



PUC  
RIO

MARIA CECÍLIA CUNHA MORAIS PIRES

O QUE HÁ DE NOVO NA CULTURA DE MASSA?  
UM ESTUDO ATRAVÉS DA MÚSICA DO DJs

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

Rio de Janeiro, 28 de março de 2001.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO

Rua Marquês de São Vicente, 225 - Gávea  
CEP 22453-900 Rio de Janeiro RJ Brasil  
<http://www.puc-rio.br>

**N.Cham. 150 P667 TESE UC**

**Autor Pires, Maria Cecília Cunha Moraes**

**Título O que há de novo na cultura de massa?**



**Ex.1 PUC-Rio - PUCB**

**00195098**

MARIA CECÍLIA CUNHA MORAIS PIRES

# O QUE HÁ DE NOVO NA CULTURA DE MASSA?

## UM ESTUDO ATRAVÉS DA MÚSICA DOS DJs

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO  
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA DA PUC-RJ  
COMO PARTE DOS REQUISITOS PARA A  
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM  
PSICOLOGIA CLÍNICA.

ORIENTADORA: SOLANGE JOBIM E SOUZA

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO

MARÇO DE 2001

112214



BC/TV  
d

150  
8667  
TESE UC

## AGRADECIMENTOS

a Solange Jobim e Souza, pela competência, disponibilidade, interesse que sempre demonstrou, não só na orientação deste trabalho, mas durante todo o tempo em que trabalhamos juntas;

à CAPES, pelo auxílio financeiro;

aos DJs Negralha, Neck, King Mack e Pachu, pelas conversas que tanto enriqueceram esta dissertação;

ao Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade (GIPS), pelas contribuições e pelo espaço de interlocução de que tem me oferecido ao longo dos últimos anos;

a Marise, secretária da pós-graduação deste departamento, por estar sempre pronta a ajudar com bom-humor e paciência;

a Maria Regina, pela ajuda preciosa nas traduções;

a meu pai, que pôs tanta música em minha vida;

a minha mãe;

a meu irmão Davi, pela inspiração;

a minha avó Cândida;

aos amigos que me incentivaram;

a Quito, por tudo.

## **PALAVRAS-CHAVE**

**Criação**

**Cultura de massa**

**Indústria cultural**

**Modernidade**

**Pós-modernidade**

**Música**

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I: Criação e Cultura de Massa: Limites e Possibilidades.....</b>	<b>6</b>
I.1) O estilo único da indústria cultural .....	7
I.2) Cultura de massa: problematizando as dicotomias.....	14
I.3) Um novo olhar para novas criações: a perspectiva de Walter Benjamin....	20
<b>Capítulo II: Modernidade e Pós-modernidade: Parentescos e Rupturas...27</b>	
II.1) A Crítica Marxista da Modernidade.....	28
II.2) Modernidade e decadência: o fracasso da luta contra a ambivalência.....	32
II.3) A crítica radical da modernidade em Adorno e Benjamin.....	37
II.4) Discutindo a noção de pós-modernidade.....	45
II.5) Pós-modernidade: onde estão nossas referências?.....	52
II.6) A experiência da pós-modernidade: ambivalência e...liberdade?.....	56
<b>Capítulo III: Os DJs e Sua Música: Um Terreno Fértil.....</b>	<b>65</b>
III.1) Discos X Músicos: as primeiras barreiras.....	66
III.2) Os <i>sound systems</i> : fazendo a festa com os discos.....	72
III.3) A pista não pode parar: O DJ, suas técnicas, seu público.....	87
III.4) Recorte, cole, copie: o DJ é um autor?.....	99
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>108</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>111</b>

## INTRODUÇÃO

A discussão contemporânea acerca da subjetividade vem, cada vez mais, incorporando diferentes campos do saber e exigindo uma articulação entre eles. A experiência humana, em que os sujeitos se constituem, é hoje caracterizada por uma diversidade de relações, o que torna o enquadre por uma única perspectiva bastante problemático. Como falar de uma subjetividade que se constitui tanto na relação com a família e a escola, como nos acostumamos a pensar, quanto com máquinas que, há até bem pouco tempo, só habitavam a imaginação de escritores de ficção científica? Como acessar e estabelecer diálogos com as novas formas de expressão – artísticas, científicas, sintomáticas, criativas – advindas destas relações?

