



CULTURA DE MASSA E MÍDIA: resistência cultural do frevo versus a homogeneidade da indústria cultural pernambucana

Eliane da Costa Lima¹

Resumo: Este artigo objetiva realizar uma discussão sobre a homogeneidade e a heterogeneidade da indústria cultural tomando como pano de fundo a problemática da não execução do frevo nas emissoras de rádio pernambucanas fora do período de carnaval. Assim, a princípio far-se-á uma sucinta contextualização do surgimento do frevo, para em seguida se discutir a visão de alguns teóricos da comunicação em torno da manipulação ou não dos aparelhos de comunicação. Por fim, na conclusão, será estabelecido um debate em torno da resistência cultural e do papel do Estado, isso como forma de demonstração da importância das mediações sociais no processo de implementação da diversidade cultural.

Palavras-chaves: Cultura de massa, mídia, homogeneidade cultural, heterogeneidade cultural, Estado.

Abstract: This article aims at out to accomplish a discussion about the homogeneity and the heterogeneity of the cultural industry taking as backdrop the problem of the non execution of the carnival dance in the radio stations from Pernambuco of the carnival period. Like this, at first it will be made a brief contextualização of the appearance of the carnival dance, for soon after to discuss the vision of some theoretical of the communication around the manipulation or not of the communication apparels. Finally, in the conclusion, it will be established a debate around the cultural resistance and of the paper of the State that as form of demonstration of the importance of the social mediations in the process of implementação of the cultural diversity.

Key words: Culture of mass, media, cultural homogeneity, cultural heterogeneity, State.

¹ Especialista. Universidade Federal Rural de Pernambuco. E-mail: elianeclima@yahoo.com.br



1. INTRODUÇÃO: HISTÓRICO DO FREVO

Visando a princípio contextualizar nossa discussão podemos afirmar que o frevo é um ritmo¹ recifense cuja origem é influenciada por diversos outros gêneros musicais afro-europeus que se inscreve dentro da festa carnavalesca pernambucana. É largamente conhecido, mesmo não sendo divulgado fora do período carnavalesco, tendo uma existência que já ultrapassa 100 anos. Analisado pelo ângulo da cultura é denominado de cultura popular, conceito insuficiente quando se busca caracterizá-lo como música oposta à cultura erudita tendo em vista que ele é permeado de erudição, haja vista que para tocá-lo ou compô-lo é necessário compreender teoria musical, regência, ler partituras, entre outras coisas. O frevo é um exemplo de música/cultura complexa, dinâmica, sobrevivente e híbrida.

No Brasil, o modelo inicialmente assimilado de carnaval foi o entrudo português, que é definido como brincadeira selvagem, suja e permissiva que os colonizadores brincavam desde o século XIII. Os registros do entrudo em Pernambuco vão ocorrer ainda na primeira metade do século XVI, como também serão registradas várias proibições de sua prática, pelas autoridades, nos séculos seguintes. Proibições nunca respeitadas, posto que os adeptos aumentavam ano a ano. E assim o carnaval tornava-se parte da vida social local das pessoas mais humildes. Tal prática foi observada e imortalizada pelo olhar do pintor da Missão Artística Francesa em 1818, Jean Baptiste Debret, nas várias "cenas de carnaval", por ele pintadas.

A elite local diferentemente do povo simples, também materializa a sua perspectiva de festa copiando o modelo vigente em cidades da Europa como Paris, Nice, Veneza e Munique. Um carnaval oposto ao entrudo, com bailes de máscaras, concurso de fantasias e muita pompa. Já sendo possível a essa altura verificarmos as relações de poder nos distintos projetos sociais, esses refletidos nas festas, que conseqüentemente revelam que as identidades não passam de construções simbólicas. Mais tarde, na metade do século XIX, esse carnaval sofisticado dá início ao "Ball Masque²" que dura até nossos dias. Assim, as máscaras enquanto artefatos materiais ou objetos simbólicos espelham as sociedades nas quais são produzidas. Todavia, em determinado momento, essa festa cara entrou paulatinamente em decadência devido à desagregação econômica provocada pela crise do açúcar, produto forjador da riqueza local naquele período. Porém, para desespero desse segmento, a população definitivamente toma as ruas e praças elaborando sua própria festa,

¹ Ritmo aqui não significa a periodicidade da acentuação temporal que determina o andamento da música, mas sim forma, tipo, estilo.

