

de Oliveira, Ivanilton José

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998. 392p.

Boletim Goiano de Geografia, vol. 27, núm. 3, julio-diciembre, 2007, pp. 173-181

Universidade Federal de Goiás

Goiás, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337127148010>



Boletim Goiano de Geografia,
ISSN (Versão eletrônica): 1984-8501
boletimgoianogeo@yahoo.com
Universidade Federal de Goiás
Brasil

Como citar este artigo

Número completo

Mais informações do artigo

Site da revista

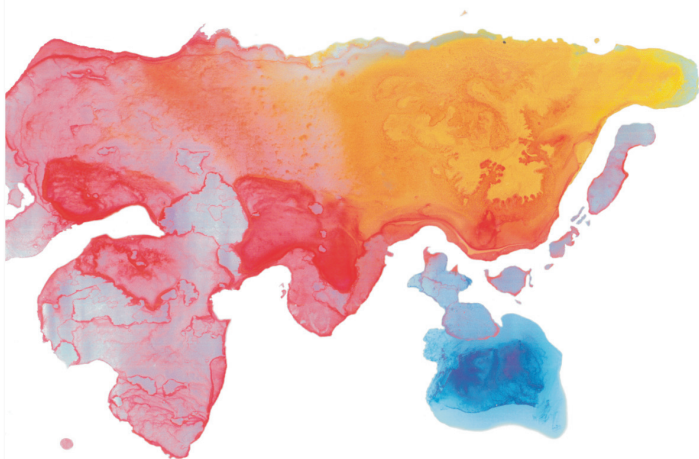
Instituto de Estudos Sócio-Ambientais



UFG
ISSN 0101708X

BOLETIM GOIANO DE GEOGRAFIA

v. 27, n. 3, jul./dez. 2007

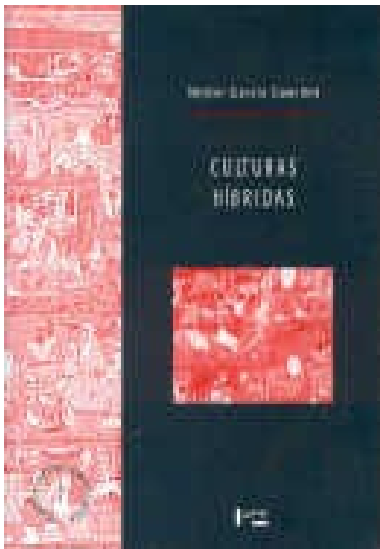


Resenhas

RESENHA

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998. 392p.

Ivanilton José de Oliveira



O mexicano Néstor Canclini expõe, nesta obra, suas avaliações acerca das relações entre a modernidade sociocultural e a modernização econômica no conjunto dos países da América Latina – mas com ênfase em alguns deles, como a Argentina, o Brasil e o México.

O livro é estruturado em 7 capítulos, antecedidos de uma *Entrada* e sucedidos por uma *Saída*. Assim como aparece já em seu subtítulo, o autor apresenta sua obra, na *Entrada*, questionando sobre quais seriam, nos anos 90, as *estratégias para entrar e sair da modernidade*. Em especial na América Latina, “onde as tradições ainda não se foram e a modernização não terminou de chegar”.

Canclini foca sua atenção nos papéis dos agentes sociais envolvidos na construção dos produtos culturais ditos *cultos*, *populares* ou *massivos* (aqueles ligados à produção da indústria cultural) e suas relações com a modernidade. Para tanto, ele apresenta as estratégias de diversos setores, como os artistas, os literatos, os museus, as disciplinas sociais (especialmente a Antropologia e a Sociologia), a mídia e as classes políticas, na abordagem do que é *tradicional* e do que é *moderno*, para então reforçar a idéia de que, na América Latina, há uma longa história de construção de uma *cultura híbrida*, em que a modernidade é sinônimo de pluralidade, mesclando relações entre hegemônicos e subalternos, tradicional e moderno, culto, popular e massivo.

