

O ENTRE-LUGAR DA CULTURA (POP)ULAR NA AMÉRICA LATINA: CRIAÇÃO E CRÍTICA CONTEMPORÂNEAS NESTES TRÓPICOS

*THE PLACE-BETWEEN OF (POP)ULAR CULTURE IN LATIN AMERICAN:
CONTEMPORARY CREATION AND CRITICISM IN THESE TROPICS*

Daniel Mendes¹
Universidade Federal da Bahia, Brasil

RESUMO

Este artigo se propõe a analisar o conceito de “entre-lugar” trabalhado por Silvianno Santiago como forma de conceber a criação da cultura pop na América Latina em seu hibridismo com a cultura popular neste continente. Busca-se, com isso, defender um novo discurso em relação à cobertura da crítica cultural sobre essa específica cultura contemporânea. Com efeito, objetiva-se compreender como a cultura pop latino-americana se conecta a uma cultura pop global, sobretudo diante do fenômeno do *cosmopolitismo estético*, que a aproxima de outras culturas *globais*, mas que, ao mesmo tempo, também possibilita as suas diferenciações. Por fim, será abordada a questão da cultura enquanto valor com o intuito de analisar como que tal regimento pode obedecer a critérios pensados a partir das experiências culturais destes trópicos e não a critérios meramente importados.

PALAVRAS-CHAVE: Entre-lugar; Cultura pop; América Latina; Cosmopolitismo; Valor.

ABSTRACT

This article aims to analyze the concept of “inter-place” worked by Silvianno Santiago as a way of conceiving the creation of pop culture in Latin America in its hybridism with popular culture in this continent. Thus, we seek to defend a new discourse regarding the coverage of cultural criticism about this specific contemporary culture. Indeed, the objective is to understand how Latin American pop culture connects with a global pop culture, especially in the face of the phenomenon of aesthetic cosmopolitanism, which brings it closer to other global cultures, but at the same time also enables their differentiations. . Finally, the question of culture as a value will be approached in order to analyze how such a regiment can obey criteria thought from the cultural experiences of these tropics and not merely imported criteria.

KEYWORDS: Place-Between; Pop culture; Latin America; Cosmopolitanism; Value.

¹É mestrando em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia. E-mail: danmendes.dss@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

No livro *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural* (2000), mais precisamente no capítulo *o entre-lugar do discurso latino-americano*, o crítico cultural brasileiro Silviano Santiago nos fala sobre a necessidade da crítica de literatura na América Latina “se libertar” dos padrões impostos pelo “colonizador” europeu². O autor defende que um novo discurso crítico deve ser criado levando em consideração à experiência peculiar da literatura realizada neste continente, que está no que ele chama de “entre-lugar”; entre o discurso do modelo europeu e a antropofagia da colônia, que digere o padrão imposto e cria o seu modelo próprio. Logo, ela está:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão ao mesmo, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2000, p.26).

Trata-se de um “entre-lugar” que se constitui em um “novo lugar”: um lugar mestiço, que está entre o colonizador e a realidade local; um híbrido disso. Para o crítico, esse “entre-lugar” é a própria expressão da literatura na América Latina. A visão feita por Santiago (2000) pode ser estendida para todos os outros campos das artes nestes trópicos. Nesse sentido, defende-se aqui um novo discurso crítico também para a cultura pop latino-americana, sobretudo em se tratando dos veículos do jornalismo especializado que as cobrem. Devido às transformações contemporâneas no campo cultural, aceleradas pelos processos de mercantilização da cultura (LIPOVETSKY-SERROY, 2011), não dá mais para impor critérios importados e que eram utilizados em contextos do passado, além de ser necessário também o entendimento da contemporaneidade, e dos seus processos de hibridismo cultural (CANCLINI, 2008), para se libertar de tais normas e preconceitos que foram institucionalizados ao longo do tempo.

² A atribuição baseia-se sempre implicitamente na referência a “obras-testemunho”, consciente ou inconscientemente adotadas, porque elas apresentam, em um grau particularmente elevado, as qualidades reconhecidas, de maneira mais ou menos explícita, como pertinentes em determinado sistema de classificação (BOURDIEU, 2007, p. 52).