² Tradicional baile de máscaras que ocorre no carnaval do Recife desde 1845.



indiferente às crises que afetavam à elite. Desse modo, ela se apropria dos espaços que antes foram passarelas para a classe rica mascarada, fazendo surgir no ano seguinte à libertação dos escravos e à Proclamação da República, os blocos pedestres, entre os quais, o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas em 1889 e o Clube das Pás em 1890, estas agremiações constituídas de gente humilde, que exercia antigas profissões ou profissões recém-surgidas com a urbanização do Recife. A cidade ganhava assim, um novo contorno social caracterizado como anárquico.

2. HETEROGENEIDADE E HOMOGENEIDADE DA INDÚSTRIA CULTURAL PERNAMBUCANA: PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Ao longo do tempo o carnaval foi sofrendo transformações e influências várias, atraindo diversos segmentos sociais que construía e reconstruía o evento, pelos trajetos que os mesmos percorriam socialmente. Novos gêneros musicais e brincadeiras existentes ganham ênfase. Uma diversidade processualmente constituída que já estabelecia um contexto de justaposição cultural com seus respectivos conflitos, onde as relações convergem/divergem, e assim, produzia/produzem combinatórias e diferenças, estas verdadeiras mesclas culturais, ou seja, uma amostra do que Canclini chama de “culturas híbridas”, marcadas pelo entrelaçamento do popular, do culto, enfim de todas as mesclas culturais. Esse quadro de diversidade cultural mantém vivo o conflito “... a tal ponto que reproduz no seu desenvolvimento as contradições da sociedade” (CANCLINI, 1981, p. 55).

As complexas relações entre as culturas, concebidas aqui como uma “[p]rodução de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social” (Ibid., p. 29), resultam em trocas, em influências, e recriação de valores em geral. É nesses poros da sociedade, que evidenciamos a inexistência do essencialismo cultural, ou seja, da cultura pura, autogerada. É nessa troca que percebemos como a sociedade está inserida no processo de globalização, processo este que para Canclini a rigor, não se configura num sujeito histórico autônomo, e sim se configura num processo pelo qual os atores se movem de forma a orientarem e serem orientados em diferentes direções (CANCLINI, 2008,101).



No caso pernambucano, em particular, a pluralidade cultural não tem representação nos aparelhos culturais³, isso em decorrência "... de uma apropriação desigual do capital cultural que realiza uma elaboração específica das condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos" (Ibid., p. 43 e 44). Contudo, não podemos atribuir essa "hegemonia" praticada pela mídia como um processo unilateral, ou seja, o processo de comunicação não é de responsabilidade só dos que produzem, haja vista que entre emissor e receptor há um espaço preenchido por complexos elementos simbólicos e é este espaço que fará o conteúdo das mensagens fazerem sentido, significarem. Além disso, as mensagens não são captadas exatamente da forma tal qual foram emitidas. Ai são as representações simbólicas que interferem e determinam as relações comunicacionais. O indivíduo possui interiormente seu repertório, que não é fixo, mas que permite resistir ou acatar discursos, que culturalmente lhe representam ou não. Visto dessa perspectiva, não há mensagens na comunicação de massa deliberadamente manipuladoras e o produtor não protagoniza o processo isoladamente, mas divide-o com o receptor. Para Canclini, é preciso levar em conta os aspectos socioculturais do processo, como também observar as experiências acumuladas, pois as mesmas contribuem com o repertório do receptor para a interpretação do conteúdo. Assim, ele não aceita a teoria crítica difundida pela Escola de Frankfurt, para a qual a indústria cultural representa um mecanismo de manipulação e controle social, tendo o sujeito como um mero e passivo receptor (Id.).

Canclini faz uso de um aporte baseado nas Ciências Sociais, na Comunicação e nas artes em geral, para analisar a coexistência conflituosa das culturas distintas, da globalização e dos processos que se dão no âmago das sociedades, especificamente as sociedades latino-americanas. Analisa os fenômenos relacionados ao encontro entre tradicional/modernidade/pós-modernidade, e a hibridação, enfim, o entrecruzamento das culturas e dos diferentes tempos históricos. Tempos descompassados, regularmente observados pelo autor em todo o continente, que denomina de "heterogeneidade multitemporal" e que é resultante do encontro conflitivo das várias culturas, nos processos de suas colonizações. Mesmo que descompassado e complexo, o processo multitemporal poderá contribuir, segundo ele, para problematizar as contradições e equívocos próprios da nossa moderna formação cultural (uma das contradições está em sermos cidadãos do século XX e consumidores do século XXI). Desse modo, o autor trabalha com a idéia de que

³ Por aparelhos culturais entende-se: "Instituições que administram, transmitem e renovam o capital cultural. No capitalismo são a família e a escola, mas também os meios de comunicação, as formas de organização do espaço e do tempo, todas as instituições e estruturas materiais através das quais circula o sentido" (CANCLINI, 1981, p. 38).



não há tradições autogeradas, e que memória e mudança interagem num contexto globalizado, ou seja, nos processos que atuam além de fronteiras, interconectando e produzindo novas realidades.