A amplitude de tais questões permite inúmeras abordagens. Este trabalho pretende enfrenta-las refletindo sobre as relações entre criação e cultura de massa. Para tal, nos propomos, primeiramente, a discutir alguns aspectos do pensamento teórico que se articula em torno desta noção, e de sua correlata, a noção de indústria cultural, recuperando as relações entre estes modos de produção cultural e o ambiente em que se desenvolvem, a saber, um mundo que transita entre o que chamamos de modernidade e pós-modernidade. Considerando que os processos criativos e seus resultados não estão em absoluto alheios às transformações da experiência, mas são um termômetro indispensável à avaliação de seus efeitos, acrescentaremos à discussão teórica a análise de um tipo de manifestação cultural que se origina e desenvolve a partir da cultura de massa: a música dos DJs<sup>1</sup>.

Também no que diz respeito à escolha de um tipo de manifestação cultural que servisse aos propósitos desta dissertação, as possibilidades eram muitas. Entretanto, no percurso que antecedeu a escrita desta dissertação, pesquisando as possibilidades de uso criativo da tecnologia na música,

---

<sup>1</sup> Abreviação do termo inglês *disk-jockey*. A pronúncia é a mesma do inglês; o termo tornou-se, hoje, universal. A tradução mais aproximada que se encontra no português é *discotecário*, e, por vezes, a utilizaremos. Entretanto, trata-se de uma tradução aproximada, pois com o incremento da profissão, o termo DJ passou a superar o significado da palavra *discotecário*, como poderemos ver ao longo do trabalho.



terminamos por encontrar na prática dos DJs elementos que a fazem especialmente profícua para a nossa discussão.

Por DJ designa-se um tipo de “músico”<sup>2</sup> que trabalha com a montagem de sons reproduzidos, em geral de autoria de outros músicos, utilizando predominantemente discos de vinil (os antigos LPs) que manipula em seus toca-discos. Como características fundamentais da profissão de DJ estão a extrema proximidade com a tecnologia – que utilizam em todas as etapas de sua produção, aprendendo a mexer com os equipamentos pelo próprio uso – e uma formação musical basicamente popular. Os DJs são, em sua esmagadora maioria, ouvintes daquilo que Theodor Adorno chama de música “ligeira”, isto é, música feita nos moldes da cultura de massa e não da cultura erudita. Podemos dizer que a tecnologia e a música popular são sua matéria-prima. Seu som provém da manipulação direta daquilo que ouvem.

A forma particular de confecção da música dos DJs advém de um modo de utilização de aparatos técnicos criado por eles. Subvertendo o uso comum dos toca-discos, os DJs deram a este aparelho uma nova dimensão. Ao invés de somente reproduzir músicas já finalizadas, em suas mãos, os toca-discos passam a ser tratados como um instrumento para a produção de efeitos sonoros totalmente novos. Através da prática de discotecagem, também os discos deixam de ser apenas *ouvidos* para serem, literalmente, *tocados*. Opera-se uma espécie de desconstrução da música gravada, que, a partir de sua reutilização, é transformada e recriada.

As características que acima descrevemos situam os DJs no centro da cultura de massa e da produção musical articulada à indústria cultural e às inovações técnicas. O termo *cultura de massa* designa uma série de fenômenos culturais de alcance mundial a que se atribui como efeito mais genérico a homogeneização da produção cultural nos mais diferentes países e tradições. A criação artística articulada a este contexto é radicalmente atravessada tanto pela questão do consumo quanto pelo desenvolvimento tecnológico. Esta relação com o consumo e com a tecnologia trouxe

---

<sup>2</sup> Não é unânime a opinião de que os DJs possam ser considerados de fato músicos. Tratá-los como tal implicaria, desde já, em uma tomada de posição. Entretanto, no presente trabalho, trata-se justamente de discutir essa classificação e não tomá-la como definitiva. Daí a utilização das aspas.

importantes interrogações para a arte contemporânea, e afeta do mesmo modo a experiência subjetiva como um todo. As transformações que se operam no campo da criação artística são importantes testemunhos não só dos efeitos que as mudanças no nível econômico, tecnológico e social têm para os sujeitos, mas, acima de tudo, de como os sujeitos respondem a isto, ou seja, de que forma intervêm neste novo mundo.