Para justificar sua forma de abordagem, Canclini apresenta-nos três hipóteses: a primeira, de que a incerteza em relação ao sentido e ao valor da modernização deriva não apenas do que separa nações, etnias e classes, mas também dos cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam; a segunda, de que o trabalho conjunto das ciências sociais pode gerar outro modo de conceber a modernização latino-americana, mais do que como uma força alheia e dominadora que busca substituir o tradicional, como as tentativas de renovação com que diversos setores se encarregam da heterogeneidade multitemporal de cada nação; e, a terceira e última, de que o olhar transdisciplinar sobre os circuitos híbridos tem conseqüências que extrapolam a investigação cultural. “O estudo da heterogeneidade cultural é uma das vias para explicar os poderes oblíquos que misturam instituições liberais e hábitos autoritários, movimentos sociais democráticos e regimes paternalistas, e as transações de uns com outros”.

No primeiro capítulo, **Das utopias ao mercado**, Canclini afirma que é possível condensar as interpretações atuais do que seja moderno dizendo que quatro movimentos básicos constituem a modernidade: um projeto emancipador, um projeto expansionista, um projeto renovador e um projeto democratizador. Ao final do livro, o autor retoma esse enfoque para demonstrar como esses quatro movimentos ocorreram na América Latina.

O autor enfatiza, neste capítulo, o papel dos agentes do meio artístico, que travam um embate entre a busca pelo mercado e, ao mesmo tempo, a luta pela distinção de sua produção em relação aos meios massivos. Nas palavras do autor, as sociedades modernas necessitam ao mesmo tempo da “divulgação” – ampliar o mercado e o consumo dos bens para aumentar a margem de lucro – e da “distinção” – que, para enfrentar os efeitos massificadores da divulgação, recria os signos que diferenciam os setores hegemônicos (p. 37).

Por sua vez, a internacionalização do mercado artístico está cada vez mais associada à transnacionalização e concentração geral do capital. A autonomia dos campos culturais não se dissolve nas leis globais do capitalismo, mas se subordina a elas com laços inéditos (p. 62). Canclini exemplifica isso ao abordar como o mercado da arte, valorizando as obras de “mestres” a um nível estratosférico, tem inviabilizado a permanência desse tipo de produto nos museus, ao mesmo tempo em que o “poder” sobre as exposições se desloca para as grandes galerias dos EUA, Alemanha, França e Japão (o mercado sobrepuja a autonomia das elites).

Para o autor essa situação é paradoxal: no momento em que os artistas e os espectadores “cultos” abandonam a estética das belas-artes e das van-

guardas porque sabem que a realidade funciona de outro modo, as indústrias culturais, as mesmas que encerraram essas ilusões na produção artística, reabilitam-nas em um sistema paralelo de publicação e difusão.

Outro paradoxo apresentado pelo autor é o de que o discurso da sociologia da cultura moderna, de um desenvolvimento autônomo dos campos artísticos e científicos como chave da estrutura contemporânea, não condiz com as práticas artísticas dos últimos vinte anos, que apresentam uma descentralização dos campos e dependência inevitável com relação ao mercado e às indústrias culturais.

No segundo capítulo, **Contradições latino-americanas: modernismo sem modernização?**, o autor apresenta uma discussão sobre o descompasso entre a modernização socioeconômica e o modernismo literário-artístico.

Com base num artigo de Perry Anderson (*Modernity and revolution*), o autor desvincula a suposta reciprocidade entre a modernização e o modernismo, tanto na Europa quanto na América Latina. “Ser culto e inclusive ser culto moderno, implica não tanto vincular-se a um repertório de objetos e mensagens exclusivamente modernos, quanto saber incorporar a arte e a literatura de vanguarda, assim como os avanços tecnológicos, matrizes tradicionais de privilégio social e distinção simbólica” (p. 74).

Para Canclini, a América Latina registra uma “heterogeneidade multi-temporal” em sua cultura moderna e as críticas ao “descompasso” negligenciam os vínculos das criações artísticas/literárias com os conflitos internos nas sociedades e os obstáculos para comunica-las aos seus povos, dado o analfabetismo (atraso social). As contradições entre modernismo e modernização condicionam as obras e a função sociocultural dos artistas. A modernização cultural não espelha apenas um transplante daquilo que ocorre na Europa, “sobretudo nos principais artistas plásticos e escritores, mas de reelaborações desejosas de contribuir com a transformação social” (p. 79).

O modernismo latino, em muitos casos, deu impulso para a construção da identidade nacional, embora alguns projetos de inserção social tenham se diluído parcialmente em “academismos, variantes da cultura oficial ou jogos do mercado”. Para o autor, contudo, “[...] seria preciso entender a sinuosa modernidade latino-americana repensando os modernismos como tentativas de intervir no cruzamento de uma ordem dominante semi-oligárquica, uma economia capitalista semi-industrializada e movimentos sociais semitransformadores” (p. 83).