Conecto tal postura à mesma de Michel Foucault quando este nos ensina que devemos sair da nossa condição de “menoridade” em *O governo de si e dos outros* (2010). Na *aula de 5 de janeiro de 1983*, o filósofo francês chama por “menoridade” as normas que nos governam; ele defende que devemos superá-las para, assim, encontrarmos as normas que, de fato, se aplicam às nossas necessidades peculiares. Tanto Foucault (2010), como também Santiago (2000), falam em uma necessidade de estimular as nossas atividades críticas. Superar a nossa condição de governados, defende o primeiro, e subverter a nossa obediência de colonizados, afirma o segundo, são ensinamentos cruciais para qualquer intelectual nestes trópicos, em todas as áreas. Em um esforço para se pensar a cultura pop na América Latina, tendo ainda como base referencial as teses de Santiago (2000) sobre a formação da literatura, da cultura e das artes no “entre-lugar” latino-americano, é possível visualizar tal experiência como algo intercultural, que sugere outras regras de criação e avaliação, que não aquelas impostas pelo que vem de fora, pelo “colonizador” padrão, ou seja, é preciso aprender a declarar a sua falência:

Declarar a falência de tal método implica a necessidade de substituí-lo por outro em que os elementos esquecidos, negligenciados e abandonados pela crítica policial serão isolados, postos em relevo, em benefício de um novo discurso crítico, o qual, por sua vez, esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença (SANTIAGO, 2000, p.19).

O que está sendo proposto é que o campo formado pela crítica especializada em cultura pop existente nos países da América Latina não deve mais se manter preso a critérios que foram importados em outro contexto espaço-temporal (o do século XX), pois o contexto contemporâneo de grande trânsito global entre os produtos culturais mercadológicos não condiz mais com as posturas fechadas de outrora. Além disso, é preciso enxergar a experiência peculiar – o elemento diferencial – da América Latina, e, em nosso caso mais específico, do Brasil, sobretudo em relação às culturas e as artes que aqui se formam, numa relação híbrida entre o *popular* e o *pop*, para que, a partir disso, comecemos a nos libertar de um processo de colonialidade (MIGNOLO, 2003; QUIJANO, 2005), que prosseguiu a colonização, e ainda insiste em prosseguir, principalmente em se tratando das “nossas” valorações, quase sempre obedientes a o que nos foi ensinado como discurso pelo chefe de escola:

Tal discurso reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio;

uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe de escola (SANTIAGO, 2000, p.18).

Quando for alcançada tal subversão, será possível considerar, e valorizar, os elementos próprios que compõem a cultura pop em sua formação no “entre-lugar” da criação artística e cultural na América Latina. Por conta disso, o campo latino-americano formado pela crítica especializada nesta específica cultura deve buscar uma ressignificação de suas normas. Dito de outra forma: deve superar as “dívidas contraídas” com a metrópole, no caso, o modelo que foi historicamente imposto *de fora* (estadunidense e anglo-saxônico), com o objetivo fundamental de “agredi-lo” para, dessa maneira, construir outro mais bem apropriado à experiência peculiar e diferenciada da cultura pop nestes trópicos da *latino-américa*.

Sendo assim, são adotados aqui os cruciais ensinamentos de Santiago (2000), sobretudo quando o mesmo nos orienta a aprender os “códigos da metrópole”, não para meramente copiá-los, mas sim, para subvertê-los de acordo aos nossos interesses. Esse é um caminho possível para se chegar a uma completa descolonização, no caso uma “decolonização epistemológica” de gostos, valores, saberes e conhecimentos (MIGNOLO, 2007), que possivelmente ocasionará novas construções de campos distintivos, mas que serão estes constituídos por normas e valorações não importadas, mas formadas a partir da concepção dos nossos artistas e criadores enquanto latino-americanos e, especificamente, brasileiros.

2 CULTURA E COSMOPOLITISMO NA AMÉRICA LATINA

Um conceito que pode ajudar a melhor compreender uma visão contemporânea sobre o “entre-lugar” de formação da cultura pop latino-americana é o de *cosmopolitismo estético*. No artigo *O sotaque pop da sofrência: as estratégias de comunicação do arrocha para se posicionar como música pop mundial* (2015), a pesquisadora Nadja Vladi aborda o termo “pop periférico” ao se referir a uma produção de música e cultura que vem sendo realizada nas regiões às margens dos grandes centros do país. O termo foi retirado de uma entrevista concedida pelo antropólogo Hermano Vianna ao jornal *O Estado de S.Paulo*:

As gravadoras do mundo, que comandaram o mercado mundial de música popular, praticamente entraram em colapso. Milhares de pequenos estúdios surgiram em todas as periferias. Seus produtos são distribuídos na Internet e são um sucesso sem rádio, jornais ou na televisão. [...] Quem não viaja para o interior do país não se dá conta desse fenômeno. Quando vou a qualquer local, longe da capital, costumo encontrar grupos superarticulados, projetos sociais e culturais que muitas vezes têm visibilidade no exterior. O pop periférico está entre os principais desenvolvimentos culturais brasileiros nas últimas duas décadas (MARSIGLIA, 2013 *apud* VLADI, 2015, p. 2).