No presente trabalho, cremos tangenciar a discussão sobre arte e contemporaneidade. Não pretendemos, entretanto, realizar um debate acerca do estatuto artístico das manifestações culturais que têm lugar na cultura de massa, ou, mais especificamente, determinar se o que fazem os DJs é ou não arte. Tal investida transcenderia nossas pretensões. Trataremos aqui de refletir, isto sim, sobre as possibilidades criativas que neste contexto podem surgir e que, por vezes, permanecem inaudíveis em meio aos protestos contra os efeitos padronizadores da massificação da cultura. Desse modo, nos perguntamos não tanto sobre o valor artístico das manifestações da cultura de massa, mas sobre a dimensão de criatividade que podem trazer alguns modos de expressão originados na e para a cultura de massa.

Procurando atentar para essas diferenças e abrir olhos e ouvidos àquilo que estas novas *interfaces* podem produzir, temos, como finalidade última, a intenção de contribuir para o debate acerca das peculiaridades que marcam a constituição subjetiva contemporânea, tema que impõe um esforço de reflexão à psicologia enquanto disciplina que focaliza a dimensão humana das transformações de que ora tratamos.

O caminho que aqui se constrói segue, entretanto, uma perspectiva interdisciplinar. Recorreremos a autores da antropologia, filosofia e sociologia que nos trazem elaborações teóricas necessárias à discussão. Pretendemos, ao explorá-las, auxiliar numa aproximação entre a psicologia e novos modos de expressão que, assim consideramos, precisam ser pensados a fim de que os sujeitos que deles participam não se tornem, para nós, tão distantes e estrangeiros. Com um olhar alheio e generalizante, torna-se impossível estabelecer qualquer intervenção, crítica legítima, ou qualquer tipo de diálogo. Este desafio se impõe à psicologia e é inevitável, sobretudo, no que diz respeito a nossa atuação com crianças e adolescentes que, a todo o momento,

nos surpreendem com formas inéditas de interação e percepção de seu cotidiano, do qual fazem parte objetos e práticas tão novos para nós quanto familiares para eles. Ignorar o que eles tenham a dizer só pode resultar em isolamento e conseqüente empobrecimento de nossa disciplina.

Com a intenção de aproximarmo-nos dos DJs e de seu mundo tão apartado dos espaços acadêmicos, realizamos algumas entrevistas com DJs brasileiros, de idades entre 20 e 25 anos. Os DJs Negralha, Neck, King Mack e Pachu nos auxiliaram a entender melhor em que consiste seu trabalho e foram fundamentais à elaboração de nossa análise. Além destes depoimentos registrados por nós, temos entrevistas retiradas da internet com um outro DJ que também se tornou fundamental para nosso estudo, o DJ Spooky. Este nos oferece um depoimento advindo não só de sua prática mas também de sua formação em filosofia, o que resulta em interessantes formulações que resgataremos adiante.

Vale dizer que nosso objetivo não foi o de realizar uma pesquisa de campo nos moldes tradicionais, isto é, sistematizando os temas e comparando os resultados. Não nos interessava analisar o discurso dos DJs, mas sim conseguir maiores informações sobre seu ofício. Desse modo, tratamos seus depoimentos como testemunhos que articulamos às elaborações teóricas, estabelecendo um diálogo entre discursos que se encontram, habitualmente, separados. Procuramos com isso seguir a direção apresentada por Walter Benjamin, que se propunha a utilizar em seus textos a sobreposição de reflexões teóricas a fragmentos do cotidiano, ultrapassando a hierarquia entre estas formas de expressão. Assim, as falas dos DJs interessam-nos, sobretudo, como propiciadoras do estabelecimento de um diálogo entre esta prática e as perspectivas da teoria.

A dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro, procuramos discutir, a partir das teorizações de Walter Benjamin e Theodor Adorno, esta nova forma de organização e produção cultural, que se desenvolve a partir dos avanços do capitalismo e dos recursos técnicos. Edgar Morin e Muniz Sodré serão também interlocutores importantes nesta tentativa de elucidação das vicissitudes que a cultura de massa impõe à criação.

No capítulo II, discutiremos algumas questões colocadas pela modernidade e pós-modernidade, o contexto mais amplo em que a cultura de massa e suas manifestações se desenvolvem. Julgamos assim conseguir mais elementos para pensar a cultura de massa em suas especificidades, uma vez que esta é gestada no interior das transformações da modernidade e pós-modernidade. Este capítulo se propõe também a tratar das particularidades da experiência engendrada neste mundo moderno/pós-moderno, uma vez que é a partir dela que qualquer processo criativo referido a este momento poderá se dar.

No capítulo três traremos, por fim, a descrição da prática dos DJs, procurando articula-las às formulações teóricas apresentadas nos dois primeiros capítulos.

Como ponto de partida para nossa discussão sobre as relações entre criação e cultura de massa, elegemos a perspectiva da Escola de Frankfurt, a que teremos acesso através de alguns dos trabalhos de Theodor Adorno – por vezes em parceria com Max Horkheimer – e Walter Benjamin. Voltando suas atenções para as transformações sociais, políticas e culturais da modernidade, os membros do Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt, foram responsáveis por uma produção intelectual que marcaria praticamente qualquer investida posterior nesta direção. Sua referência principal é a teoria marxista e o pano de fundo, a ascensão do fascismo, culminando na segunda grande guerra, além das frustrações decorrentes da experiência com o socialismo na União Soviética. Neste contexto, rechaçando as formas de dominação e totalitarismo que via proliferar e, ao mesmo tempo, mantendo a fidelidade ao pensamento marxista, a Teoria Crítica toma como tarefa “pensar *o radicalmente outro*”<sup>1</sup>.

Se é fato que este movimento caracteriza-se, de um modo geral, por uma postura um tanto condenatória em relação aos avanços da tecnologia, às novas formas de manifestação artísticas e às mudanças na organização social como um todo, também é verdade que tal visão genérica apaga certas diferenças fundamentais entre as produções teóricas que aí se agrupavam. Procuraremos aqui resgatá-las ao articular aspectos do pensamento de Adorno e Benjamin. Tais autores, apesar das afinidades – são contemporâneos, advindos de uma formação bastante semelhante, e mantiveram um diálogo que marca as obras de um e de outro – guardam diferenças importantes e enriquecedoras para nosso debate.

Intermediando as referências ao frankfurteanos, acrescentaremos as análises de Edgar Morin e Muniz Sodré sobre a cultura de massa, que trazem perspectiva própria, mas preocupações semelhantes.

---

<sup>1</sup> Žižek, 1996:71.

## I.1) O ESTILO ÚNICO DA INDÚSTRIA CULTURAL

A teorização acerca da *indústria cultural* produzida por T. Adorno é um estudo dos efeitos do florescimento do capitalismo para a produção cultural e também, no sentido inverso, da forma pela qual a produção cultural afeta tal organização. Tendo como alvo as condições em que a lógica capitalista coloca o indivíduo no que diz respeito às possibilidades de criação artística, ele publica em 1944 o texto intitulado "A Indústria Cultural: O Esclarecimento como mistificação das Massas", escrito em parceria com Max Horkheimer. Neste trabalho – que faz parte sua obra mais famosa, *A Dialética do Esclarecimento* – os autores assumem uma posição extremamente crítica não somente em relação às produções culturais mais nitidamente identificadas com a cultura de massa, como as novelas de rádio, a televisão ou a "canção de sucesso", mas também àquelas obras tidas como marginais ao *mainstream* da indústria cultural, como seria o caso do jazz e dos chamados "filmes de arte". Em sua compreensão, a singularidade e a complexidade que poderiam diferenciar estas obras das de consumo mais imediato são plenamente previsíveis e assimiláveis pelo projeto cultural do capitalismo. As discordâncias entre o artista e os representantes diretos da indústria cultural – os patrocinadores e donos de estúdio de cinema, por exemplo – não significariam um embate entre posições políticas ou estéticas adversas, mas somente uma "divergência de interesses", o que faz com que essa tensão não promova nenhuma transformação no sistema, mas seja parte estrutural dele. Tomando como exemplo o cinema, eles dirão:

Todas as infrações cometidas por Orson Welles contra as usanças de seu ofício lhe são perdoadas, porque, enquanto incorreções calculadas, apenas confirmam ainda mais zelosamente a validade do sistema. (Adorno & Horkheimer, 1985:121).

Esta crítica radical, que não considera diferenças entre os diversos tipos de produção cultural, mas iguala todas elas por sua origem comum, isto é, o mundo capitalista moderno, é visível também no artigo "Moda Intemporal –

sobre o jazz”, escrito por Adorno em 1953. Contrapondo-se à tendência em voga na época, em que se via o jazz como uma manifestação original e criativa, isto é, que apresentaria algo de novo tanto em relação às formas massificadas de expressão como às desgastadas manifestações da arte tradicional, o autor afirma: o jazz é, desde o princípio, um estilo musical tão pobre, desgastado e pouco inovador como qualquer outro que tenha surgido neste contexto. É importante ressaltar que não se trata de que o jazz tenha sido absorvido pela indústria cultural e então perdido sua força, seu potencial de originalidade. Para Adorno, o próprio estilo musical é, em sua origem e realização, um testemunho da assimilação de elementos culturais “autênticos” pelo “esquema rígido” do sistema capitalista, configurando-se, desse modo, como uma criação da própria indústria cultural. Em suas palavras:

Na Europa, onde o jazz ainda não se tornou uma instituição cotidiana [...] existe a tendência [...] a compreendê-lo erroneamente como irrupção da natureza original e indomada, como um triunfo sobre os bens culturais museificados[...]. A presença de elementos africanos no jazz não pode ser posta em dúvida mas também não há dúvida de que toda a espontaneidade foi nele acomodada, desde o início, a um esquema rígido [...]. Não foram os comerciantes inescrupulosos que em primeiro lugar fizeram mal à voz da natureza, o próprio jazz encarregou-se disso, e seus próprios usos levaram a esse abuso [...].  
(Adorno, 1998:118)

A crítica de Adorno aponta, fundamentalmente, para uma formulação segundo a qual a produção cultural que se realiza nas condições criadas pelo capitalismo está, em si mesma, impedida de apresentar-se como algo novo e legítimo. Os mecanismos de absorção, dos quais se utiliza a indústria cultural para adaptar qualquer novidade a seus termos, tornar-se-iam, neste sentido, cada vez mais acessórios, uma vez que tudo o que surge já está plenamente adaptado, enfraquecido, domesticado, sem qualquer possibilidade de interferência significativa. O que se produz na cultura de massa é, para Adorno, banal desde o princípio.

Retomando o artigo anterior, vale notar que a análise dos dois autores traz entre suas idéias centrais a constatação de que, no sistema capitalista pós-revolução industrial, há um esmaecimento, ou melhor, um apagamento das diferenças entre o macrocosmo e o microcosmo. Com o auxílio precioso da indústria cultural – que, afinal, nada mais seria do que a adequação da cultura às exigências do capital – o capitalismo estaria criando uma identidade entre o universal e o particular. Essa idéia, que ultrapassa a esfera da produção artística, manifesta-se na vida cotidiana, por exemplo através do tipo de arquitetura que começa prosperar na cidade moderna. Para Adorno e Horkheimer:

[...] os projetos de urbanização que em, pequenos apartamentos higiênicos, destinam-se a perpetuar o indivíduo como se ele fosse independente, submetem-no ainda mais profundamente a seu adversário, o poder absoluto do capital. Do mesmo modo que os moradores são enviados para os centros, como produtores e consumidores em busca de trabalho e diversão, assim também as células habitacionais cristalizam-se em complexos densos e bem organizados. A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. (Adorno & Horkheimer, 1985:113/4)

Em seu dia-a-dia, cada indivíduo passa a reeditar as normas do sistema vigente, tendo a sensação de estar agindo por livre escolha. A sociedade capitalista moderna oferece, assim, uma promessa de independência e liberdade que só pode ser alcançada pela submissão a uma ordem imposta e sobre a qual tem-se cada vez menor possibilidade de intervenção.

Com esta construção artificial de uma unidade entre o universal e o particular, o surgimento de estilos singulares na criação artística e cultural estaria seriamente comprometido, senão definitivamente descartado. A tensão entre o macro e o microcosmo seria fundamental para a existência de uma diversidade de estilos. Uma vez que essa tensão é diluída, origina-se um



terreno propício a repetição de um estilo único. Para Adorno<sup>2</sup>, a indústria cultural configura-se como “o mais inflexível de todos os estilos”, justamente por anular o estilo enquanto diferença. É essa visão extremamente crítica e contundente que o levará a dizer:

O que é novo na fase da cultura de massa em comparação com a fase do liberalismo é a exclusão do novo. A máquina gira sem sair do lugar. (idem:126)

Ou, ainda, evidenciando o aspecto ilusório da liberdade de escolha que o capitalismo promete:

Sob o monopólio privado da cultura “a tirania deixa o corpo livre e vai direto à alma. O mestre não diz mais: você pensará como eu ou morrerá. Ele diz: você é livre de não pensar como eu: sua vida, seus bens, tudo você há de conservar, mas de hoje em diante você será um estrangeiro entre nós.” (idem:125)<sup>3</sup>

Em Adorno, a submissão à lógica dominante é um efeito inevitável e inquestionável do capitalismo para o qual a indústria cultural colabora de modo determinante. Esta submissão não é passível de relativização, principalmente no que diz respeito às manifestações culturais.

Falando especificamente sobre a música, tema de que tratou diversas vezes e sobre o qual tinha profundo conhecimento, Adorno demonstra toda a radicalidade de sua posição. Em *O Fetichismo na Música e a Regressão na Audição* podemos perceber que esta transcende a esfera da produção propriamente dita, incluindo como questão fundamental o modo de recepção que, na cultura de massa, caracteriza a assimilação por parte dos indivíduos, ou melhor, da massa em que se diluem, tanto dos produtos culturais por ele criticados quanto das obras de arte provenientes da cultura erudita.

<sup>2</sup> Permitimo-nos aqui nos referir, em alguns momentos, somente a Adorno, apesar de estarmos trazendo para a discussão um texto escrito em parceria com Horkheimer, pois é com as idéias do primeiro que continuaremos a dialogar ao longo do trabalho, inclusive através de outros textos, escritos somente por ele.

<sup>3</sup> Adorno e Horkheimer citam A. de Tocqueville.

da mesma forma que o trabalho  
se altera na sua natureza

Para Adorno, nem mesmo a exposição às obras que considera de valor artístico salvariam este indivíduo transformado em consumidor apático e autômato. As possibilidades de perceber o que nestas obras é único e verdadeiramente artístico também estão afastadas num mundo em que os olhos e ouvidos habituaram-se apenas ao que é facilmente compreendido e rapidamente descartado. Trata-se de um estado de coisas em que o aspecto sensorial suplantou qualquer modo de apreciação mais "responsável" ou "consciente". Utilizando os termos "música ligeira" e "música séria" para identificar, respectivamente, música popular e clássica, Adorno observa:

Ouve-se tal música séria como se consome uma mercadoria adquirida no mercado. Carecem totalmente de significado real as distinções entre a audição da música "clássica" oficial e da música ligeira." (Adorno, 1999:73/4)