Entre os anos 50 e 70, fenômenos estruturais – como a expansão urbana, o desenvolvimento econômico, a massificação das relações culturais,

entre outros – transformaram as relações entre modernismo cultural e modernização social. Estabeleceu-se, contudo, um confronto entre a lógica socioeconômica do crescimento do mercado (literário e artístico) e a lógica voluntarista do culturalismo político. O voluntarismo cultural declinou pelo incremento diferenciado de investimentos nos mercados de elite e de massa, acentuando seu afastamento.

Canclini conclui que, em um certo momento, embora o Estado latino-americano tenha procurado administrar e se responsabilizar pelo patrimônio cultural, especialmente o tradicional, a iniciativa privada – a indústria cultural – passa a assumir tanto a promoção da cultura moderna para as massas quanto para as elites (seria o caso da Televisa, no México; da Rede Globo, no Brasil; e do Grupo CAYC, na Argentina).

O capítulo três, **Artistas, intermediários e público: inovar ou democratizar**, é utilizado por Canclini para discutir as relações entre a modernidade e a democratização do acesso à cultura (um dos “pilares” da modernização). Para o autor, o construtivismo plástico e arquitetônico manifestou-se na América Latina antes mesmo de fazer parte do desenvolvimento produtivo porque, mais que reflexo do que auge tecnológico, ele procurou dar o impulso modernizador (p. 116).

O autor apresenta uma ampla exposição sobre o papel de alguns artistas/literatos, como Paz e Borges, acerca de suas críticas à modernização latino-americana, na figura da ação do Estado, e seu apego ao modernismo como forma de resgate de uma formação “nacional”. Visível contradição, tendo em vista o elitismo da linguagem. Por sua vez, mostra artistas plásticos engajados numa produção modernista mas focada numa relação com o passado tradicional latino ou o que a formação latina tem de diferenciada, mas que não se enquadram nos moldes da indústria cultural e são, por isso mesmo, aliados do “mercado”.

Voltando seu enfoque para o ponto de vista dos receptores quanto à modernidade, Canclini afirma que na América Latina o frágil enraizamento na própria história dificulta buscar numa análise dos museus o entendimento de como a modernidade é vista, até por uma deliberada opção pelo predomínio da cultura escrita sobre a visual (o que alijava a maioria analfabeta do contato com tais produções). De acordo com o autor, “não chegamos a **uma** modernidade, mas a vários processos desiguais e combinados de modernização” (p. 154).

Por sua vez, a democratização da cultura é pensada como se se tratasse de anular a distância e a diferença entre artistas e público, como na utopia

de socializar a cultura moderna, tentada pelas revoluções latino-americanas e por regimes populistas. Para o autor, “há um componente autoritário quando se quer que as interpretações dos receptores coincidam inteiramente com o sentido proposto pelo emissor. Democracia é pluralidade cultural, polissemia interpretativa” (p. 156).

No capítulo quatro, **O porvir do passado**, Canclini apresenta o embate entre os setores tradicionais e os setores modernos nas sociedades latino-americanas, quanto ao patrimônio cultural – que tem nos museus o agente principal de sua “salvaguarda”.

De acordo com o autor, para entender o desenvolvimento ambivalente da modernidade, é preciso analisar a estrutura sociocultural das contradições presentes em alianças entre os grupos tradicionalistas (fundamentalistas culturais e religiosos) e renovadores (grupos econômicos e tecnocráticos modernizadores). Por sua vez, o patrimônio cultural é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos – o tradicionalista substancialista –, que fixaram o alto valor de certos bens culturais (centros históricos de grandes cidades, música clássica, saber humanístico, folclore etc.). Preservar tais bens teria um caráter estético e simbólico, de embate com a descaracterização promovida pela modernização.

As “tradições” são ritualizadas para servir à legitimação daqueles que as construíram ou se apropriaram delas: uma teatralização do patrimônio cultural que tem a escola como palco fundamental por meio dos conteúdos conceituais do ensino, assim como as celebrações, festividades, exposições e visitas a lugares míticos. A comemoração tradicionalista assenta-se frequentemente sobre o desconhecimento do passado.

