que trazan su adscripción a historias culturales extensas y se vinculan en el contexto de unidades sociopolíticas mayores. El objetivo es desentrañar los mecanismos a través de los cuales, en interacciones comunicativas situadas, convergen tradiciones culturales explícitamente declaradas a partir de las identificaciones de los actores, se forjan elaboraciones estéticas, se vuelcan a canales de circulación, se vinculan a un grupo determinado y a una tradición cultural asociada, y en el proceso también se cercena la visibilidad de otras tradiciones que han confluído para su elaboración.

Con el fin de desarrollar este objetivo presento dos situaciones de producción de formas de arte verbal en la Ciudad de Buenos Aires, a las que se enlaza con dos colectivos étnicos de origen migrante, judío y coreano, pero en cuya realización confluyen otras identificaciones y tradiciones culturales que no son destacadas al inicio del proceso ni consideradas al final, es decir, no son estimadas como significativas por los actores como componentes relevantes de las formas producidas, aunque a través de la indagación se demuestra que sí lo son. Planteo así que esas situaciones de elaboración artística constituyen espacios de interculturalidad relevantes

a la hora de analizar procesos sociales plurales, en los que se relacionan colectivos étnicos diversos en un contexto de valoración de esta diversidad.³

En primer lugar, contextualizo la noción de «arte verbal» en el marco de los estudios folklóricos y de la semiótica del lenguaje, luego desarrollo algunas consideraciones acerca de las conceptualizaciones de «texto» que posibilitan la percepción de las tradiciones que confluyen en su conformación y posteriormente presento situaciones concretas de realización de textos plurales en relación con dos colectivos étnicos argentinos de origen migrante —de distintos momentos históricos—, el judío y el coreano.

2. El arte verbal como producción estética reflexiva y extendida

La noción de «arte verbal» esbozada por la Escuela de Praga (Jakobson 1960; Mukařovský 1977 [1940]) y retomada por los estudios folklóricos a partir de la perspectiva de la *performance* permite una conceptualización amplia de la esfera de la producción poética. Entrecruza la oralidad con la escritura y permite conceptualizar a los sujetos creadores de manifestaciones expresivas que se realizan en situaciones de ejecución con distinto grado de formalidad —en un rango que abarca desde la conversación cotidiana hasta los marcos ceremoniales— como productores de formas con valor estético. El arte verbal vinculado al concepto de *performance* como modo comunicativo (Bauman, 1977, 1992) focaliza la dimensión emergente de los procesos sociales en los que dichas manifestaciones expresivas se concretan, haciendo uso de soportes verbales y de lenguajes kinésicos y gestuales, entre otros, y desplegándose en múltiples esferas, como las atinentes a la comunicación cara a cara o a la mediada por esferas rituales, las industrias culturales o del espectáculo, lo que da cuenta de su variedad. En este sentido, el abordaje desarrollado a partir de la etnografía de la comunicación (Bauman y Sherzer, 1974; Saville-Troike, 2005) posibilita analizar esas producciones estéticas

3 Sin pretender ahondar aquí en estos contextos por una cuestión de espacio, considero insoslayable mencionar los discursos acerca del multiculturalismo y la valoración de las identidades de colectivos de origen migrante que adquirió vigencia con la globalización a partir de la década de 1980 y particularmente en Argentina, coincidiendo con la recuperación democrática de 1983 y el pasaje de un discurso dominante de «crisol de razas» a uno de ponderación de los componentes multiculturales de la sociedad, en consonancia con el auge del neoliberalismo. Con relación a los planteos generales de estas cuestiones, véase Segato (2007) y para el caso específico de la Argentina, algunas cuestiones trabajadas oportunamente en Białogorski y Fischman (2013); Fischman (2011, 2012, 2013).

que abarcan múltiples géneros —simples y complejos— en su dimensión sociohistórica y cultural.

La extensión de la conceptualización del espacio de lo poético que resultó de la apreciación de las formas artísticas verbales en estos términos, es decir, como realizaciones situadas, ha tenido consecuencias tanto para los sujetos sociales involucrados como para la construcción de conocimiento acerca de los procesos en los cuales esas expresiones se constituyen. Ha significado, entre otras cosas, una ponderación más adecuada de la polifonía presente en los procesos socioculturales, que se expresa y se realiza en formas poéticas verbales que no siempre han sido consideradas o registradas adecuadamente. En ese sentido fueron relevantes los aportes del folklorólogo chicano Américo Paredes (1993), quien resaltó la frecuencia de los usos estéticos del habla en el encuentro etnográfico y señaló con claridad las dificultades que enfrentan los científicos sociales cuando los ignoran o eligen desconocerlos. Asimismo, esta conceptualización amplia del espacio de lo poético ha abierto la posibilidad de considerar a una gran cantidad de elaboraciones estéticas que involucran el desarrollo de destrezas verbales como socialmente valiosas y merecedoras de análisis para explicar los procesos socioculturales en los que surgen y también contribuyen a forjar. Es así como se ensanchó la mirada sobre los espacios en que se ejecutan formas de arte verbal y consecuentemente se expandió la conceptualización de la economía genérica de las sociedades (Bauman, 2005) evidenciando la relevancia de la realización de formas artísticas verbales en numerosos procesos socioculturales.

En el campo que históricamente se dedicó de manera sistemática al estudio de formas de arte verbal en sus distintas manifestaciones, los estudios folklóricos, predominó hasta fines de la década de 1960 una concepción centrada en textos cerrados, cristalizados, artefactos contenidos en sí mismos, transmisibles y transmitidos en forma inalterada a través de generaciones o de la geografía. Desde los tempranos estudios de los hermanos Grimm hasta el método histórico-geográfico desarrollado en Finlandia por Antti Aarne y llevado a los EE. UU. por Stith Thompson, que tuvo también algunos practicantes en América Latina, aunque no fue ese el encuadre predominante en nuestro continente, y desde estos hasta los análisis formalistas y los estructurales, ninguno atendía a las formas que adquirirían los textos a partir de la interacción oral situada en contextos específicos.

El método histórico-geográfico, en su afán por determinar la forma original o *Urform* de un determinado relato, analizaba múltiples versiones a

partir de las que determinaba sus variantes. Estas daban cuenta del modo en que un tipo narrativo se había desplazado por distintos espacios geográficos y de los cambios que habían sucedido en dicho desplazamiento (Chertudi, 1967). Por su parte, el difusionismo, preocupado por determinar el modo en que ciertas narrativas se diseminaban entre distintos grupos culturales, resaltaba el contacto como el medio a partir del cual ellas traspasaban las fronteras grupales. Es posible afirmar entonces que, desde temprano, todas las formas de arte verbal, pero muy especialmente las narrativas, han sido conceptualizadas como artefactos que se trasladan, independientemente de la manera en que se definan en términos genéricos, ya sea como mitos, cuentos o leyendas, por citar los más nombrados en la literatura temática, y también del modo en que lo realicen, ya sea por el desplazamiento de poblaciones o por la interacción entre colectivos culturalmente diferenciados. Es decir, se considera que atraviesan tanto espacios geográficos como límites temporales y se difunden entre colectivos sociales. Esto ha sido planteado en un artículo de las tempranas reformulaciones de los estudios folklóricos de Richard Bauman (1972) y sigue siendo desarrollado en trabajos más recientes que abordan modos de construcción identitaria que se producen *como consecuencia* del traspaso intercultural de textos y no a pesar de él (Hasan-Rokem, 2011).

Sin embargo, queda aún bastante por examinar de los procesos a través de los cuales se realiza una construcción conjunta de textos a partir de la interacción entre sujetos adscriptos a grupos diversos y considerados, en tal carácter, como poseedores de tradiciones singulares, en contextos históricos situados y la posterior adjudicación de dichos textos a una tradición particular. En esa dirección, en el próximo apartado revisaré cuestiones relativas al concepto de «texto» importantes para avanzar con el planteo.

3. Las formas de arte verbal como textos abiertos

El pasaje de la noción de «texto» cerrado, cristalizado e inmutable al de *performance*, que supone una construcción textual fluida, cambiante y procesual, implicó tomar cabal conciencia de que las formas artísticas verbales son resultado de contextos particulares de interacción comunicativa. Es decir, los textos orales son recopilados en situaciones en las que se configuran poéticas singulares que pasan desapercibidas si el modelo de transcripción es

el provisto por la «alta» literatura.⁴ Por lo tanto, implican registrar, transcribir y analizar dichos materiales tomando en cuenta la dimensión situacional y, además, a partir de ella, abrirse a considerar otras variables contextuales.

Desde las primeras recopilaciones de textos orales hasta ahora mucho se ha indagado en relación con los procesos interculturales que involucran migraciones, movilidades, traspasos y traducciones en zonas de contacto, especialmente a partir del trabajo pionero de Mary L. Pratt (1991), que fuera retomado por otros autores como James Clifford (1999). También se han expandido las problemáticas abordadas hasta considerar que las expresiones de arte verbal están imbricadas en procesos socioculturales de los que no son un mero reflejo ni un elemento periférico, sino un componente constitutivo en distinta medida. Junto con la cuestión de la diseminación espacial y entre culturas de discursos entextualizados, se ha comenzado a problematizar también el modo en que manifestaciones de arte verbal se mantienen asociadas a colectivos culturales determinados a través de largos períodos de tiempo, en procesos que precisamente suponen la interacción con «otros» en el marco de relaciones sociales cambiantes. Se trata de una interacción que ocurre en distintos espacios, algunos de ellos institucionalizados y otros circunstanciales, y que implica, en el caso de la trasmisión oral, instancias performativas, es decir, situaciones en las que los discursos son objetivados en formas textuales poéticas, y representados ante una audiencia constituida en las mismas, de acuerdo con la definición de *performance* formulada por Bauman en una serie de obras iniciada en la década de 1970 y continuada hasta la actualidad, que pone particular acento en el estudio del habla creativa en contexto (Bauman, 1977, 1986, 1989 [1994], 2010).⁵

Esta manera de conceptualizar las formas de arte verbal como textos abiertos y polifónicos, si bien enriquece la mirada, presenta una complejidad metodológica que la pone en desventaja frente al modelo de texto acabado y que, por lo tanto, sigue recibiendo mayor atención. Se trata de ubicarse en la instancia misma de enunciación, atendiendo a los planos contextuales

4 Acerca de estas cuestiones llamó la atención en la década de 1960 el desarrollo de la etnopoética. Véanse los trabajos de Dell Hymes (1981) y Dennis Tedlock (1983).