A análise de Vianna nos dá pistas sobre como o fenômeno da cultura pop latino-americana, em uma versão brasileira, começa a se construir na contemporaneidade. É possível perceber que, segundo o antropólogo, tal fenômeno está diretamente atrelado à “ascensão das novas classes médias brasileiras³ e a revolução digital na música” (VLADI, 2015, p. 2). É justamente a partir da observação de Vianna sobre a formação desse citado “pop periférico” no Brasil que Vladi (2015) conecta tal fenômeno ao conceito de *cosmopolitismo estético* trabalho pelo sociólogo israelense Motti Regev (2013):

[...] a formação em um curso de uma cultura mundial como uma entidade complexa e interconectada, na qual os grupos sociais de todos os tipos compartilham bases amplas comuns em suas percepções estéticas, em suas formas expressivas e em suas práticas culturais. (REGEV, 2013, p.3 *apud* VLADI, 2015, p. 2).

O objetivo da pesquisadora ao estudar as estratégias de comunicação do gênero musical arrocha⁴ para se posicionar como música pop mundial é “tentar entender o cruzamento da cultura local com a nacional e a global, que faz com que práticas musicais, como a deste citado gênero, busque elementos estéticos, sonoros, ideológicos e mercadológicos que aproxime o pop nacional de uma música pop mundial” (VLADI, 2015, p. 2). O que a autora propõe em relação à análise do arrocha pode muito bem ser estendido para uma tentativa de compreensão da própria cultura pop, brasileira e latino-americana contemporâneas, de origem majoritariamente *popular* (numa espécie de *cultura (pop)ular*),

³ Quando dizemos “nova classe média” estamos pensando num grupo extremamente heterogêneo em termos de estilos de vida e visões de mundo. Há de tudo nela: pastores de igrejas evangélicas, DJs de tecnobrega, militantes de coletivos periféricos, donos de lan houses etc. “O rótulo impreciso tenta dar conta de uma grande transformação da sociedade brasileira, ainda não analisada devidamente” (MARSIGLIA, 2013 *apud* VLADI, 2015, p. 2).

⁴ O arrocha surge na cidade de Candeias, Região Metropolitana de Salvador, no final dos anos 1990. O nome “arrocha” é uma alusão à forma de dançar “arrochado”, ou, em outras palavras, “agarradinho”, como diz uma das precursoras do estilo, a cantora Nara Costa (VLADI, 2015, p. 10). Além de Nara (que se tornou cantora gospel), outros expoentes são: Pablo, Silvano Salles, Tayrone, Nira Guerreira (falecida em 2018), Márcio Moreno (que também se tornou cantor gospel) e grupo Asas Livres (que revelou o cantor Pablo). O sucesso nacional do ritmo fez nascer um subgênero chamado por “sofrência”, que também engloba músicos do gênero sertanejo.

que se hibridizaram (sem perderem suas peculiaridades) e adentraram de forma significativa ao circuito principal do entretenimento nestes trópicos. Em tal espaço midiático esta cultura pop surgida das periferias se consolidou nas duas últimas décadas (2000/2010) e passou a ocupar uma posição de maior destaque em relação a uma cultura pop praticada e consumida pelas classes médias, que durante décadas dominou este mesmo espaço midiático.

No caso da cultura pop brasileira contemporânea, em especial o caso da música, inserida nas análises do *cosmopolitismo estético*, é possível compreender como “elementos singulares e diferentes se tornam semelhantes na busca de uma identificação global, e de uma legitimação cultural dentro desse universo da música pop” (VLADI, 2015, p. 2). Ainda segundo Regev (2013), atualmente quase todo o mundo ocidental compartilha das mesmas sonoridades musicais:

[...] escutando garotas no Japão, um grupo de hip-hop turco, um grupo de rock aflamengado na Espanha... Os seguidores do pop rock de qualquer parte do mundo encontram sempre em alguns desses exemplos certos sons eletrificados ou eletrônicos, algumas técnicas vocais, e algumas frases musicais que serão familiares a sua própria música nacional (REGEV, 2013, p.179 *apud* VLADI, 2015, p. 3).

Regev (2013) nos fala sobre uma “cadeia musical global”, que, independentemente de ainda haver especificidades de gêneros, e de o jornalismo cultural/musical insistir com certos rótulos, praticamente esvaeceram as fronteiras nítidas que separavam os produtos musicais, tônica que se sobressaiu em outro tempo que não mais este em voga. Tal hibridação musical (e cultural, em sentido amplo) foi possível a partir da intensificação dos diálogos interartes (BURKE, 2003; CANCLINI, 2008), regidos pelas lógicas mercadológicas cosmopolitas (ORTIZ, 1994; DIAS, 2000; LIPOVETSKY-SERROY, 2011). A esta “cadeia musical global” pertencem estéticas cosmopolitas que são atestadas por Regev em seu livro *Pop-Rock Music* (2013). Tais estéticas se amalgamam em expressões isomórficas, que são “texturas sonoras, endereçamentos de gêneros musicais e performances corporais, globalizadas ao mesmo tempo em que possibilitam negociações singulares através dos percursos em que essas expressões se materializam nos contextos locais” (*apud* JANOTTI JR., 2015, p. 52). Não por acaso, a cultura pop latino-americana contemporânea está justamente neste “entre-lugar” de negociação entre as culturais cosmopolitas *globais* e as culturais locais destes trópicos.