Outro teórico, Edgar Morin, na década de 60 do século passado (período em que surgem grandes questionamentos sobre a indústria cultural, como os realizados pela teoria crítica, no auge do pensamento da Escola de Frankfurt, que apontavam para a massificação da sociedade e para uma cultura uníssonas) já vislumbrava um diálogo entre demanda e oferta, ou seja, uma relação de mão-dupla entre produção cultural e imaginário coletivo (MORIN, 1990). Contudo, mesmo não sendo um pessimista, alertava para os valores difundidos pelos meios, como o individualismo e seus consequentes valores distorcidos (a busca da beleza ideal, da crença em determinado modelo de amor-romântico, da forma de auto-realização, etc.), os valores vendidos pela fábrica de sonhos chamada cinema e pelas mídias da época. Observando um consumo exacerbado nessa nova cultura, Morin sublinhava que através dele (consumo) era oferecido um suporte imaginário à prática e um suporte prático ao imaginário. Promovendo nos usuários desses produtos, uma necessidade de se assemelharem aos mitos criados por essa indústria, a ponto de perderem o contato com suas próprias realidades. Nessa relação real/ imaginário, surgia então o ser semi-real/semi-imaginário. Uma relação sem fronteiras bem definidas.

Morin analisa categorias surgidas com o advento da indústria cultural, entre as quais a “juventude” e o “eros” prevalecem. Tais categorias representam os novos valores que acelerarão a história, em todos os segmentos sociais. A frente das revoluções sociais, da moda, do cinema, da música, das artes e de toda produção social em geral, estarão a juventude e o erotismo. Segundo Morin, Hollywood dita assim, os novos valores. Desse modo a velhice se torna algo fora do curso da vida humana, algo abominável. E a tecnologia democratizou a eterna juventude (assim a morte ficou com os dias contados).

A mesma tecnologia aprimorou os corpos, dando-lhes um aspecto bem mais sensual. Para Morin, a produção material/imaterial dessa cultura hegemônica impregnou tudo de onirismo e erotismo. A publicidade erotiza qualquer produto, inclusive os destinados à alma, como música e dança. Assim, a indústria cultural cria “figurinos-modelos” de erotismo padronizado (corpos seminus, maquiagens, músculos, olhares, etc.), aos quais as pessoas se submeterão para submeterem as outras. Embora acredite haver um diálogo entre a indústria cultural e o público, o mesmo entende que os meios exercem um papel hegemônico na relação, produzindo uma relação desigual.



Próximo à perspectiva de Canclini, Martín-Barbero (1997) desloca a análise dos meios de comunicação de massa para as mediações culturais, vislumbrando entre ambos, ou seja, produtor e consumidor, uma troca de intenções comunicacionais, não aceitando a idéia simplista de hegemonia. Para ele, só se torna hegemônico o que representa os interesses do outro, neste aspecto, a comunicação envolve um processo de cumplicidade e sedução posto que, havendo hegemonia, no discurso hegemônico também se encontra a representação do “outro”. Esse outro interpreta os conteúdos das mensagens de acordo com seu repertório, podendo legitimá-lo ou negá-lo. Desse modo, as intenções são negociadas entre os envolvidos e nunca impostas.

3. CONCLUSÃO: AS MEDIAÇÕES ESTABELECIDAS PELA RESISTÊNCIA CULTURAL E PELO ESTADO

Proximidades e divergências teóricas a parte, o fato é que em 2002 nos deparamos com as ditas categorias analisadas por Morin na década de 1960, isto é, o eros e a juventude, em todos os discursos dos nossos entrevistados, estes representantes da indústria fonográfica pernambucana e que faziam parte de uma amostra de pesquisa de finalização de especialização que objetivava analisar os motivos pelos quais o frevo só era considerado um ritmo viável de ser tocado no período de carnaval. Ou seja, décadas após, tais categorias encontravam-se presentes em todos os depoimentos que obtivemos, na tentativa de esclarecer a ausência do frevo nas emissoras de rádio do Recife. Assim, nos discursos de todos os profissionais de comunicação das emissoras de rádio, a ausência de características eróticas e joviais, fazia, segundo os mesmos, do frevo uma música bela, poética, lírica, alegre, saudosista, contudo, inaceitável nas rádios. Diante, disso, tal música era péssima para ser comercializada isso, tanto do ponto de vista das emissoras, como dos ouvintes. De acordo com nossos entrevistados, a boa música é a que gera muito dinheiro e agrada de forma global, sem fronteiras e sem subjetividades de indivíduos, de grupos, é a que conecta culturas. Ela representa um produto destinado ao consumo geral, ou seja, ao que nos convenciamos chamar de cultura de massa:

...produzida segundo as normas maciças de produção industrial propagada pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino, chama de mass-media); destinando a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além da sociedade (classe, família etc.) (MORIN, 1990, p.16).