Analisando o papel dos museus, Canclini destaca que “Se o patrimônio é interpretado como repertório fixo de tradições, condensadas em objetos, ele precisa de um palco-depósito que o contenha e o proteja, um palco-vitrine para exibi-lo” (p. 169). E que “Hoje devemos reconhecer que as alianças, involuntárias ou deliberadas, dos museus com os meios de comunicação de massa e o turismo foram mais eficazes para a difusão cultural que as tentativas dos artistas de levar a arte para as ruas” (p. 170).

Os museus, por sua vez, valem-se de rituais para expressar como abordam o patrimônio. A exclusão dos não-iniciados em tais rituais, portanto, continua latente. Segundo Bourdieu, esses ritos instituem uma diferença duradoura entre os que participam e os que ficam de fora (p. 192). E a cultura tradicional busca “naturalizar” essa barreira entre incluídos e excluídos, usa

a encenação cultural para proclamar que a organização social arbitrária é assim e a não poderia de outra forma.

No quinto capítulo, **A encenação do popular**, Canclini analisa o papel de alguns agentes na criação de uma “imagem” distorcida do que vem a ser a cultura popular.

A primeira crítica do autor refere-se ao recorte do objeto de estudo: “Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais a sua repetição que sua transformação” (p. 211).

Canclini define o popular como sendo o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos (p.205). O popular costuma ser associado ao pré-moderno e ao subsidiário. Contudo, o popular deve ser visto mais como algo construído que como pré-existente.

Para o autor, na teatralização da cultura popular os três protagonistas são o folclore, as indústrias culturais e o populismo político. Para enfatizar sua crítica, Canclini sistematiza seis refutações à visão clássica dos folcloristas (p. 215-238):

a) o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares (estatísticas indicam aumento do percentual de artesãos na população econômica ativa de países latino-americanos);

b) as culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular (há participação significativa de populações urbanas e uma maior relação com a vida urbana);

c) o popular não se concentra nos objetos (há maior preocupação da antropologia e da sociologia com as condições econômicas de produção e consumo, os comportamentos e processos comunicacionais, interações e rituais);

d) o popular não é monopólio dos setores populares (uma mesma pessoa pode participar de diversos grupos folclóricos; os processos comunica-

cionais e práticas sociais também sofrem a intervenção de órgãos governamentais e da iniciativa privada);

e) o popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as contradições (há muitas práticas rituais que transgridem humoristicamente a simples reprodução da ordem tradicional, como os carnavais);

f) a preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação (a incorporação de novas tecnologias e/ou materiais em adaptação ao mercado pode significar uma consolidação para comunidades tradicionais sem desvirtuá-las).

Para o autor, assim como a análise das artes cultas, o exame das culturas populares requer livrar-se da pretensão de autonomia absoluta, de uma pureza ou de uma auto-suficiência sem relação com as indústrias culturais, o turismo, as relações econômicas e políticas com o mercado nacional e transnacional de bens simbólicos.

No capítulo seis, **Popular, popularidade: da representação política à teatral**, Canclini faz a crítica à apropriação da cultura popular pela indústria cultural e pelas classes políticas.

De acordo com o autor, a “noção de popular construída pelos meios de comunicação, e em boa parte aceita pelos estudos nesse campo, segue a lógica do mercado. *Popular* é o que se venda maciçamente, o que agrada as multidões. A rigor, não interessa ao mercado e à mídia o popular e sim a popularidade” (p. 260). Nessa visão, o popular não interessa como tradição que perdura. Ao contrário, prevalece uma “lei da obsolescência incessante”: tudo deve ser constantemente renovado. “O popular massivo é o que não permanece, não se acumula como experiência nem se enriquece com o adquirido” (p. 261).

No populismo, por sua vez, “os valores tradicionais do povo, assumidos e representados pelo Estado, ou por um líder carismático, legitimam a ordem que estes últimos administram e dão aos setores populares a confiança de que participam de um sistema que os inclui e os reconhece” (p. 264).