5 Esta perspectiva es tributaria de una serie de desarrollos anteriores de disciplinas y autores diversos, entre los que cabe mencionar la etnografía del habla desarrollada por Dell Hymes, la teoría de formulación oral de Parry y Lord, la Escuela de Praga, el Círculo de Bajtín, la filosofía del lenguaje de Austin, el interaccionismo simbólico de Goffman, la teoría de los marcos de Bateson. Algunos agudos análisis de las líneas disciplinarias y teóricas que se entretajan para confluír en esta perspectiva se encuentran en compendios realizados en distintos países e idiomas: Fine (1984), Langdon (2009) y Macadar (2013).

simultáneos a ella en una dimensión sincrónica y también a los contextos anteriores y posteriores, incorporando la diacronía y poniendo atención a los complejos procesos de «autoría» que tienen lugar en su ejecución (Bauman, 2000). Es decir, atender al proceso de creación imbricado en relaciones sociales o «retradición» (Fischman, 2004, 2005), término que procura dar cuenta de los procesos socioculturales e históricos involucrados en el re-centramiento de textos y de la agencia de los sujetos que participan de ellos.

4. El arte verbal en espacios de interculturalidad. Narrativas «judías» y «coreanas» en Buenos Aires

A continuación, desarrollo dos casos concretos de constitución de espacios de interculturalidad en la configuración de formas de arte verbal en relación con sendos colectivos étnicos en Buenos Aires, judíos y coreanos. A través del proceso de producción de escenificaciones en las que convergen discursos, lenguas e ideologías acerca de estas configuraciones, asociadas a identidades nacionales y étnicas, analizo el modo en que se recrean narrativas tradicionales y de autor en montajes que constituyen elaboraciones estéticas de discursos anteriores traspasados a la oralidad. Argumento que, mediante dicha recreación que involucra diálogos interculturales, se realizan procesos de configuración étnica en el contexto de la sociedad nacional argentina.

5. Procesos interculturales de (y acerca de) la inmigración judía en la elaboración de textos de narración oral

Para ahondar en la conformación de formas artísticas verbales adjudicadas al colectivo judío argentino, me centro en un tipo de manifestación concreta contemporánea que involucra tanto la apelación a saberes procedentes del pasado como la creatividad artística: la narración oral escénica. Este tipo de manifestación es productivo para el análisis por varias razones, entre las que destacan:

- que permite focalizar en la circulación de formas narrativas de distintas fuentes (cuentos de autor, pero que también remiten a tradiciones orales o a cuentos de otros autores) que constituyen formas extendidas de arte verbal;

que este tipo de expresión, que se concreta en distintos ámbitos institucionales (educativos, culturales, del espectáculo), es un buen punto de observación del mecanismo a través del cual se recrean en situaciones puntuales narrativas procedentes de otros contextos, trascendiendo la dicotomía entre oralidad y escritura, y mostrando cómo se imbrica una en la otra en recentramientos continuos que implican calibraciones temáticas y formales.

Entonces, la mirada sobre este espacio de producción cultural, al poner el foco en el «proceso» de producción de textos orales para escenificarlos, permite observar una elaboración colaborativa de la tradición en *performance*. Es decir, una «retradionalización». Y a partir de ella, permite examinar manifestaciones expresivas en tanto resultado de relaciones interculturales.

El proceso de producción de sesiones de narración oral escénica implica la selección, la recreación y el vertimiento al canal auditivo de discursos anteriores escritos. Consiste en moldear unos textos de origen diverso que al ser compartidos pasan a integrar un nuevo circuito de circulación de saberes con una fuerte impronta provista por el criterio de selección de los narradores. Estos poseen un repertorio muy amplio de textos originales de diferentes fuentes que enhebran en una sesión de narración.

En todas las instancias de narración se manifiestan distintos roles que varían en función de la situación, de los géneros relatados y de la identidad de los participantes. Esta distribución de roles también tiene lugar en la narración oral escénica. En su contexto narrativo hay una figura principal —el narrador—, ante la cual quedan subsumidos otros roles que, sin embargo, son de relevancia para determinar lo que se exhibirá: el director de la representación, en el caso de un espectáculo (figura que puede estar encarnada por el propio narrador o por otra persona), los autores de los cuentos que se narran (incluso si se relata un cuento «folklórico», hay un autor atribuido: puede ser un colectivo social determinado —«un viejo cuento hindú» o «un antiguo mito celta»—, la versión de un relato referida por cierto narrador, la variante tomada de alguna recopilación realizada por otro, las elaboraciones estéticas de cuentos populares realizadas por escritores, etc.). Y también está el público, del que se espera que tenga una actitud atenta, aunque no necesariamente

participativa ni ineludible para la progresión del relato, a diferencia de determinados géneros en contextos de narración espontánea, como la leyenda, en la que el relato se va forjando entre los distintos participantes de la situación de enunciación (Dègh, 1976), o de ciertas situaciones cotidianas en que las respuestas de la audiencia son fundamentales para que una narración califique dentro de un género determinado. Por ejemplo, en un relato humorístico, la expectativa del narrador es que la audiencia se ría.

Una vez realizadas estas formulaciones, desarrollo el proceso de puesta en escena de un cuento de autor, «El candelabro de plata», perteneciente al libro *Los gauchos judíos*, de Alberto Gerchunoff, en el marco de un espectáculo de narración oral profesional llevado a cabo en Buenos Aires en 2004 por la narradora profesional Elizabeth Gothelf.⁶ El análisis aquí presentado se basa en el proceso de escenificación, específicamente en la conformación del guion, el texto escrito que media entre los cuentos literarios (las «fuentes originales») y la versión oral que la audiencia efectivamente escucha.

Los gauchos judíos es un libro que retrata la colonización rural judía de la Argentina y fue publicado en el contexto de los festejos del Centenario en 1910.⁷ Erigió una narrativa paradigmática de la gesta de estos inmigrantes, que mantiene su vigencia hasta la actualidad, en el marco de uno de los grandes tropos fundantes de la Argentina, el «crisol de razas», constituido a partir de las migraciones de ultramar de fines del siglo XIX y principios del XX, pero en el cual no todas las alteridades recibieron el mismo tratamiento ni todos los inmigrantes gozaron de la misma recepción. Esta narrativa se consolidó a pesar de los cuestionamientos a la visión extremadamente idealizada de la obra, que recibió críticas de distintos sectores, particularmente de los analistas literarios.⁸

6 Un análisis completo se encuentra en Fischman (2009).

7 Alberto Gerchunoff publicó ese año un conjunto de relatos ambientados en las colonias de la provincia de Entre Ríos que denominó *Los gauchos judíos*. Gerchunoff había nacido en Rusia en 1884. Llegó de niño a la Argentina, traído por sus padres, que se instalaron en Moises Ville, en la provincia de Sante Fe. Más tarde la familia se trasladó a Colonia Rajil, en Entre Ríos, donde el escritor creció y experimentó las vivencias en las que basó posteriormente muchos de sus escritos. Algunas ideas aquí presentadas con respecto a la trasposición de este cuento en particular fueron esbozadas en Fischman (2010).

8 Una faceta primordial de la obra de Gerchunoff es la idealización del proceso migratorio judío a las colonias de Entre Ríos (Senkman, 1983), que podría atribuirse tanto a una postura ingenua como a un intento de rescatar los rasgos positivos de esa experiencia para presentar una visión favorable ante la sociedad nacional. No obstante, David Viñas (2005) plantea que manifiesta

«El candelabro de plata» narra cómo un ladrón se introduce en la casa de Guedali un sábado, mientras este se encuentra orando, y toma su única pertenencia de valor: un candelabro de plata. Ante la disyuntiva entre interrumpir la plegaria y evitar el robo, y continuar con la oración, Guedali opta por esta última opción, lo que desata el enojo de su esposa cuando regresa.

De las numerosas interpretaciones a las que se presta este cuento, interesa en esta oportunidad la que sugiere su puesta en escena actual como narración oral en tanto escenificación contemporánea, más que el sentido propuesto por Gerchunoff. Por ello adquieren relevancia los recursos estéticos que se traen a la situación de *performance* y las significaciones propuestas por estos.

una negación del acoso del que los judíos eran objeto por parte de sectores de la oligarquía contemporáneamente a la publicación de *Los gauchos judíos*. Desde esta perspectiva, dicha negación era un pasaporte para el ascenso social de Gerchunoff y para su aceptación por parte de determinados círculos de elite. Cualquiera sea la razón que haya direccionado los sentidos propuestos por esta obra —un voluntarismo naif o una búsqueda personal de aceptación por sectores sociales hegemónicos—, la visión que ella plantea ha pasado a integrar un discurso compartido a nivel comunitario y también de la sociedad nacional con respecto a las consecuencias de la inmigración judía a la Argentina. Es así como los alcances de *Los gauchos judíos*, como instancia forjadora de un campo semántico abarcador, exceden al ámbito literario. La obra, sus repercusiones y sus sucesivas repeticiones en diversos formatos resultan en un fenómeno de interés en virtud de su impronta ideológica y lingüística, que continúa configurando una construcción imaginaria efectiva acerca de la inmigración judía. Esta construcción se presta a distintos usos, principalmente retóricos. *Los gauchos judíos* quizás sea la manifestación más temprana de la lucha discursiva desarrollada en el campo político-cultural por el colectivo judío en su proceso de incorporación a la sociedad argentina y en su búsqueda de legitimidad en un ámbito en el que el discurso homogeneizador del «crisol de razas» procuraba ocultar las diversidades presentes en el ámbito nacional. Ese componente está presente en mayor o menor medida en todas sus repeticiones en distintos géneros y formatos. En cuanto al tropo de los «gauchos judíos», ha sido incorporado exitosamente al relato del pasado colectivo. Esto permite justipreciar la importancia fundante de *Los gauchos judíos*, más allá de las consideraciones acerca de su valor literario, como paradigma de la inmigración que se sostiene en el recorrido que fue haciendo el texto a partir del momento en que fue extraído de la obra del autor hasta que llegó al espectáculo de narración oral aquí presentado. Entre ellos, se destacan como hitos la película homónima de Juan José Jusid, de 1975, y la obra teatral *Aquellos gauchos judíos: recuerdos de la colonia de 1995*, de Roberto Cossa y Ricardo Halac, ambos importantes y ampliamente estudiados como parte de una cadena de recontextualizaciones estrechamente vinculada a los marcos sociohistóricos en los que tuvieron lugar (Aizenberg, 2000b; Zayas de Lima, 2005). Se trata de recreaciones del texto literario original en formato fílmico y teatral que, en su realización y también en relación con las audiencias a las que fueron dirigidas, involucran tanto a miembros del colectivo de referencia como a sujetos que no pertenecen a él en procesos interculturales. En el caso de «El candelabro de plata» —que no figuraba en la obra original y fue agregado posteriormente junto con «El médico milagroso»—, como portador de una interpretación aceptada y compartida acerca del mismo proceso, ameritó una selección previa y fue incluido dentro de una antología de cuentos judíos.