3 A CULTURA (POP)ULAR LATINO-AMERICANA

Os esforços para se pensar o que seria a cultura pop contemporânea na América Latina, objetivo primordial deste artigo, nos leva a retomar autores que se debruçaram por tentar compreender os critérios que são utilizados para o reconhecimento de algo como cultura. Os importantes estudos realizados pelo crítico cultural galês Raymond Williams, por exemplo, sobre os diversos possíveis conceitos de cultura, ajuda a nos “libertarmos” de um único conceito, fixo e excludente, o que nos faz pensá-la de maneira mais adequada aos novos tempos. Nesse sentido, tais estudos nos orientam a como enxergá-la em seu desenvolvimento na contemporaneidade, trazendo à tona peculiaridades que são deste espaço sociocultural (o “entre-lugar” latino-americano), assim como desta era (a contemporaneidade), e que não podem ser ignoradas em um estudo que busca alcançar uma concepção mais justa e atualizada da cultura pop na América Latina, e de forma mais específica no Brasil.

Como bem nos fala Williams:

Há um conceito, “cultura”, que em si mesmo, através da variação e complicação, incorpora não só as questões, mas também as contradições através das quais se desenvolveu. Esse conceito funde e confunde as experiências e tendências radicalmente diferentes de sua formação. É impossível, portanto, realizar uma análise cultural séria sem chegarmos a uma consciência do próprio conceito: uma consciência que deve ser histórica (WILLIAMS, 1979, p. 16).

Foi essa consciência histórica que fez o crítico visualizar a cultura de várias maneiras, e em muitas formas, reconhecendo aspectos considerados plausíveis para o uso de tal definição. Em *Cultura e Sociedade* (1958), Williams propõe quatro diferentes significados de cultura: “como hábito mental individual; como estado de desenvolvimento intelectual de toda uma sociedade; como o conjunto das artes e como forma de vida global de um grupo de pessoas ou de um povo” (*apud* EAGLETON, 2003, p. 53). Tais definições estimularam um verdadeiro desvio de rota nos estudos da cultura no século XX por terem sido precursores em relação aos alargamentos necessários e factíveis para se chegar a concepções mais justas e honestas sobre o termo, o que possibilitou o reconhecimento, por exemplo, da cultura produzida pelas classes populares, ou menos favorecidas socioeconomicamente, antes fortemente excluídas pelos conceitos fechados de uma dita alta cultura, assim como nos

permite hoje enxergar, e reconhecer, as especificidades da cultura pop na América Latina. “*Cultura*, antes dessas transições, era o crescimento e cuidado de colheitas e animais, e por extensão, o crescimento e cuidado das faculdades humanas” (WILLIAMS, 1979, p. 16).

O desafio aqui é compreender como a noção de cultura pop, reinterpretada agora sob o viés latino-americano, e, mais especificamente, brasileiro, pode ser alcançada tendo como base referencial uma outra concepção mais ampla sobre tal expressão.

O conceito de “cultura”, quando considerado no contexto amplo do desenvolvimento histórico, exerce uma forte pressão contra os termos limitados de todos os outros conceitos. Essa é sempre a sua vantagem; é sempre também uma fonte de dificuldades, tanto na definição como na compreensão (WILLIAMS, 1979, p. 19).

Por uma perspectiva mais ampla, como sugere Williams (1979), é possível enxergar a cultura pop na América Latina a partir do seu entrelaçamento com as diversas culturas populares que habitam nestes trópicos. Nesta via, um conceito chave para o entendimento da complexa relação entre o *popular* e o *pop* em toda a América Latina é o de *mestiçagem*, trabalhado aqui tendo como norte orientador os estudos realizados pelo antropólogo colombiano Jesús Martín-Barbero (1987; 1997). Para este autor, o campo da comunicação, especialmente na América Latina, de forma geral, se fundamenta em uma espécie de “mosaico de representações”, no qual estão inscritos traços culturais de diferentes épocas e das distintas classes. Assim, a *mestiçagem*, sobretudo a latino-americana, seria bem mais do que uma mera mistura de raças: se constitui, então, a partir de uma mistura também das culturas rurais e urbanas; populares e das elites; arcaicas e modernas; assim como entre o local, o regional, o nacional e o transnacional.

Com o avançar das suas investigações, Martín-Barbero (1997) vai nos dizer que, com o incremento da comunicação de massa na América Latina, tal *mestiçagem* passa a ser mediada entre o “popular” e o “massivo”. De acordo com o autor, para entender essas “mediações” será preciso antes compreender o popular na cultura não como algo limitado ao passado, mas também à modernidade, à *mestiçagem* que ali passa a ser produzida.