Essa cultura para Morin, reitera-se, “... constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária” (Ibid., p. 17) integrada às outras formas de cultura, ao mesmo tempo em que entra em concorrência com estas.

No passado, o frevo chamou a atenção de amantes do carnaval no Estado do Rio de Janeiro, onde criaram pequenos blocos dando aos mesmos nomes das grandes agremiações carnavalescas recifenses. Naquela época (1951) o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas, indo ao Rio de Janeiro, tem o seu navio quebrado em Salvador/Bahia. Lá então ele é convidado a se apresentar nas ruas. Nessa apresentação muitos músicos e passistas eufóricos geram grande confusão, pois lá não havia aquela forma específica com orquestra, de ritmo sincopado de carnaval de rua. Assim, daí em diante, um aparelho de som tocando música sobre um carro velho passa a ser parte do carnaval de Salvador e este é o embrião do famoso trio elétrico. Tempos depois, nasce o estilo baiano axé music.

O axé music, surgido inicialmente como música e coreografia para carnaval teve um reinado absoluto por quase duas décadas. Tornou-se tão rentável que gerou o carnaval fora de época (micaretas) em todo o país. Em meados da década de 80 e durante a década 90 esse ritmo viveu seu êxtase. Contudo, o axé passou a fazer parte da nossa pesquisa a partir das citações dos nossos entrevistados, pois segundo os mesmos, tratava-se de uma música vendável, possuindo letras picantes e uma dança que simulava atos sexuais, ou seja, ingredientes interessantes para o ano inteiro, isso em oposição ao frevo. Não podemos negar que o axé monopolizou todas as mídias. Rádio, televisão, e as revistas de conteúdo tido como masculino/adulto, exibiam nas bancas as ditas “categorias” das cantoras/dançarinas do gênero musical. Aliás, se tornaram personagens recorrentes nessas publicações. O grupo “É o Tchan” explodiu em todo o país com “brincadeiras” eróticas tipo a “dança do bum-bum”; com músicas intituladas de “Rala Pinto”, “Na Boquinha da Garrafa”... . Analisando isso, no entanto, não podemos ignorar que houve uma projeção/identificação do público com as caricaturas sígnicas, com os sussurros e gemidos, e as mínimas roupas usadas pelas dançarinas. Uma “hegemonia negociada”, inclusive com o apoio do governo do Estado na época, de acordo com teóricos citados, na qual os conteúdos eram aceitos e passavam a significar. Mesmo que as relações não fossem sempre harmônicas, já que a indústria rearranja suas propostas de acordo com as das demandas.

Contudo, grupos de resistência em Recife, iniciaram nos anos 90, uma “crônica revolucionária”, se rebelando contra a unicidade de estilo musical, contra a total ausência de outras tendências nos meios de comunicação, tanto em nível local como nacional. Dessa



forma atacaram as políticas culturais que não respeitavam o contexto de diversidade que explodia por todos os lados da cidade. Esses grupos brigavam por criação de veículos alternativos e espaços para suas expressões culturais. Valorizavam manifestações culturais diversas, enfatizando as culturas populares sobreviventes que às vezes fundiam-se a arranjos digitais. Falamos da “utopia mangue”, a notória diversidade cultural que conquistou espaços, não exatamente na mídia local, mas em outras regiões, e em outros países. A partir dos anos 90, essa efervescência era conhecida por *mangue beat* e/ou bit – beat de batida, bit de informação digital. Contudo, por sua diversidade sonora e performática, ultrapassou o conceito de “movimento”. Nesse período, à medida que o *mangue beat* chama a atenção para as diversidades de culturas, o axé começa paulatinamente a perder espaço (todavia, não estamos afirmando que haja uma relação direta entre estes fatos). Assim, bricolagens culturais são a tônica em uma produção sem passadismo ou nostalgias. Bricolando tempo/espaço/tradição/novidade/ruralidades/urbanismos/novas mídias, etc. Indiscriminadamente o passado emprestava aspectos que contribuíam na elaboração do momento presente que gerava o novo. Ora síntese, ora justaposição cultural.