La narradora realizó, como habitualmente hacen los narradores orales profesionales, un pasaje a la oralidad a partir de un texto escrito, con la incorporación de recursos teatrales. Dicho guion de base es una elaboración hecha a partir de una trasposición de los textos elegidos hacia textos redactados con sus propias palabras para replicar oralmente. En ese proceso de producción de un guion propio, la narradora previó los contextos en que su *performance* tendría lugar, específicamente los auditorios.

El primer diálogo en el proceso de escenificación tuvo lugar entre la narradora y la directora del espectáculo. La primera es descendiente de inmigrantes judíos, y su vinculación con la trayectoria de estos migrantes y su cultura está atravesada no solo por su pertenencia a una familia de esta adscripción, sino también por su formación en instituciones educativas comunitarias y por su identificación voluntaria con dicho colectivo. La directora del espectáculo,⁹ también ciudadana argentina descendiente de inmigrantes europeos contemporáneos, pero italianos y españoles, explicitó que por ello pudo establecer asociaciones entre las narrativas migrantes escuchadas en su familia y las de la narradora, aunque no adscribiera a la cultura judía ni se identificara con el colectivo de referencia.

Este diálogo, que formó parte del trabajo creativo iniciado cuando la narradora le llevó una selección de cuentos con el propósito de armar un espectáculo y comenzaron a discutir cuáles quedarían, en qué orden y las elaboraciones estéticas concomitantes, constituyó una primera etapa del intercambio que forjó lo que después se vería en escena. La narradora y la directora dialogaron desde sus identificaciones de manera de configurar una elaboración estética atinente al contenido temático de la puesta en escena referida a la cultura de los inmigrantes judíos de Europa Oriental y de sus descendientes. Como resultado, quedaron varios cuentos de autor hilvanados con ficcionalizaciones de experiencias personales. Entre los primeros, «El candelabro de plata».

El principal recurso poético utilizado por la narradora en este cuento fue la introducción de expresiones en *idish*, el idioma que hablaba la mayoría de los inmigrantes de Europa Oriental. Esta introducción es particularmente significativa y problemática, ya que la utilización de este

9 Se trataba de la narradora profesional Juana La Rosa.

idioma es ajena a la poética de Gerchunoff.¹⁰ No obstante, ella lo usó en tres oportunidades.¹¹

Son relevantes las razones por las que la narradora introdujo este idioma en la *performance* de una obra cuyo «texto original» está más orientado a borrar ciertos diacríticos, entre ellos la lengua migrante, que a destacarlos. En este sentido, su uso se acerca más al saber histórico acerca de la cultura de esos inmigrantes, entre ellos, Gerchunoff mismo, que a la estetización hispanista que este propone en su relato.¹² La utilización de la lengua *ídish* en el contexto del espectáculo de narración oral contemporáneo surge de la necesidad de aproximar el cuento a un sentido fuertemente orientado hacia la cultura *ídish* de los descendientes de inmigrantes de las colonias rurales y los centros urbanos en las primeras décadas del siglo xx —hijos, nietos, bisnietos—, que son quienes integraban la mayor parte del público. Se expresaba desde el título del espectáculo —*Los cuentos del Rebe*— y aparecía en él recurrentemente, sobre todo en las narrativas de experiencia personal con las que la narradora concatenaba los cuentos de autor.

Estas narrativas daban cuenta de su historia migratoria familiar y aludían a un universo cultural judío en su imbricación con la sociedad

10 Los análisis literarios han determinado los modos en que la estética de Gerchunoff procura inscribirse en la literatura criollista o en el telurismo de los escritores regionalistas tanto como aproximarse a la literatura hispánica. Leonardo Senkman (2000) afirma que Gerchunoff busca en la tradición lingüística hispánica justificación para sus judíos en el contexto de los discursos hegemónicos desde momento en que publicó esta obra: «Nombres gentilicios, giros idiomáticos y ambientes de la tradición judeohispánica medieval cumplen una función significativa no menos importante que el criollismo rural: legitimar a los inmigrantes judíos rusos ante el discurso nacionalista hispanoamericano» (p. 293). Es notable que, a pesar del interés hispanista de Gerchunoff, el *ídish* no era tan ajeno en la edición inicial de *Los gauchos judíos*. Edna Aizenberg (2000b) plantea, luego de un estudio comparativo de las ediciones de 1910 y 1936, que en la primera Gerchunoff sí introduce vocablos en *ídish*. Aduce que probablemente Gerchunoff estaba todavía imbuido de la vida judía en las colonias que había dejado recientemente. Los términos en *ídish* no aparecen en la edición posterior, que no es precisamente la del Centenario, pero es la que quedó establecida como definitiva. Las razones por las que Gerchunoff efectúa esa tarea de elisión exceden los objetivos de este trabajo, centrado en los usos contemporáneos de su obra. La cuestión problemática para los estudios literarios es que, según Aizenberg, los trabajos críticos sobre *Los gauchos judíos* se han basado en la edición de 1936. En ese sentido, se descalificarían las controversias acerca de las razones del hispanismo a ultranza de Gerchunoff y de su intento de borrar las características diacríticas sin duda molestas para sus interlocutores no judíos, los lectores del diario *La Nación*, donde entró a trabajar en 1909 (Feierstein, 2000).

11 Desarrollo las cuestiones relativas al *ídish* y las ideologías vinculadas con el uso de esta lengua en el colectivo judío argentino en Fischman (2007, 2011a).

12 Una manifestación de estos usos lingüísticos que provocan extrañeza en el castellano se encuentra en el relato «La siesta». El saludo sabatino «buen sábado, rabí Abraham», «buen sábado, buen año, rabí Zacarías» no es otra cosa que la rutina dialógica de saludo en *ídish* «gut shabes, gut shabes, gut iohr», traducida literalmente.

nacional, en el cual la lengua de uso cotidiano de los inmigrantes, el *ídish*, tenía un lugar preponderante. Por lo tanto, en un contexto narrativo oral actual, invocar un idioma ajeno a la lengua nacional como parte del acervo de los migrantes no resultaba perturbador en la representación, como podía serlo en el contexto histórico en que se publicó la obra original. Por el contrario, aparecía como necesario. En términos formales, la presencia del *ídish* en la puesta en escena se fue constituyendo en un mecanismo fuertemente cohesionador, ya que permitía un anclaje que acercaba la poética de este escritor a los relatos provenientes de la cultura *ídish*, que contenía el espectáculo y también a los personajes de las narrativas personales de la narradora. De esta manera, el *ídish* coadyuvaba a la coherencia del discurso narrativo, y el relato se aproximaba al imaginario actual del mundo de los inmigrantes judíos, compartido por la narradora y la directora, quien, aunque se identificaba como descendiente de italianos y españoles, poseía un recuerdo del mundo de aquellos inmigrantes judíos procedente de su infancia, en el que la lengua *ídish* era un diacrítico presente. Lo mismo puede decirse de la audiencia, con su expectativa respecto a los modos comunicativos predominantes entre esos inmigrantes. Asimismo, los términos introducidos construían un mundo del relato ligado a elementos reconocibles como parte de una cultura tradicional judía.

El proceso de escenificación constituyó un espacio para el recentramiento textual en el que se fueron calibrando discursos anteriores, atinentes a concepciones de las identidades argentinas y judía —entendidas en el marco ideológico de la nación como país de inmigrantes— y a la producción de alteridad en el contexto nacional en dos momentos históricos distintos.

6. Acerca de la «coreandad». Procesos interculturales en la puesta en escena de una obra teatral

Con algunas similitudes en el proceso de producción, aunque en relación con un colectivo migrante mucho más reciente, Mirta Bialogorski (2013) analizó los procesos de configuración identitaria del colectivo coreano en la sociedad argentina y su relación con la actualización de narrativas tradicionales en el marco de un proyecto sobre formas de arte verbal en la sociedad contemporánea. Es así como abordó, entre otras manifestaciones, el proyecto de escenificación de un mito de origen (Tan Gun) y la puesta en escena de una obra de teatro de un autor coreano contemporáneo con

elementos tradicionales (*Locatario*) por parte de un actor y director coreano-argentino, Chang Sung Kim,¹³ uno de los representantes emblemáticos de la denominada generación «1.5»¹⁴ y personaje de gran popularidad en el medio local. Interesa, en esta oportunidad, recuperar el análisis de la puesta en escena de la obra contemporánea teniendo en cuenta su proceso de realización y su apertura a nuevas significaciones en el contexto de relaciones interculturales.

La obra *Locatario*, escrita por un autor coreano, traducida al castellano, y actuada y dirigida por artistas de la generación «1.5», es una pieza destinada principalmente a un público argentino, que marcó un hito peculiar en la dramaturgia local y en la historia de esta comunidad migrante. Si bien su planteo temático se centraliza en reflexiones universales acerca del ser humano y su existencia, en los cuatro cuadros que la componen y que representan las estaciones del año, significando el paso del tiempo, se apela con mayor o menor fuerza a elementos de raigambre tradicional.