É como mestiçagem e não como superação - continuidades na descontinuidade, conciliações entre ritmos que se excluem - que estão se tornando pensáveis as formas e os sentidos que a vigência cultural das diferentes identidades vem adquirindo: o indígena no rural, o rural no urbano, o folclore no popular e o popular no massivo. Não como forma de esconder as contradições, mas sim para extraí-las

dos esquemas de modo a podermos observá-las enquanto se fazem e se desfazem: brechas nas situações e situações nas brechas (MARTÍN-BARBERO, 1997. p. 259).

A partir de tal conceito, é possível perceber a inter-relação entre várias culturas, de diversos segmentos sociais, fenômeno que se torna a gênese de uma nova cultura, a “cultura de massa”. Martín-Barbero (1997) afirma que esta *mestiçagem* traz em si um novo modo de “perceber e narrar, contar e dar conta da realidade”, assim como “do papel que os meios massivos neste caso exercem”, de *mediadores culturais*, mas que também são interferidos por *matrizes culturais*⁵ que intervêm nestas *mediações* entre práticas de comunicação (dos próprios meios) e os sujeitos (a recepção). Assim, é possível pensar as telenovelas latino-americanas (as brasileiras e mexicanas, sobretudo) como um exemplo evidente de uma cultura (pop)ular que nasce a partir de encontros que somente são possíveis, com resultados frutíferos, em um “entre-lugar” de ressignificações contínuas (SANTIAGO, 2000).

Partindo destas perspectivas de formação cultural, nota-se que para o entendimento da cultura pop latino-americana, nosso principal interesse, é preciso antes de tudo compreender as “particularidades sonoras e imagéticas em produtos e performances que encenam modos de viver, habitar, afetar e estar no mundo” (SOARES, 2015, p. 22). Desta maneira, tal expressão pode ser reconhecida das mais diversas formas, e os sujeitos, neste espaço transnacional, “interpretam, negociam, se apropriam de artefatos e textos culturais ressignificando suas experiências” (SOARES, 2015, p. 22). É o caso, por exemplo, dos fenômenos recentes do reggaeton e do trap latino (ambos surgidos na República Dominicana mas que alcançaram a praticamente todos os países da América Latina), que, a partir do contato com o rap estadunidense, propuseram uma tradução da vida e da cultura dos guetos destes trópicos.

4 CULTURA (POP)ULAR E VALOR CULTURAL

É com cuidado que se busca pensar aqui a existência da cultura pop como uma das mais representativas culturas da contemporaneidade. Analisando o uso do termo na América

⁵ Matrizes culturais funcionam como marcas ideológicas que constituem a identidade dos campos sociais. Elas se constituem por via das mediações sociais, e, ao mesmo tempo, são elas mesmas mediações para fazeres sociais e na construção de novas identidades (MARTÍN-BARBERO, 1997).

Latina, o mesmo foi muito associado aos produtos culturais comercializados pela indústria cultural estadunidense, principalmente aqueles ligados ao cinema, quadrinhos, televisão e música. Ainda em relação ao caso latino-americano, o termo se cristalizou como algo distinto dos produtos que, mesmo também quando comercializados pela mesma indústria, em âmbitos nacionais, ainda assim, eram chamados não de *pop*, mas de *popular*, termo este que era sempre associado a algo meramente produzido pelo povo, de forma regionalizada ou periférica, geralmente sem aparatos midiáticos sofisticados, o que há algum tempo já vem sendo problematizado.

As fronteiras dessa distinção começam a se embaçar a partir dos primeiros anos do século XXI. Na contemporaneidade, devido ao trânsito desenfreado da comercialização da cultura, gerando o que vem sendo chamado por *cultura-mundo* (LIPOVETSKY-SERROY, 2011), assim como foi mostrado no caso da música, também está mais difícil separar o que é da *cultura pop* do que é da *cultura popular*. É nesse momento que aqui é inserida a questão do valor cultural, que se mostra como determinante para se entender a resistência que certos veículos de comunicação (especializados em música/cultura pop na América Latina) têm de estenderem suas concepções de *pop* para abranger também o que antes era visto apenas como *popular*, resistência esta que ocorre por dois motivos mais evidentes: primeiro pela dificuldade de se conceber a experiência peculiar de formação da cultura pop neste continente (que já nasce hibridizada com o popular – experiência própria de um “entre-lugar”); segundo devido às distintas valorações que são dadas em relação ao que nasce aqui e o que é importado (sobretudo do mundo anglo-saxônico).