Contudo, havia muita pressão dos grupos que mais lucravam, apoiados pelo Estado de Pernambuco, para manter os carnavais fora de época (micaretas, Recifolia...) e a execução ostensiva do axé. Mas, protestos não faltaram de artistas e intelectuais, com relação à ditadura do axé:

Fui submetido durante quatro horas ininterruptas a uma audição da mais deplorável manifestação musical que alguém poderia merecer, se é que Aquilo se pode dar (há! Nelson Ferreira, mestre Capiba, Levino Ferreira, Getúlio Cavalcanti...) o nome de música. Tratava-se de uma lamentável criação baiana (CAVALCANTI, C. Saudade, Siri e Caranguejo. **Diário de Pernambuco**. Recife, 25 de jan.2001. Caderno Opinião. P. A3).

Adiante, o mesmo autor prossegue fazendo referências à fala do comentarista econômico do Jornal Folha de São Paulo, Luiz Nassifi, que elogia a multiplicidade de aspectos da música pernambucana que para ele não encontra paralelo no Brasil (Id.).

Nas vésperas do carnaval da primeira gestão do PT no Recife, em 2001, matéria do jornal Diário de Pernambuco expressava uma perspectiva oposta a do governo anterior na qual Carlos Eduardo Cadoca⁴, era acusado de fomentar e investir maciçamente no axé, em detrimento dos gêneros locais:

Cadoca faz parte do grupo que não valoriza a música do Recife. Não incentiva a cultura pernambucana porque a baiana é um lucro fácil e imediato. Mesmo sem investimento, a produção nunca parou, mas ficou capenga (Walmir Chagas); (...) A

⁴ Carlos Eduardo Cadoca, Secretário de Desenvolvimento Econômico do Estado de Pernambuco na gestão anterior ao PT.



política cultural de Cadoca é mercantilista e atende aos interesses das gravadoras e das cervejarias. Atingimos um estágio de grande submissão à cultura baiana. Mas temos claros sinais de que essa política irá mudar (Fred 04) (ARAÚJO, C. PT Aposta no Frevo como Arma Política. **Diário de Pernambuco**. Recife, 25 de fev.2001. Caderno de Política. P. A5).

Dando seguimento, a jornalista argumenta que:

O axé music que dividiu os palcos e as ruas com o frevo nos últimos oito anos, período em que o secretário estadual de Desenvolvimento Econômico, Carlos Eduardo Cadoca, ditou as regras da festa, desta vez não terá espaço; (...) O fato é que a festa na capital pernambucana deixará de ter a marca de Cadoca, com a exclusão da música baiana, em todos os focos de folia (Id.).

Diante disso, podemos corroborar com o pensamento das teorias comunicacionais desenvolvidas por pesquisadores como Martín-Barbero e Canclini, que representam uma respeitada escola de comunicação latino-americana, quando estas defendem que as mediações dependem de aspectos institucionais, estruturais, conjunturais, tecnológicos, etc., deslocando o foco, que antes estava nos meios, para as mediações. Assim sendo, a resistência à homogeneidade da indústria cultural no tocante à execução maciça do axé music e à inviabilidade da execução do frevo fora do período de carnaval promoveu certas mudanças no tocante à cultura imaterial local, citando dentro dessa cultura o frevo. Desse modo, os cuidados promovidos pelas duas gestões municipais e, a atual gestão estadual, tem gerado um clima de maior difusão da diversidade musical pernambucana.

REFERÊNCIAS

- CANCLINI, N. G. **As Culturas Populares no Capitalismo**. SP, Editora Brasiliense, 1983.
- _____. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da Globalização**. RJ, Editora UFRJ, 1995.
- _____. **Latino-Americanos à Procura de um Lugar neste Século**. SP, Editora Iluminuras, 2008.
- DUVIGNAUD, J. **Festas e civilizações**. RJ, Editora Tempo Brasileiro, 1983.
- HEERS, J. **Festas de Loucos e Carnavais**. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. RJ, Editora UFRJ, 1997.
- MORIN, E. **Cultura de Massas no Século XX**. RJ, Forense Universitária, 1990.

FONTES PRIMÁRIAS

Diário de Pernambuco. Cadernos Opinião e Cadernos de Política. 2001.



IV Jornada

Internacional de Políticas Públicas

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM POLÍTICAS PÚBLICAS

neoliberalismo e lutas sociais:
perspectivas para as políticas públicas