En uno de ellos («El hombre-perro») se alude a la creencia en la reencarnación y en la influencia de los animales en el destino de los sujetos, recurriendo a un conjunto de símbolos portadores de valores y sentidos tradicionales ligados, según el director, a una de las principales corrientes filosóficas y religiosas de Corea, el budismo. Tanto es así que Chang Sung Kim afirma: «Es la escena más coreana y es la que elijo representar cuando me piden que haga una parte de la obra en algún evento» (entrevista). De hecho, fue presentada en el Centro Cultural Coreano con ocasión de *La noche de los Museos*.¹⁵ También fue exhibida en el *Teatro por la diversidad: un escenario, múltiples expresiones*, en 2011,¹⁶ como un modo de mostrar la coreandad ante una audiencia eminentemente no étnica. En la siguiente

edición, sin embargo, se eligió representar otro de los fragmentos de la misma obra, en el cual, a diferencia del anterior, la apelación al discurso de la tradición adquirió, en principio, un sesgo menos marcado y el conflicto se centró en una situación contemporánea. La puesta en escena giró alrededor de la incomunicación de una pareja en crisis, situación metaforizada en una discusión en torno a una bolsa de cangrejos cazados especialmente por el marido, para que su mujer los cocinara. Esta escena podría ubicarse en cualquiera de las grandes ciudades del mundo, salvo por la alusión a Seúl mencionada casi al pasar por uno de los personajes. Podría, además, ser parte de cualquier universo cultural, salvo, quizás, por el protagonismo que se le otorga a la figura del cangrejo, el cual para un público no étnico carece de una connotación especial, a diferencia de lo que sucede en la cosmovisión coreana, donde adquiere una simbología muy particular. Según el director, se lo considera «uno los platos más valorados y codiciados en Corea» y «el hecho de que el autor de la obra lo haya utilizado como metáfora para hablar de ese desencuentro de pareja es muy coreano, muy oriental» (entrevista).

En un contexto de actuación de la diversidad, el director coreano optó precisamente por universalizar y dejar a un lado lo que podría considerarse muy distante de la propia cultura para basarse en la similitud humana. Sin embargo, es una elección que, aunque más sutil o implícita que la exhibida en «El hombre-perro», remite también a un sentido de coreandad, a una conexión con un imaginario y un *ethos* original: «Se habla de una historia de gente como la de acá, el tema en sí es universal, pero está escrito por un coreano. Y en algún lado, aunque uno no lo vea y lo diga, esto es coreano, hay un espíritu coreano» (entrevista).

Es esa universalidad la que se quiso transmitir a la audiencia mayoritariamente argentina y en su propia lengua. En la puesta en escena, los actores se expresaban en castellano y hasta uno de ellos incorporaba términos en lunfardo y el uso del «che», rasgo indiscutible del habla porteña. Bialogorski (2013) nota que, frente a estos usos lingüísticos, una buena parte de la audiencia reaccionaba con hilaridad aun en situaciones que estaban más próximas al drama que a la comedia. Según plantea la autora, se producía una disrupción en el sentido esperado, motivada por un preconcepto con respecto a la competencia lingüística en español del migrante coreano. Concluye entonces que, a pesar de que el conjunto de los elementos constitutivos de la *performance* busca acortar la distancia con el público, y localizar la obra en

13 Chang Sung Kim nació en 1960 en Corea del Sur. A los siete años viajó en un barco carguero con su familia hacia la Argentina, donde comenzó la escuela sin saber castellano. Participó de la empresa familiar, en el rubro textil, hasta que a los treinta y cinco años decidió dejar definitivamente esta actividad para convertirse en actor y director de teatro. Trabaja en televisión, cine y teatro.

14 «1.5» es la denominación con que, en los marcos comunitarios, se conoce a los hijos de inmigrantes coreanos que llegaron a la Argentina de niños, adolescentes o jóvenes por decisión de sus padres.

15 Se trata de un evento anual, organizado por la Dirección General de Museos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que consiste en la apertura de museos y otras instituciones culturales en horas de la noche de un sábado, en forma gratuita, para que puedan ser visitados por un público numeroso y que habitualmente no suele acercarse a las propuestas museográficas.

16 Este es un evento organizado también por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en el marco de su programa Mosaico de Identidades, que se inscribe en el discurso de valoración de la diversidad cultural.

un espacio lingüístico común, paradójicamente, pareciera lograrse el efecto inverso, operando en este caso como marca de lejanía y ajenidad.

La retradicionalización aparece como resultado del accionar de los actores del mismo colectivo, que formulan una propuesta que en su realización se abre a la participación de «otros» y, por lo tanto, en la elaboración de la puesta en escena hay una alteridad de la audiencia anticipada que influye en los elementos que se pondrán en juego. Esta audiencia, que no pertenece al colectivo, proviene de propuestas generadas desde otras instancias, como los aparatos estatales en el marco de políticas de valoración de la diversidad y multiculturalidad. La realización dio cuenta de la emergencia de nuevos ámbitos de producción y recreación de la coreandad en su interacción con el contexto urbano de Buenos Aires, lo que a su vez otorga al colectivo coreano una mayor y renovada visibilidad.

7. Conclusiones

En este trabajo me centré en el proceso de elaboración de formas artísticas verbales en tanto producciones interculturales, es decir, como resultado de la vinculación entre colectivos culturales en unidades sociopolíticas mayores y a partir de su caracterización como elaboraciones poéticas plurales y abiertas que se perfilan formalmente en su situación de ejecución.

Tomé como base para el análisis dos manifestaciones expresivas que en su forma original —como cuento y como obra de teatro de autor— y en su forma final —como narración oral escénica y como obra puesta en escena— se identifican como representativas de dos colectivos de origen migrante —judío y coreano—, reconocidos en la actualidad como parte constitutiva de la pluralidad de la sociedad argentina. En particular, se trata de dos colectivos con alta visibilidad en la Ciudad de Buenos Aires, cuya singularidad suele ser exaltada en el marco de los discursos vigentes acerca de la diversidad como una característica positiva y del multiculturalismo como una forma deseable de gestión de dicha diversidad. En el segundo caso, la manifestación analizada se llevó a cabo incluso como parte de una propuesta de política cultural de enfatización de la diversidad de origen migrante.

El análisis desentrañó que, más allá de la fuerte marcación étnica original de las manifestaciones expresivas, como que en ambos casos la iniciativa surgió de dos artistas «nativos» (que se identifican activamente como parte de dichos colectivos) y de su elección de dos formas estéticas asociadas a

sus colectivos de identificación, era muy relevante para la producción final la intervención de «otros», en principio no asociados a esas producciones artísticas verbales, en distintos niveles.

Es así como esas alteridades se manifestaban explícitamente en integrantes de los grupos productores (como la directora de la puesta en escena de una expresión literaria, que no se identificaba con el colectivo representado en la elaboración estética), en instituciones estatales patrocinantes o directamente gestoras de iniciativas promotoras del discurso de la multiculturalidad (como el *Teatro por la diversidad*), o en audiencias potenciales o reales. Estos ejemplos dan cuenta de la interculturalidad inherente a las manifestaciones artísticas verbales desarrollada a lo largo del trabajo, que suele quedar invisibilizada al adjudicar estas formas a un colectivo étnico particular.

El examen de estos procesos de producción y puesta en escena —que son parte de «retradicalizaciones» que procuran fijar formas artísticas y saberes procedentes del pasado a identificaciones presentes— se erige en una herramienta con la que es posible desencializar estas manifestaciones y otras, quizás con menos elaboración estética pero no menos significativas, que se establecen en interacciones cotidianas, y verlas en sus contextos históricos, como parte de los procesos socioculturales por los que se configuran las identidades colectivas en las que ni estas ni las formas estéticas que las representan son cristalizadas e inmutables, sino que están en permanente recreación y circulación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aizenberg, E. (2000a). *Parricide on the Pampa?* Iberoamericana/Vervuert.
- Aizenberg, E. (2000b). Aquellos gauchos judíos: muerte y resurrección del discurso inmigratorio argentino. En R. Feierstein (selección y prólogo), *Alberto Gerchunoff judío y argentino. Viaje temático desde «Los gauchos judíos» (1910) hasta sus últimos textos (1950) y visión crítica* (pp. 301-310). Milá.
- Bartolomé, M. (2006). *Procesos interculturales. Antropología política del pluralismo cultural en América Latina*. Siglo XXI.
- Bauman, R. (2010). The Remediation of Storytelling: Narrative Performance on Early Commercial Sound Recordings. En D. Schiffrin, A. de Fina y A. Nylund (eds.), *Telling Stories: Language, Narratives and Social Life* (pp. 23-43). Georgetown University Press.
- . (2005). Speech Genres in Cultural Practice. En K. Brown (ed.), *Encyclopedia of Language and Linguistics* (pp. 745-758). Elsevier.
- . (2004). *A World of Others' Words. Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*. Blackwell Publishing.
- . (2000). Actuación mediacional, tradicionalización y la «autoría» del discurso. En *Patrimonio cultural y comunicación. Nuevos enfoques y estrategias* (pp. 31-51). Museo de Motivos Argentinos José Hernández.
- . (1994) [1989]. Estudios norteamericanos de folklore y transformación social: una perspectiva centrada en la actuación. *Serie de Folklore*, 10, 3-20 [*Text and Performance Quarterly*, 9(3)].
- . (1992). Performance. En *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments* (pp. 41-49). Oxford University Press.
- . (1986). *Story, Performance and Event. Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge University Press.
- . (1977). *Verbal Art as Performance*. Waveland Press.
- Bauman, R. y Briggs, C. (2003). *Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality*. Cambridge University Press.
- . (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, 19, 59-88.
- Bauman, R. y Sherzer, J. (1974). *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Cambridge University Press.
- Bialogorski, M. (2013). Narrativas y procesos de retraditionalización de migrantes coreanos y sus descendientes en la sociedad argentina. En F. Fischman (comp.), *Palabras forjadas, identidades urdidas. Estudios de arte verbal* (pp. 17-45). Tercero en Discordia.
- Bialogorski, M. y Fischman, F. (2013). Folklore, identidad y las políticas de representación de la diversidad: judíos y coreanos en el espacio público de la ciudad de Buenos Aires. *Folklore Latinoamericano*, tomo XIII, pp. 19-24.
- Chertudi, S. (1967). *El cuento folklórico*. CEAL.
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Gedisa.
- Dègh, L. (1976). Legend and Belief. En D. Ben-Amos (ed.), *Folklore Genres* (pp. 93-123). University of Texas Press.
- Feierstein, R. (selección y prólogo) (2000). *Alberto Gerchunoff judío y argentino. Viaje temático desde «Los gauchos judíos» (1910) hasta sus últimos textos (1950) y visión crítica*. Milá.
- Fine, E. C. (1984). *The Folklore Text. From Performance to Print*. Indiana University Press.
- Fischman, F. (2013). Expresiones artísticas multifacéticas en las calles de Buenos Aires: la identidad judía entre el klezmer, el tango y el stand up. *Karpa Journal of Theatricalities and Visual Culture*, 6(1), 1-27.
- . (2012). Tradiciones étnicas en performance en el espacio público: fiestas judías en la calle [ponencia]. I Jornadas de Estudios de la Performance, Universidad Nacional de Córdoba, 3 y 4 de mayo. <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/jornadasperformance/>
- . (2011a). Using Yiddish: Language Ideologies, Verbal Art, and Identity among Argentine Jews. *Journal of Folklore Research*, 48(1), 37-61.
- . (2011b). Para nosotros y para los «otros». Celebraciones y conmemoraciones públicas judías argentinas. En *Actas del X Congreso Argentino de Antropología Social. La antropología interpelada: nuevas configuraciones político-culturales en América latina*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. www.xcaas.org.ar/actas
- . (2010). Los gauchos judíos cien años después. Gerchunoff y la narración oral contemporánea en clave antropológica [ponencia]. Jornada Archivos de Narrativa Tradicional Argentina (ANATRA), Universidad de Buenos Aires.
- . (2009). Desde el rabino y la abuela al espectáculo urbano. La narración oral escénica en el entramado de las formas folklóricas. En M. I. Palleiro y F. Fischman (coords.), *Dime cómo cuentas... Narradores folklóricos y narradores urbanos profesionales* (pp. 75-95). Miño y Dávila Editores.