Ainda diante dos esforços para se pensar as complexidades das diferentes concepções e valorações culturais, no artigo *A emergência da cultura e da crítica cultural* (2009), a pesquisadora Eneida Leal Cunha expõe um determinado foco de conturbação de significações históricas da palavra cultura. Há, segundo ela, sobretudo uma forte contestação contemporânea ao confinamento da cultura (ou do valor cultural) à esfera letrada/erudita; ou, dito de outra forma, um contundente questionamento “da equivalência entre cultura e artes canônicas, como a literatura, e da paralela separação entre cultura e o que Edward Said e Stuart Hall designaram por *mundanidade*” (CUNHA, 2009, p. 8-9). Em seus estudos sobre os variantes conceitos de cultura, por exemplo, a autora nos diz:

A terceira variante da significação de cultura emerge no século XIX por sua redução gradual, mas gravemente exitosa, ao domínio das artes. Como consequência, a cultura é confinada a uma pequena e privilegiada fração da sociedade – às pessoas “cultivadas” ou cultas – e se transforma, como demonstrou Bourdieu, em fator de distinção social. Nesta perspectiva, a ideia de cultura é simultaneamente intensificada (pelo prestígio, quase uma sacralização das artes ou da dimensão estética), e de certa forma empobrecida (por seu caráter irrevogavelmente excludente e antidemocrático). Nesta noção de cultura, que prevalece no que se convencionou designar como alta modernidade e se articula à intransigente reivindicação da autonomia estética, pode-se perceber o crescente distanciamento entre a Cultura (aqui com ‘C’ maiúsculo) e a hermenêutica leiga ou a experiência cotidiana comum à maioria, como também o afastamento da Cultura em relação à dimensão política e às disputas sociais (CUNHA, 2009, p. 5).

Com os citados questionamentos contemporâneos em relação a essa intransigente definição de cultura, estabeleceu-se, então, o que o crítico Silviano Santiago denomina, de forma inteligentemente provocante, como “o embate entre: a alta cultura da minoria e a cultura da maioria, popular, massiva e industrializada” (*apud* CUNHA, 2009, p. 9).

As demandas do presente em torno da cultura emergem principalmente no interior da própria comunidade nacional enquanto expressão de vivências minoritárias – com a ressalva, indispensável, de que o uso da noção de “minorias” aqui não tem significação quantitativa, pois são minoritários os segmentos da população aliados das estruturas e nas relações de poder, especialmente do poder de legitimação de suas referências culturais – ou a sua memória cultural (CUNHA, 2009, p. 8).

O que a autora nos diz é que do ponto de vista do valor (cultural) a hierarquia alta/baixa cultura ainda prevalece mesmo com as transformações da contemporaneidade (os diálogos, os hibridismos etc.). Além disso, ela se manifesta em diversos planos da vida social “em que pese a dimensão da influência contemporânea dos meios massivos” (CUNHA, 2009, p. 9), como é o caso do lugar principal de análise deste artigo: o campo da cultura pop na América Latina, seja em relação à criação artística, seja em se tratando da crítica cultural que abrange a mesma. Fica nítida a ideia de que a palavra *cultura* ainda é bastante associada a algo como sinônimo de *valor* (como quando ouvimos expressões do senso comum do tipo: “isso não é cultura”, ou, pior ainda: “isso é lixo cultural” – que se observa na resistência ao reconhecimento de certas expressões culturais nascidas nestes trópicos, como o funk carioca e a champeta na Colômbia, por exemplo). Trata-se, de fato, de um reflexo da referida hierarquização entre alta e baixa cultura, que teme em permanecer em nossas valorações e que dificulta o reconhecimento positivo de outras formas de cultura, sobretudo aquelas que se formam em regiões às margens dos chamados grandes centros do mundo.

Sabemos que o filme e mais ainda a novela de televisão não equivalem ao romance; que a fotografia não tem o mesmo prestígio ou valor social (nem o mesmo valor mercadológico) que a pintura; que um recital de Beethoven é ainda considerado muito mais “cultural” do que uma roda de samba ou um show de rock (CUNHA, 2009, p. 9).

O próprio *mundo pop* que nega o *mundo popular* por se sentir distinto deste (daí se explica, por exemplo, o fato de veículos ditos de segmentação *pop* no Brasil não darem espaço para gêneros musicais como o já citado funk carioca, além do sertanejo em atual *boom* comercial-midiático no país) também é negado, logo, mal valorado por aqueles ligados a consumos mais artísticos, eruditos, e, inclusive, pelo *mundo popular* mais “tradicional”. Ou seja, para estes, o *pop* (como um todo), também “não é cultura” (em um sentido valorativo).