Para Canclini, o populismo tornou possível para os setores populares novas interações com a modernização, tanto com o Estado quanto com outros agentes hegemônicos, fazendo com que parte de suas demandas fossem parcialmente atendidas. No entanto, o autor destaca três mudanças ocorridas nos últimos anos que debilitam esse tipo de constituição popular: as transformações geradas pelas indústrias culturais, como o alto custo uma campanha eleitoral, ressignificando o campo político sob a ótica da lógica publicitária; a crise econômica e a reorganização neoliberal dos Estados,

com a estagnação e a recessão dos anos 80, que implicam escassez de verbas para atender as reivindicações populares; o desinteresse do povo pela atuação político-partidária e a crescente atuação das informações jornalísticas (a mediação política entre movimentos populares e o aparelho governamental ou partidário é substituída por uma mediação simbólica da imprensa e dos programas de informação da mídia).

Canclini destaca que na busca pela investigação do popular sobressaem a *teoria da reprodução* e a *concepção gramsciana da hegemonia*. A primeira vê a cultura popular como resultado da apropriação desigual dos bens econômicos e simbólicos por parte dos setores subalternos. A segunda vê as culturas populares retomando suas tradições e experiências próprias no conflito com os que exercem a hegemonia.

No sétimo capítulo, **Culturas híbridas, poderes oblíquos**, Canclini expõe o que ele considera como exemplos de uma construção da hibridez cultural presente nas sociedades latino-americanas.

Para o autor, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural. Cidade e meio rural se articulam pela mídia eletrônica. A mobilização social, do mesmo modo que a estrutura da cidade, fragmenta-se em processos cada vez mais difíceis de totalizar, e a eficácia dos movimentos sociais, por sua vez, cresce quando atuam nas redes massivas.

A vida urbana transgride a ordem “imposta” pelo desenvolvimento moderno na tentativa de distribuir os objetos e os signos em lugares específicos e classificar as “coisas” e as “linguagens” que falam delas, com uma organização sistemática dos “espaços” sociais em que devem ser consumidos. Como os monumentos, que abertos à dinâmica urbana, facilitam que a memória interaja com a mudança, que os heróis nacionais se revitalizem graças à propaganda ou ao trânsito.

A “agonia das coleções”, por sua vez, “é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo. As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis” (p. 304). Proliferam os dispositivos de reprodução que não podem ser definidos como cultos ou populares: fotocopiadoras, videocassetes, vídeo clips, videogames. Neles se perdem as coleções, desestruturam-se as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam seus sentidos.

“As buscas mais radicais sobre o que significa estar entrando e saindo da modernidade são as dos que assumem as tensões entre desterritorialização” (p. 309). Na análise dessa transformação das culturas, Canclini enfoca a transnacionalização dos mercados simbólicos (como a massificação dos

mercados culturais nacionais) e as migrações (os fenômenos de desterritorialização e reterritorialização ligados aos migrantes), e o sentido estético dessa mudança seguindo as estratégias de algumas artes “impuras”, como o grafite e as histórias em quadrinhos, consideradas pelo autor como “constitucionalmente híbridas”.

Canclini afirma que a hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas. Os projetos de independência e desenvolvimento nacionais buscaram compatibilizar o modernismo cultural com a semimodernização econômica, e ambos com as tradições persistentes.

Outro modo pelo qual a obliquidade dos circuitos simbólicos permite repensar os vínculos entre cultura e poder é a busca de mediações, de vias diagonais para gerir os conflitos, como a satirização da classe política, expressa nos Carnavais, nos grafites e/ou no humor jornalístico. Contudo, para Canclini, as práticas culturais são, mais que ações, atuações. “[...] Talvez o maior interesse para a política de levar em conta a problemática simbólica não resida na eficácia pontual de certos bens ou mensagens, mas no fato de que os aspectos teatrais e rituados do social tornem evidente o que há de oblíquo, simulado e distinto em qualquer interação” (p. 330).

Assim como declara já na parte inicial de sua obra, as considerações finais do autor, expressas na Saída, afirmam que a análise exposta no livro “não permite estabelecer relações mecânicas entre modernização econômica e cultural. Nem tampouco ler esse processo como simples atraso. [...] Essa modernização insatisfatória deve ser interpretada em interação com as tradições que persistem” (p. 353).

Para Canclini, a compreensão da modernidade requer observar, ao mesmo tempo, as formas de entrada e saída que nela ocorrem. Vê-la com uma condição que nos envolve. Compreender como se reestruturam os agentes sociais que participam tanto do campo culto ou popular quanto do massivo e como isso abranda as fronteiras entre seus praticantes e seus estilos.

Tais relações devem revelar, claramente, aquilo que autor denominou de *culturas híbridas*.