- . (2007). La múltiple autoría del recuerdo. Propuesta metodológica para el análisis de los procesos de configuración de memoria social a través del arte verbal. En F. Fischman y L. Hartmann (orgs.), *Donos da Palavra: autoria, performance e experiência em narrativas orais na América do Sul* (pp. 41-65). Editora UFSM.
- . (2005). Procesos de elaboración de memoria social. Una propuesta para su investigación desde la folclorística. *Revista de Investigaciones Folclóricas*, 20, 58-71.
- . (2004). La competencia del folklore para el estudio de procesos sociales. Actuación y (re)tradicionalización. En M. I. Palleiro (comp.), *Arte, Comunicación y Tradición* (pp. 167-180). Dunken.
- Gerchunoff, A. (1968) [1910] *Los gauchos judíos*. Centro Editor de América Latina.
- Hasan-Rokem, G. (2011). Contemporary Perspectives of Tradition. Moving on with the Wandering Jew. En N. Berg, O. Kamil y M. Kirchhoff (eds.), *Konstellationen: über Geschichte, Erfahrung und Erkenntnis* (pp. 309-331). Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hymes, D. H. (1981). «In vain I tried to tell you»: Essays in Native American Ethnopoetics. *Studies in Native American Literature* 1. University of Pennsylvania Publications in Conduct and Communication. University of Pennsylvania Press.
- Jakobson, R. (1960). Closing Statement: Language and Poetics. En T. Sebeok (ed.), *Style in Language* (pp. 350-377). MIT Press.
- Langdon, E. J. (2009). Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha. Revista de Antropologia*, 8, 163-183.
- Macadar, M. (2013). La entextualización de una experiencia del Medio Oriente en el Río de la Plata: Perspectiva y productividad de la semiótica social del lenguaje y los textos. En F. Fischman (comp.), *Palabras forjadas, identidades urdidas. Estudios de arte Verbal* (pp. 109-135). Tercero en Discordia.
- Mukařovský, J. (1977) [1940]. On Poetic Language. En J. Burbank y P. Steiner (eds.), *The Word and Verbal Art: Selected Essays by Jan Mukařovský* (pp. 1-17). Yale University Press.
- Paredes, A. (1993). On Ethnographic Work among Minority Groups: A Folklorist's Perspective. En *Folklore and Culture on the Texan-Mexican Border* (pp. 73-110). University of Texas Press.
- Pratt, M. L. (1991). Arts of the Contact Zone. *Profession*, 91, 33-40. MLA.
- Saville-Troike, M. (2005). *La etnografía de la comunicación. Una introducción*. Prometeo Libros.
- Segato, R. (2007). *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Prometeo Libros.
- Senkman, L. (2000). Los gauchos judíos: una lectura desde Israel. En R. Feierstein (selección y prólogo), *Alberto Gerchunoff judío y argentino. Viaje temático desde «Los gauchos judíos» (1910) hasta sus últimos textos (1950) y visión crítica* (pp. 285-300). Milá.
- . (1983). *La identidad judía en la literatura argentina*. Pardes.
- Silverstein, M. y Urban, G. (1996). The Natural History of Discourse. En M. Silverstein y G. Urban (eds.), *Natural Histories of Discourse* (pp. 1-17). The University of Chicago Press.
- Tedlock, D. (1983). *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. University of Pennsylvania Press.
- Viñas, D. (2005). *Literatura argentina y política II: De Lugones a Walsh*. Sudamericana.
- Zayas de Lima, P. (2005). Los gauchos judíos: historia y mito en la narrativa, el teatro y el cine argentinos del siglo xx. En A. Capalbo (comp.), *Intergéneros culturales. Literatura, artes y medios* (pp. 373-378). BM Press.

FOLKCOMUNICACIÓN, FOLKMEDIA Y «FOLKVIDEOJUEGOS»

Marcelo Pires de Oliveira¹

1. Planteamientos

En este nuevo siglo surgen nuevas miradas en las líneas investigativas del campo de la folkcomunicación. Son las investigaciones con multimedia, transmedia y la red mundial de computadoras, internet. También, debemos hablar de un campo aún más reciente, que es el de los juegos electrónicos, que trataremos más adelante.

En principio, comenzaremos a discutir el concepto preliminar del cual partimos para poder encuadrar nuestras investigaciones en el campo de la folkcomunicación. La folkmedia es la manera por la cual los medios representan y presentan la cultura popular o, aún más: la manera como los agentes de cultura popular interpretan los medios de masa en sus representaciones culturales. Aunque Joseph Luyten fue el investigador más entusiasta en el campo de la folkmedia, no fue su fundador. El primero que escribió la palabra en portugués fue Roberto Benjamim en *Folkcomunicación no Contexto de Massa*. En este libro, publicado en 2000, Benjamim dedicó algunos capítulos a este concepto, que surgió de los esfuerzos de la Unesco a principios

¹ mpoliveira@uesc.br

de la década de 1970 para discutir y utilizar la folkmedia «en programas de comunicación para que la actual combinación de medios de comunicación y trabajo de extensión pueda ser reforzada aún más por la inclusión de medios folclóricos» (East-West Communication Institute, 1975, p. 15, traducción propia).

Los esfuerzos de la Unesco siguen produciendo resultados en Asia, África y en países subdesarrollados de todo el mundo. Un gran número de comunicadores está utilizando el concepto de folkmedia para trabajar con las comunidades populares, para la planificación familiar, la enseñanza de idiomas y la solución de problemas sanitarios. Como fue presentado en Brasil por Roberto Benjamim, este concepto se ha extendido entre muchos investigadores brasileños de la folkcomunicación. Uno de ellos fue Joseph Luyten. Su trabajo con la literatura oral llamada «de cordel» forjó su visión de que este tipo de dispositivo de comunicación era un instrumento de medios folklóricos. Dedicó toda su obra a recoger y traer al escenario académico el valor de esa literatura popular, considerada por algunos intelectuales como una forma de arte menor. Hoy, los investigadores de la folkcomunicación han desarrollado nuevas líneas de estudio en el campo de los folkmedia, como la cultura hip hop, películas, comunidades en Facebook, fiestas populares, programas de televisión y videojuegos. Pero lo que nos interesa discutir es el primer tema: cómo los medios representan y presentan la cultura popular, en especial los medios digitales.

Debemos recordar que los medios tienen intereses económicos en la presentación de sus productos: obtener lucro con la venta de publicidad y/o con la venta directa de las mercancías, que deben generar una fuerte atracción popular para que la mayor parte de la audiencia las elija. Otro objetivo es ampliar su identificación con los gustos y deseos de los espectadores para conseguir que sus productos alcancen a la mayoría de las personas, siguiendo una línea de pensamiento homogénea y masiva.

De esta forma, los productos audiovisuales basados en la cultura popular no son productos de cultura popular, pues pasan por este proceso de homogenización y masificación que los adapta y transforma en algo nuevo. Esta nueva manifestación de la cultura es, como diría García Canclini (1998), un híbrido cultural que posee tanto la matriz de la cultura popular como elementos de la cultura de masas. También tiene trazos de una cultura erudita. Por lo tanto, para poder analizar e interpretar estos productos de los medios masivos en el campo de la folkcomunicación, el investigador debe tener conocimiento de la

cultura popular y de la cultura de masas, además de otros conocimientos del campo, en nuestro caso: los medios de comunicación digitales. Recordemos que cualquier producto mediático involucra innumerables elementos, como las cuestiones técnicas y estéticas que son analizadas con el conocimiento de su técnica de producción y de los preceptos estéticos que están relacionados con su forma de uso.

Los productos mediáticos despiertan interés y proporcionan múltiples análisis, en los que se encuentran y confluyen diferentes campos del conocimiento, que podemos enumerar en sus áreas generales como antropología, sociología, psicología, pedagogía y tecnología. Para el campo de la folkcomunicación, sin embargo, el análisis debe interpretar las confluencias e influencias de la cultura popular, resignificadas y transmitidas al público espectador. Eso nos permite no solo identificar con mayor precisión la matriz de la cultura popular presente en el producto mediático, sino también el mensaje emitido por ese producto.