Contudo, é fato que a *emergência* da cultura, como bem sugere o título do artigo de Cunha (2009), quanto um necessário objeto de inquietação e de reflexão contemporânea, se dá também “em consonância, e em absoluta sincronia, com a nossa dificuldade presente em enunciar com segurança e de maneira satisfatória o que entendemos por cultura” (CUNHA, 2009, p. 9). Ainda de acordo com a pesquisadora, “a emergência e a importância que vêm conquistando os estudos da cultura são também sincrônicas à percepção de que é nesta dimensão da vida social que se organizam as significações e os valores, que se exerce a hegemonia e que se estruturam, legitimam e disseminam as exclusões” (CUNHA, 2009, p. 10). Por conta disso, as questões de Santiago são retomadas aqui de maneira também *emergencial*:

Como o crítico deve apresentar hoje o complexo sistema de obras explicado até o presente por um método tradicional e reacionário, cuja única originalidade é o estudo das fontes e das influências? [...] Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam suas diferenças? Essas perguntas não poderão ter uma resposta fácil ou agradável, pelo fato mesmo de que é preciso de uma vez por todas declarar a falência de um método que se enraizou profundamente no sistema universitário: as pesquisas que conduzem ao estudo das fontes ou das influências. [...] Mas é preciso que agora o coloquemos em seu verdadeiro lugar (SANTIAGO, 2000, p. 17).

É crucial observar que não está sendo defendido aqui o fim da crítica cultural ou de artes (como a crítica musical, por exemplo), menos ainda o fim de uma sensibilidade para uma apreensão de uma determinada estética. Sendo mais direto: não se trata aqui de uma defesa pelo fim do valor da arte. Porém, já é notável a necessidade da crítica de encontrar qual

o seu devido papel na contemporaneidade, que, no nosso caso, enquanto latino-americanos e brasileiros, não é mais (pois nunca deveria ter sido) o de impor “verdades absolutas” importadas como *de valor*, mas o de criar um discurso do hoje, do agora, considerando os nossos trânsitos *globais*, sim, mas olhando, sobretudo, para as nossas peculiaridades (que é o “entre-lugar” que Santiago nos fala) enquanto América Latina e Brasil, e, assim, aprender a enxergar as nossas outras formas de valor(es) em música(s), em cultura(s), em arte(s).

Curiosa verdade essa que prega o amor da genealogia. Curiosa profissão essa cujo olhar se volta para o passado, em detrimento do presente, cujo crédito se recolhe pela descoberta de uma dívida contraída, de uma ideia roubada, de uma imagem ou palavra pedidas de empréstimo. A voz profética e canibal de Paul Valéry nos chama: Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado (SANTIAGO, 2000, p. 19).

Por fim, são reconhecidas aqui as concepções mais amplas de cultura propostas a partir dos estudos de Raymond Williams (1958; 1961; 1979; 2011) por serem consideradas por este artigo como apropriadas na tentativa de se compreender algo de tamanha complexidade como a cultura pop que nasce nestes trópicos. Por tal motivo, a perspectiva do “entre-lugar” trabalhada por Santiago (2000) torna-se aqui crucial em um esforço para que nos desvinculemos dos valores impositivos que foram importados e institucionalizados na *latino-américa* e, assim, consigamos conceber os valores que formam a nossa cultura (seja pop ou popular) de forma híbrida, mestiça, mas também diferenciada (mesmo em contato com outras culturas – fenômeno próprio da contemporaneidade).

Todavia, nos intuitos de saber conceber a cultura pop deste tempo, e deste nosso continente, nega-se aqui qualquer conceito único e fechado, além de valorações hierárquicas e discriminatórias. Isto devido à compreensão alcançada por esta análise sobre as intensas e ininterruptas movências, e vivências (de valorações que se distinguem, mas não se hierarquizam), que fazem parte do nosso “entre-lugar” e que possibilitam existir tanto o que aqui é também considerado como cultura, de uma forma geral e em diversos outros aspectos, mas, principalmente, quanto a sua expressão midiática e mercadológica, que, neste caso, chamamos, consumimos e valoramos, positivamente, por cultura pop. Entretanto, e é o que se defende aqui, não é descabido chamá-la também por cultura popular, em um sentido abrangente, que engloba o folclórico e o massivo, independentemente dos valores que lhe são atribuídos por defensores de uma dita alta cultura ou de uma cultura tida como tradicional.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao evidenciar as nítidas mudanças que se deram no campo cultural com a consolidação de uma cadeia global cosmopolita (REGEV, 2013; VLADI, 2015) devido a uma desenfreada e mais acessível circulação mercadológica e midiática (LIPOVETSKY-SERROY, 2011) que possibilitou hibridismos interculturais significativos (CANCLINI, 2008) e que, com isso, mudaram a *cara* da cultura neste tempo, sobretudo em relação aos aspectos da sua ressignificação em termos de produção, consumo e valorização (FRITH, 1996; JANOTTI JR., 2011; 2015), este artigo, enfim, se conecta mais diretamente ao posicionamento do sociólogo britânico Simon Frith (1996) em defender a cultura deste referido tempo como *popular* devido a sua forte ligação com todos esses fenômenos de mundialização cultural (ORTIZ, 1994; DIAS, 2000) que foram aqui apontados.