Destacamos aquí la elección de las bases teórico-metodológicas que son indispensables para cualquier investigador, quien, especialmente en la folkcomunicación, debe poseer una formación inter y transdisciplinaria. El término *trans*, de origen latino, significa «movimiento para allá», movimiento a través, y, en nuestro caso, debe movernos más allá de las disciplinas en busca de la expansión del conocimiento. Encontramos también este impulso en el novísimo término *transmedia*, ya presentado por Rosa Franquet (en Costa y Oliveira, 2015), que es la aplicación de diferentes medios de comunicación para expandir las relaciones de información y entretenimiento de diversos productos mediáticos. Ejemplo de esto son las franquicias *Star Wars*, *Resident Evil* y *Batman*, entre tantas otras.

Sin embargo, en tiempos de tecnología digital, las manifestaciones de cultura popular también pueden alcanzar el escalafón de la transmedia. Como ejemplo podemos citar en Brasil el sitio de la Iglesia católica del santuario de Nossa Senhora Aparecida, que ofrece tanto informaciones de fe como un espacio para que el fiel encienda una vela virtual y realice sus pedidos y oraciones para la virgen. Como este, existen otros sitios devocionales, como el del Sagrado Corazón de Jesús del Santuario del Padre Eterno, el oratorio de la Medalla Milagrosa, el sitio del Padre Reginaldo Manzotti, el del santuario de Santa Rita de Casia y tantos otros. En español también hay sitios de este tipo, como el Web Católico de Javier, en el que se listan los santos americanos, y el sitio de San Alberto Hurtado.

Recordemos que la folkcomunicación está basada en las manifestaciones de cultura popular y que la religiosidad es uno de los principales componentes de la cultura de un pueblo y, por lo tanto, un rico campo de investigación. La migración de la religiosidad hacia el mundo digital ofrece un nuevo espacio de estudio para los investigadores de folkcomunicación. Especialmente, las diferentes maneras de expresión de las devociones al amparo de las tecnologías digitales.

Otra fuente de investigación, también en internet, son los sitios de las redes sociales, por ejemplo, Facebook, donde existen innumerables páginas relacionadas con la cultura popular y/o grupos representativos de ella. En Brasil, podemos destacar Bode Gaiato y Suricate Seboso, que presentan la cultura del nordeste del país. En una rápida búsqueda en esta red, con el sintagma «cultura chilena», surgieron más de veinte páginas, entre ellas, Folclore y Cultura Chilena.

¿Qué aspectos se observan en las páginas brasileñas y chilenas? En las primeras, cuestiones relacionadas con el regionalismo, y con la valoración de la cultura popular en el caso chileno. Pueden analizarse los posts, las fotografías y los comentarios de los usuarios, que definen las interacciones y los procesos comunicativos. En estos análisis, los componentes de la comunicación se observan a la luz de diferentes teorías con cuidado y disciplina. Según Tirza Hechter (2003), debe haber una interdisciplinariedad disciplinada, esto es, aunque se recurra a diferentes aportes teóricos, debemos mantener el foco en el campo de la comunicación, concentrando las convergencias de las diferentes áreas del saber en aquello que es imprescindible para el campo de la folkcomunicación. Siendo así, es muy importante tratar las muchas interdisciplinariedades que aportan al campo de nuestra área y que, según Luiz Beltrão, son de extrema importancia para el investigador, pues, como ya dijimos, es propio de la folkcomunicación unir y trascender todas las teorías que puedan auxiliarla en los estudios que realiza.

Aquí se torna necesario profundizar la definición de folkmedia. Según Luyten (2006), la grafía de folkcomunicación recibe la «k» escogida por Beltrão para bautizar su teoría, porque el prefijo «folk», derivado directamente de la palabra inglesa, sirve para designar lo popular o aquello que viene de las camadas populares de la sociedad, a diferencia de *popular* como agradable para las masas, conforme muchas aplicaciones de esta palabra, sea en portugués o castellano. Por eso, la folkmedia, con «k», es el campo de estudios que pretende abordar la utilización de los elementos folkcomunicacionales por

los medios de masas. Este campo sirve tanto para que entendamos la manera en que los medios de masas representan y presentan la cultura popular como para evaluar los muchos usos que los agentes folkcomunicacionales hacen de los medios de masas, en especial en América Latina, que, según Barbero (2001), vive una hegemonía audiovisual en la cual las mayorías mezclan la cultura oral con las imágenes electrónicas, construyendo un discurso populista audiovisual, donde la televisión, y hoy internet, son los principales protagonistas e intermediarios de los múltiples discursos sociales.

De esta manera, cabe, en nuestro caso, a la folkmedia servir como teoría reveladora de los usos y arreglos políticos presentes en los medios masivos, que sirven para aproximarse o alejarse entre las clases en la «media masiva», y ayudan a la aproximación o alejamiento entre las clases populares y las clases dominantes por la apropiación de las matrices de cultura popular en sus discursos. Entonces, la folkcomunicación se configura como una teoría que busca entender los procesos de comunicación presentes en las manifestaciones de cultura popular y también en los usos de la cultura popular por la comunicación de masas, así como indicar que el conocimiento de estos procesos nos ayuda a entender las estrategias de comunicación y construcción de identificación entre los grupos no hegemónicos de la sociedad. De este modo, podemos interpretar y analizar cómo y por qué los productos audiovisuales con temáticas de la cultura popular alcanzan a varias camadas de la sociedad. La comprensión de ese proceso exige, además de que conozcamos la matriz de cultura popular y la comparemos con su resultado en el producto audiovisual, la interpretación y el análisis de las hablas, los textos presentes en los mensajes y sus sentidos. Nuestros estudios de folkmedia nos conducen a analizar películas, telenovelas, series y noticieros. Actualmente, también internet y los videojuegos.

De esta manera, cuando analizamos un producto mediático, en este caso el audiovisual, debemos considerarlo no solo como una representación de un imaginario o de una matriz cultural, sino también como una construcción que mezcla y funde diferentes elementos que buscan estereotipar una identidad cultural en personajes, algunas veces caricaturizados, que en nada representan la realidad. Podemos citar diferentes tipos en la ficción latinoamericana para graficar esta afirmación, como los nordestinos en la representación audiovisual brasileña o los porteños en el cine argentino.

No obstante, la folkmedia es un campo nuevo y actual en el cual podemos basar nuestras investigaciones y analizar las manifestaciones de cultura popular o «folk» mediatizadas, ayudados por los diversos aportes de otras áreas del saber, como la semiótica, el análisis del discurso, la sociología y la antropología, sin dejar de considerar la estética audiovisual con respecto a las cuestiones relativas al diseño de sonido, vestuario, escenario, dirección de arte, actuación, dirección, guion y otros.

De la misma forma, podemos aproximarnos a los registros de los sitios de internet con estos mismos aportes y, como ya mencionamos, mostrar y analizar sitios que traten de divulgar la cultura popular o, incluso, los que están fundamentados en la cultura folk.

¿Y en relación con los videojuegos? ¿Qué podemos decir al respecto? ¿Sería mucha pretensión pensar que también hay elementos susceptibles de ser analizados por la folkcomunicación en el universo de los videojuegos? Hacemos estas preguntas de manera retórica, ya que en este momento estamos desarrollando una investigación sobre la realización concreta de un videojuego que asocie la jugabilidad y la información del folklore nacional de Brasil. En este proyecto de investigación, que se inició en 2014, ya cumplimos la etapa de investigación y selección de personajes, redacción de la narrativa con el plano de las muchas fases necesarias para un videojuego de tipo *side scrolling*, del estilo del antiguo y clásico *Mario Bros*. Actualmente, estamos trabajando en la etapa de diseño de sonido e imágenes digitales para, enseguida, pasar a la creación del código computacional del videojuego y su real implementación. Si bien todavía tenemos mucho por hacer, hay mucha esperanza en este proyecto.

Uno de los rasgos que torna atractivo a un videojuego es el hecho de despertar emociones en los jugadores, sea por la adrenalina que provoca una gran batalla o por la frustración de un final que no corresponde a la historia del juego. En este sentido, la construcción del guion se basa en la misma premisa que los guiones de cine: llevar al espectador/jugador a un estado de éxtasis después de la experiencia. Siendo así, es necesario también analizar el panorama actual de los juegos y encontrar los elementos que han sido claves en su éxito, como en el caso de *Assassin's Creed*, que fue tomado como base de estudio para la construcción de nuestro guion. En sus nueve ediciones principales y sus once complementos, este videojuego posee una narrativa basada en momentos históricos que conducen a los jugadores a conocer la historia y sus personajes, lo que nos parece un factor educativo poco percibido

por los investigadores y analistas de este nuevo campo. Las potencialidades educativas de los videojuegos demoraron en ser reconocidas por la sociedad moderna y, durante mucho tiempo, generaciones de padres marginalizaron los juegos y los consideraron actividades «embrutecedoras» y sin sentido, como la televisión y las historietas en su día. La creencia era que había que desestimular esta actividad lúdica porque sacaba a los niños y adolescentes de los libros y los alejaba tanto de informaciones pertinentes para su crecimiento intelectual como de actividades físicas al aire libre, como las que estos padres habían realizado en el pasado.

Esta «nueva media», representada por los juegos electrónicos o simplemente videojuegos, nació en el inicio de los años cincuenta y, con el pasar de las décadas y la evolución de las tecnologías, se arriesgó a probar los lenguajes de los libros y el cine. El público, que en un primer contacto con este mundo buscaba apenas una diversión sin mayores pretensiones, de a poco fue testigo del surgimiento de grandes narrativas, además de una evolución tecnológica que transformó las primeras máquinas con textos y pantallas verdes en equipos con gran capacidad computacional que simulan ambientes tridimensionales y responden a comandos del jugador en tiempo real, sin contar con las investigaciones recientes que buscan sistemas para aumentar la inmersión sensorial, como los anteojos de hiperrealidad y tercera dimensión. Hoy, más de cincuenta años después, ya podemos ver cómo los videojuegos maduraron al abordar temas como la historia, la sociología, la psicología, la literatura, la sexualidad, las cuestiones de género, entre otros.

Los videojuegos consiguen insertar con eficacia dentro de su narrativa muchas discusiones contemporáneas, pues ponen al usuario/jugador como pieza fundamental del desarrollo de la narrativa, y sus descubrimientos durante el avance de la trama lo hacen ser tanto el narrador como el protagonista y lo conducen a reflexionar sobre sus acciones y a tomar decisiones que pueden afectar la trama y, al mismo tiempo, suscitar análisis sobre la realidad. Asimismo, en algunos videojuegos el conocimiento previo de ciertos hechos y/o características de determinados personajes amplía las posibilidades de ganar o avanzar, así como en juegos históricos y/o geográficos permite mejorar la eficiencia del jugador para conquistar la victoria.