No caso especificamente da América Latina, como foi mostrado, durante um relativo tempo histórico, houve uma forte distinção entre o pop e o popular, segmentação que foi evidenciada como obsoleta por este estudo. Sendo assim, o termo *popular* pode muito bem abranger a toda cultura produzida na experiência do “entre-lugar” destes trópicos, seja nos meios de circulação *mainstream*, seja nos meios alternativos, ou ainda nos meios locais ou regionalizados, sem muita aproximação com os grandes veículos de comunicação, mas que também já se utilizam de aparatos tecnológicos e midiáticos em suas singulares produções culturais, assim como para a divulgação das mesmas, fenômeno que, como aqui abordado, Martín-Barbero (1997) nomeou por *mestiçagem*.

Contudo, é importante salientar que a preferência pelo uso do termo *popular* (*cultura popular* em sentido amplo) como mais abrangente para caracterizar a cultura contemporânea na América Latina, não significa que está sendo rechaçado o uso do termo *pop* (*cultura pop*, também em sentido amplo) como também possível para se definir a atual produção cultural midiática latino-americana. A partir da análise já feita, é reconhecida a força deste rótulo, o que, porém, não é defendido aqui como um instrumento distintivo em relação à definição

popular, podendo, inclusive, ser usado como *sinônimo plausível* de rotulação dentro de um campo midiático. Assim, no caso do campo da cultura na América Latina, e da maior parte dessa imensa cadeia cultural global, os termos *pop* e *popular* podem ser utilizados para definir artistas que, sim, são diferentes em muitos aspectos das suas criações, mas que, na contemporaneidade, podem facilmente pertencer ao mesmo campo (ou “entre-lugar”) de criação e consumo.

Com efeito, este artigo se esquivava de qualquer sentido institucionalizado, como a ideia do *popular* como algo “autêntico”, ou a ideia do *pop* como algo “descartável”, dentre outras ideias já questionáveis que foram cristalizadas em outros tempos que não mais este, para assim conceber a cultura de forma *móvel*, que se atualiza de era em era, respeitando as contundentes mudanças do avançar da história. Quanto à questão do *valor*, aqui se retomam as ideias defendidas pelo crítico Silviano Santiago (2000), nas quais o mesmo nos ensina a “nos libertarmos das nossas obediências colonizadas”. A partir deste ponto de vista, defendem-se aqui critérios mais bem embasados de críticas valorativas em relação à produção cultural e artística na América Latina (a nossa *cultura (pop)ular*) e em nosso caso ainda mais específico, que é este país continental chamado por Brasil. Tais critérios devem *emergencialmente*: enxergar a nossa condição de habitantes de um “entre-lugar”. Dito de outro modo: devem compreender a nossa peculiar ousadia, fruto de uma experiência histórica antropofágica, que se configurou em devorar o local com o global, num hibridismo que se conecta e se distingue ao mesmo tempo; fenômeno que, nos fluxos contínuos da contemporaneidade, ganharam força e expressões definitivas.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CUNHA, Eneida Leal. **A emergência da cultura e da crítica cultural**. In: Cadernos de Estudos Culturais, v. 1, p. 73-82, 2009. Disponível em: <http://seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/2184> Acesso em: 23/10/2019.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

EAGLETON, Terry. A cultura em crise. In: **A ideia de cultura**. Lisboa: Temas e Debates, 2003. p. 49-71.

FOUCAULT, Michel. Aula de 5 de janeiro de 1983. In: **O governo de si e dos outros**: curso no Collège de France (1982/1983). São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 25-39.

FRITH, Simon. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

JANOTTI JR., Jeder. Simon Frith: sobre o valor da música popular midiática. In: **Comunicação e estudos culturais**. GOMES, Itania; JANOTTI JR., Jeder. (Orgs.). Salvador: Edufba, 2011. p. 133-145.

_____. (2015). Cultura pop: entre o popular e a distinção. In: **Cultura pop**. SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. (Orgs.). Salvador: Edufba; Brasília: Compós. p. 45-56.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo**: respostas a uma sociedade desorientada. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MIGNOLO, Walter. **Historias locais, diseños globales**: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2003.

_____. (2007). **La idea de América Latina**: la herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. LANDER, Edgardo (Org.). Buenos Aires: CLACSO, 2005.

REGEV, Motti. **Pop-Rock Music**: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity. Cambridge: Polity, 2013.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre a dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: **Cultura pop**. SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. (Orgs.). Salvador: Edufba; Brasília: Compós, 2015. p. 19-33.

VLADI, Nadja. **O sotaque pop da sofrência**: as estratégias de comunicação do arrocha para se posicionar como música pop mundial. Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**: de Coleridge a Orwell. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____ (1961). **The Long Revolution**. Londres: Chatto & Windus.

_____ (1979). Conceitos básicos - cultura. In: **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar. p. 16-26.

Recebido em: 18/07/2019

Aprovado em: 21/12/2019

Publicado em: 26/12/2019