Jugar un videojuego implica interpretar, en muchos sentidos, al personaje y su mundo. Sea en su forma de pensar, su personalidad, sus traumas o sus imperfecciones, es una actividad que demanda la inmersión completa

para que la narrativa pueda ser explotada y vivida con los problemas y desafíos propuestos al jugador.

Cuanto mejor hecho está el ambiente de inmersión más activos deseamos ser dentro de él. Cuando las cosas que hacemos traen resultados tangibles, experimentamos el segundo placer característico de los ambientes electrónicos, el sentido de agencia, que es la capacidad gratificante de realizar acciones significativas y ver los resultados de nuestras decisiones y elecciones (Murray, 2003, p. 127).

Volviendo a la folkcomunicación, lo que propusimos con nuestra investigación es la existencia de una categoría de videojuegos que tiene como centro narrativo el folklore o la cultura popular. Nuestro juego, aún sin nombre, propone una aventura por el mundo mágico de las leyendas folklóricas brasileñas y tal vez mundiales, con dos personajes luchando contra criaturas mágicas que habitan en el imaginario de las poblaciones campesinas y, por qué no, también de las urbanas. Además de nuestro juego, supimos que existe *Guerreros folklóricos*, una creación de la productora Bahiana Unique; *Xilo*, desarrollado por estudiantes de la Universidad Federal de Pernambuco, y *Never Alone* (o *Kisima Innthuna* en lengua nativa), creado en conjunto con decenas de miembros de los iñupiat de Alaska.

La transmedia, concepto nuevo, llegó con fuerza y asumió una importancia mayor en la sociedad capitalista por ser muy utilizada por las empresas de media para diversificar y multiplicar sus ganancias, explotando temas y narrativas ya consagradas por el público, y obteniendo un gran lucro sin la necesidad de correr riesgos mayores. Algunas de las llamadas «franquicias» que involucran nombres conocidos por todos nosotros, como *Batman*, *Superman*, *El Hombre Araña*, *Harry Potter*, *Barbie* y *Star Wars*, son, hoy por hoy, el centro de las inversiones de las grandes empresas de media, con la divulgación de imágenes, nombres, marcas y actores en diferentes soportes, películas, series, historietas, camisetas, tazas, bolígrafos, juegos de sábanas y todo lo que sea posible, vendible y aceptable para el público.

Este fenómeno, a pesar de estar asociado a la cultura de masas, también puede ser observado en la folkcomunicación. Estudiamos tal fenómeno a partir del folkmarketing, teoría desarrollada por el profesor Severino Lucena, que procura entender cómo las empresas pueden utilizar las manifestaciones folklóricas para ampliar el contacto con su público y obtener lucro (Lucena, 2007). Sus estudios fueron sobre las fiestas de San Juan en Brasil, pero pueden ampliarse a otras fiestas y otros momentos culturales como el

Carnaval, la Navidad, la Pascua y las fiestas patronales. En estas manifestaciones, observamos el empleo de las marcas en figuras y personajes relacionados con los productos de consumo que diversifican las imágenes festivas en sus tantas aplicaciones: camisetas, tazas, gorros, entre otras posibilidades.

Para cerrar, deseamos decir que la folkcomunicación, como ciencia joven, pues recién cumplirá cincuenta años, abre nuevos frentes de percepción de la realidad, en especial de nuestra realidad latinoamericana, por su capacidad para situar a la cultura popular en el centro de sus preocupaciones y entenderla como soporte de los procesos comunicacionales de este siglo. Si hoy debemos aceptar el imperio del consumo en nuestras vidas, podemos y debemos darnos cuenta de cómo los agentes capitalistas invaden nuestras existencias para alcanzarnos y hacernos consumir siempre. Incluso en aquellos momentos en que creemos que no consumimos nada, como cuando apreciamos nuestras raíces culturales, conforme nos recuerda Harry Braverman en *Trabajo y capital monopolista*, para el capital solo existen dos momentos importantes, el trabajo y el consumo. Por lo tanto, cabe al capital vendernos la pelota, la cinta, el televisor, el pochoclo, etc., para que durante la diversión también estemos consumiendo y siendo productivos para el sistema. De esta manera, la folkcomunicación puede servir a los investigadores de la cultura y de la comunicación como base teórica para entender y explicar los fenómenos comunicacionales que nos circundan en todo momento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbero, J. M. (2001). *Os Exercícios do Ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. SENAC.
- Braverman, H. (1987). *Trabalho e capital monopolista: A degradação do Trabalho no século xx*. Guanabara.
- Canclini, N. G. (1998). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. EDUSP.
- Costa, C. e y Oliveira, J. G. (2015). Transmídia e as novas formas de difusão da informação (entrevista a Rosa Franquet). *Revista Parágrafo*, 1(3), 115-119. <https://mestradojournalismofiamfaam.files.wordpress.com/2019/06/revista-parc3algrafo-janeiro-junho-de-2015-2.pdf>
- Hechter, T. (2003). Center and Periphery: Toward Disciplined Interdisciplinarity in Communication Study. *American Communication Journal*, 6(4). <http://ac-journal.org/journal/vol6/iss4/iss4/articles/hechter/hechter.pdf>
- East-West Communication Institute (1975). Using Folk Media and Mass Media to Expand Communication. *Information, Education, Communication in population*, (20), 1-16.
- Lucena Filho, S. A. (2007). *A festa junina em Campina Grande-PB: uma estratégia de folkmarketing*. Editora Universitária/UFPB.
- Luyten, J. M. (2006). Folkmídia: uma nova visão de folclore e de folkcomunicação. En C. Schmidt (ed.), *Folkcomunicação na arena Global* (pp. 39-49). Ductor.
- Murray, J. (2003). *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. Unesp / Itaú Cultural.

Sítios web

- <http://www.a12.com/santuاريو-nacional/santuاريو-virtual/vela-virtual>
[código de vela: dj2e73vc1x]
- <http://webcatolicodejavier.org/home.html>
- <http://www.padrealbertohurtado.cl>

BREVE RESEÑA DE AUTORAS Y AUTORES BREVE RESENHA DAS AUTORAS E DOS AUTORES

Compiladores

Cristian Yáñez Aguilar

Doctor en Ciencias Humanas, mención en Discurso y Cultura, por la Universidad Austral de Chile (UACH) (becario Conicyt). Pasantía doctoral en la Universidad de Buenos Aires (UBA) (becario AUIP). Magíster en Comunicación, licenciado en Comunicación Social y periodista por la UACH. Es coordinador de la DTI Folkcomunicación, de la Asociación Iberoamericana de Comunicación (Assibercom), y vicecoordinador de GT1 Comunicación Intercultural y Folkcomunicación, de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC). Miembro de la Red Brasileña de Investigación en Folkcomunicación (Rede Folkcom) y del Colegio de Brazilianistas de la Comunicación (COBA), Brasil. Investiga manifestaciones expresivas desde las teorías de la folkcomunicación y la *performance*. Docente adjunto en el Instituto de Comunicación Social de la Universidad Austral de Chile.

Fernando Fischman

Doctor en Antropología por la Universidad de Buenos Aires (UBA), magíster por la Universidad de Indiana, y licenciado en Ciencias Antropológicas por la UBA. Es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) en el Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales de América Latina (IICSAL). Es profesor de la UBA y coordinador del Programa de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, Humanidades y Artes (Flacso-Argentina). Dirige proyectos de investigación sobre interculturalidad, arte verbal y *performance*.

Autoras y autores

Renato Ortiz

Investigador del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq) y profesor del Departamento de Sociología de la Universidad Estadual de Campinas (Unicamp). Estudió Sociología en la Universidad París VIII y se doctoró en Sociología y Antropología en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Ha sido profesor en las universidades de Lovaina, Mato Grosso y Campinas de São Paulo. Es investigador del Latin American Institute de Columbia (Estados Unidos), del Kellogg Institute de la Universidad de Notre Dame (Estados Unidos) y profesor visitante en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (México). Su trabajo gira en torno a los problemas de la globalización y las culturas locales desde una mirada propia de los estudios de la cultura. Entre sus libros destacan *Cultura brasileira & identidade nacional* (Brasiliense, [1985] 1994); *A morte branca do feiticeiro negro* (Brasiliense, 1999); *Cultura e modernidade* (Brasiliense, 1991); *Otro territorio* (Convenio Andrés Bello, 1998); *Modernidad y espacio, Benjamin en París* (Norma, 2000); *Lo próximo y lo distante. Japón y la modernidad-mundo* (Interzona, 2003); *A consciência fragmentada* (Paz e Terra, 1980), y *Rômanticos e Folcloristas* (Olho D'Água, 1992).

Jorge A. González

Académico en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Está ligado al Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) y es coordinador del Laboratorio de Investigación y Desarrollo en Comunicación Compleja (LabCOMplex), Programa de Epistemología de la Ciencia y Ciberkultur@. Es uno de los investigadores más importantes de la Escuela Latinoamericana de Comunicación. Entre sus libros destacan *Cultura(s)* (Multidiseño Gráfico, 1986); *Sociología de las culturas subalternas* (Universidad Autónoma de Baja California, 1990), y *Más (+) cultura(s)*. *Ensayos sobre realidades plurales* (Pensar la Cultura, 1994).

Marcelo Pires de Oliveira

Doctor en Multimedia por la Universidad Estadual de Campinas (Unicamp). Tiene una maestría en Multimedia por la Unicamp y dos graduaciones en Comunicación Social: en Radio y Televisión por la Universidad de São Paulo (USP) y en Periodismo por la Universidad de Taubaté (Unitau).

Es profesor adjunto de Comunicación Social, Radio, Televisión e Internet en la Universidad Estadual de Santa Cruz (UESC). Su producción engloba las áreas de documental, medios digitales, historia oral, folkcomunicación, tele y radioperiodismo, producción de televisión y audiovisual. Es coordinador del Grupo de Investigación en Folkcomunicación de la UESC, miembro del Comité Editorial de la *Revista Internacional de Folkcomunicação* (UEPG), y autor de capítulos de libro, artículos en revistas académicas y anales de eventos científicos dentro y fuera de Brasil.

Maria Érica de Oliveira Lima

Doctora en Comunicación Social, área Procesos Comunicacionales, por la Universidad Metodista de São Paulo (Umesp), con pasantía doctoral en la Universidad Fernando Pessoa (UFP, Portugal). Se graduó en Comunicación Social (Periodismo) por la PUC-Campinas y tiene una maestría en Comunicación, área Teorías y Enseñanza de la Comunicación, por la Umesp. Ha sido *visiting scholar* y *visiting researcher* en la Universidad de Texas, Austin, por el Teresa Lozano Long Institute Latin America Studies. Es investigadora en comunicación y periodismo, con énfasis en industrias y estudios culturales, medios locales y regionales, folkcomunicación, estrategias políticas y económicas de grupos mediáticos, e historia y práctica del periodismo. Es profesora asociada del curso de Periodismo en la Universidad Federal de Ceará (UFC) y del Programa de Postgrado en Comunicación (PPGCOM). Es consejera de la Red de Estudios e Investigación en Folkcomunicación (Rede Folkcom) y fue coordinadora de GP Folkcomunicación, Medios e Interculturalidad de Intercom, y de la División Temática Assibercom (DTI) 13 Folkcomunicación del XVI Congreso Ibercom (2019, Bogotá, Colombia).

Juliana Hermenegildo da Silva

Graduada en Comunicación Social con habilitación en Publicidad y Propaganda por la Facultad Evolutivo, y especialista en Teorías de la Comunicación y de la Imagen por la Universidad Federal de Ceará (UFC). Tiene una maestría en Estudios de Medios, por el Programa de Postgrado en Estudios de Medios (PPgEM) de la Universidad Federal de Río Grande del Norte (UFRN). Realiza investigaciones en las áreas de folkcomunicación, medios regionales, cultura popular, *marketing* cultural, historia oral, memoria, y relaciones entre comunicación y cultura.

John Willian Lopes

Doctorando en el Programa de Postgrado en Estudios de Medios (PPgEM) de la Universidad Federal de Río Grande del Norte (UFRN), donde también realizó una maestría. Es bachiller en Comunicación Social, habilitación en Publicidad y Propaganda por la misma institución. Integra el Grupo de Investigación Pragmática de la Comunicación y de los Medios.

Maria Gislene Carvalho Fonseca

Doctora en Comunicación Social por la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), con estancia doctoral en Estudios Literarios en la Universidad de Vigo (España), Cátedra José Saramago. Tiene una maestría en Estudios de Medios por la Universidad Federal de Río Grande del Norte (UFRN), con investigación en la línea de estudios sobre Medios y Producción de Sentido, proyecto orientado a la literatura de cordel. Fue profesora del curso de Periodismo en la Universidad Federal de Ceará (UFC). Es graduada en Comunicación Social con habilitación en Periodismo por la UFC, e investigadora en el área de cultura con énfasis en folletos de cordel. Integra el Grupo de Investigación Tramas Comunicacionales y la Cátedra Internacional José Saramago. Sus intereses se relacionan con las teorías del periodismo y sus prácticas narrativas.

Carlos Nogueira

Doctor en Literatura Portuguesa por la Facultad de Letras de la Universidad de Porto. Dirige la Cátedra José Saramago de la Universidad de Vigo (Galicia, España). Ha sido investigador y profesor invitado en universidades europeas y de América Latina. Publicó más de una decena de libros en editoriales como Imprensa Nacional-Casa da Moeda, la Fundación Calouste Gulbenkian y Ediciones Lusitânia. Es cronista y autor de obras dirigidas a la infancia y la juventud (publicadas en Portugal, Brasil, México y Colombia). Recibió el Prémio de Internacionalização da Produção Científica da FCSH 2011, 2012 y 2013 (para artículos publicados en revistas indexadas en la base de datos ISI Web of Knowledge), y el Prémio Montepio de Ensaio 2012, 2013 y 2014. Es profesor e investigador de la Universidad de Vigo, España.

John Rex Amuzu Gadzekpo

Director del Ghana Institute of Languages. Es licenciado por la Universidad de Gana y doctor en Literaturas Afro-Luso-Brasileiras por la Universidad de Poitiers (Francia).

Carolina Tapia

Historiadora del arte por la Universidad Internacional SEK y magíster en Gestión Cultural Aplicada por la Universidad del Desarrollo. Es jefa del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional. Ha realizado proyectos y ha publicado estudios sobre la poesía popular impresa, desde la historia y la plástica. Entre sus publicaciones y artículos se cuentan *Datación de las liras populares de la Colección Lenz* (CD-ROM, 2008); *Datación de las liras populares de la Colección Alamiro de Ávila* (CD-ROM, 2010), y «Grabado popular: ¿antecedente o referente en la historia del grabado en Chile?» (*Revista Mapocho*, 2012).

Hiranio Chávez Rojas

Coreógrafo y etnomusicólogo. Es académico y director del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, profesor de Educación Musical y licenciado en Etnomusicología por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Tiene un postítulo en Investigación Musical y un magíster en Artes, mención en Musicología, por la Universidad de Chile. Ha dictado clases en Colombia, México y Cuba. Como coreógrafo ha realizado montajes y asesorías para teatro, cine y televisión. Es fundador del conocido grupo Chamal y ha sido profesor de Folklore en la Escuela de Danza de la Universidad ARCIS, y en la Escuela de Danza y Música de la Universidad de Las Américas. Recibió el Premio a la Música Nacional Presidente de la República en reconocimiento a su aporte a la investigación y difusión del patrimonio musical de Chile.

Cristina Schmidt

Doctora en Comunicación y Semiótica por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUC-SP). Tiene una maestría en Teoría y Enseñanza en Comunicación por la Universidad Metodista de São Paulo (Umesp) y es postdoctorada por la Cátedra Unesco/Umesp. Actualmente es coordinadora, profesora e investigadora de la Maestría en Políticas Públicas de la Universidad de Mogi das Cruzes (UMC), y coordina el Núcleo de Ciencias Sociales Aplicadas (UMC), y el Grupo de Investigación en Comunicación, Diversidad y Ciudadanía (CNPq/UMC). También participa en el curso de Comunicación y Diseño (UMC), y en el curso de Administración en la Facultad Bertiooga (FABE). Es socia y fundadora de la Red de Estudios e Investigación en Folkcomunicación (Rede Folkcom), y socia de Intercom.

Betania Maciel

Doctora en Comunicación Social por la Universidad Metodista de São Paulo (Umesp). Tiene una maestría profesionalizante en Ciencia, Tecnología y Sociedad: Comunicación y Cultura por la Universidad de Salamanca (España), una maestría en Administración Rural por la Universidad Federal Rural de Pernambuco (UFRP) y la Universidad de Sherbrooke (Canadá), y una especialización en Asociatividad por la Universidad Federal Rural de Pernambuco (UFPE). Es graduada en Pedagogía por la UFPE, profesora del Programa de Postgrado en Extensión Rural y Desarrollo Local (Posmex) en la UFPE, y profesora titular e investigadora del Grupo ESUDA de Interlocución Académica de la Facultad de Ciencias Humanas. Sus temas de investigación son folkcomunicación y desarrollo; educación, comunicación y cultura; comunicación científica y tecnológica, y procesos comunicacionales. Es expresidenta y miembro del Consejo Deliberativo de la Rede Folkcom. Recibió el Premio Luiz Beltrão 2012, categoría Liderazgo Emergente.

Marcelo Sabbatini

Doctor en Teoría e Historia de la Educación por la Universidad de Salamanca (España) y postdoctorado en el Programa de Extensión Rural y Desarrollo Local (Posmex) por la Universidad Federal Rural de Pernambuco (UFRP). Tiene una maestría en Comunicación Social, modalidad Comunicación Científica y Tecnológica, por la Universidad Metodista de São Paulo (Umesp), una especialización en Comunicación y Cultura Científica por la Universidad de Salamanca (España), y un MBA en Administración de Empresas, con énfasis en Gestión, por la Fundación Getúlio Vargas. Es profesor asociado del Departamento de Fundamentos Socio-Filosóficos de la Educación en el Centro de Educación de la Universidad Federal de Pernambuco (UFPE), profesor del Programa de Postgrado en Educación Matemática y Tecnológica (Edu-matec-UFPE) e investigador del Grupo de Estudios en Nuevas Tecnologías y Educación (GENTE-CNPq).

Eliane Penha Mergulhão Dias

Postdoctorada en Comunicación Social por la Universidad Metodista de São Paulo (Umesp) y doctora en Comunicación Social. Tiene una maestría en Lengua Portuguesa por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUC-SP) y es licenciada en Letras por la Universidad del Valle de Paraíba (Univap). Es investigadora de folkcomunicación con énfasis en el análisis de

la obra literaria de Luiz Beltrão, profesora de la Universidad Paulista (UNIP) y del Centro Paula Souza (Fatec), y presidenta de la Rede Folkcom.

Maria Cristina Gobbi

Investigadora, profesora y *livre docente* en Historia de la Comunicación y la Cultura Mediática en América Latina del Departamento de Comunicación de la Facultad de Arquitectura, Artes y Comunicación, de la Universidad Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Es coordinadora del Grupo de Investigación Pensamiento Comunicacional Latino-Americano (PCLA), catastrado en CNPq. Concluyó su postdoctorado en el Programa de Postgrado en Integración de América Latina por la Universidad de São Paulo (Pro-lam-USP), es doctora en Comunicación Social por la Universidad Metodista de São Paulo (Umesp) y fue becaria del Instituto de Investigación Aplicada (IPEA). Es profesora del Programa de Postgrado en Comunicación, y profesora y vicecoordinadora del Programa de Postgrado en Televisión Digital de la Unesp. Es directora administrativa de la Federación Brasileña de Asociaciones Científicas y Académicas de Comunicación (Socicom), y fue directora y secretaria de la Rede Folkcom.



Este libro fue compuesto por el equipo de
Ediciones Universidad de La Frontera durante
el confinamiento de 2021.

Para los textos del interior se utilizó la fuente Skolar Latin,
diseñada por David Březina. En la portada se usó Libertad,
del tipógrafo Fernando Díaz.