O autor também afirmará, por este caminho, a ilegitimidade de qualquer manifestação de apreciação por parte do público no contexto da cultura de massa. Para ele, dizer que se gosta de uma canção de sucesso é um ato derivado do reconhecimento desta canção, e não de um "estado real":

O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. Tal indivíduo já não consegue subtrair-se ao jugo da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado, uma vez que tudo o que se lhe oferece é tão semelhante ou idêntico que a predileção, na realidade, se prende apenas ao detalhe biográfico, ou mesmo à situação concreta em que a música é ouvida. (Idem:66)

Estas observações corroboram a ideia, já explícita no trabalho sobre a indústria cultural, de um indivíduo apartado de qualquer possibilidade de escolha e plenamente administrado por uma ordem que o ultrapassa. Qualquer opinião, nesta perspectiva, é tão ilegítima quanto a própria "música ligeira", pois ambas participam igualmente da engrenagem que se constrói em torno do capital. É o que está posto também na seguinte afirmação:

A atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa. (Adorno & Horkheimer, 1985:115)

Assim, o fato de manifestações culturais como o cinema e a música popular caírem no gosto do público torna-se algo representativo somente do poder coercitivo da indústria cultural e, em última instância, do mundo administrado segundo a lógica capitalista.

A partir destas formulações, a indústria cultural seria um mecanismo totalizador, isto é, do qual nada escapa. Seria também produtora de um indivíduo sem escolha, para quem resta, como via de inscrição social, apenas submeter-se a um sistema. Esta submissão, o ato de se abdicar parcialmente da liberdade individual para pertencer a uma sociedade que ultrapassa cada célula que a compõe, não seria exatamente uma novidade. Podemos entender que, em Adorno, a questão situa-se mais propriamente na amplitude que esta submissão ganha na sociedade de massa, deixando de ser parcial para tornar-se total. É esta mesma diferença que ele aponta ao tratar da autonomia da arte. Não é o fato de ser tratada como mercadoria que ele considera crítico, mas sim a atitude diante dessa mercantilização, que torna seus efeitos muito mais contundentes e abrangentes:

O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo [...]. (Idem:147)

Porém, deve-se dizer, Adorno vislumbra conseqüências ainda mais radicais na condição dos indivíduos na sociedade de massa. Eles não estão somente impossibilitados de escolher. A própria idéia de indivíduo revela-se, nesta forma de organização social, com idéia ilusória. A falsa identidade construída entre o macro e o microcosmo é fatal tanto para o surgimento do novo na dimensão social quanto para a existência de marcas particulares que distingam os indivíduos. Na sociedade de massa:

As particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas que se fazem passar por algo de natural. Elas se reduzem ao bigode, ao sotaque francês, à voz grave da mulher de vida livre [...]: são como células de identidade que, não fossem por elas, seriam rigorosamente iguais e nas quais a vida e a fisionomia de todos os indivíduos – da estrela de cinema ao encarcerado – se transformam em face do poderio do universal. [...] A cultura de massa revela assim o caráter fictício que a forma do indivíduo sempre exibiu na era da burguesia; e seu único erro é vangloriar-se por essa duvidosa harmonia do universal e do particular. (Idem:145)

Por mais que a noção de indivíduo tenha sempre apresentado um caráter ilusório, Adorno sugere que a tensão resultante da oposição indivíduo/sociedade seria importante para o movimento real das engrenagens sociais, em contrapartida ao movimento manipulado e artificial da indústria cultural.

Notemos que exatamente esta oposição – em outros tempos, “a própria substância da sociedade” – parece especialmente realçada na análise de Adorno. Toda a sua argumentação dá-se numa atmosfera de embate entre um sistema que se pretende total e os elementos particulares e singulares que precisa dizimar, o que situa indivíduo e sociedade em campos opostos. A cada par de opostos que Adorno utiliza em suas formulações – música séria/música ligeira, profundidade/superficialidade, intelectual/sensorial, ilusório/verdadeiro, diversão/concentração – reafirma-se a impossibilidade de articulação entre a cultura de massa e a criação. *não poderia ser alvo de reflexão*

Como consequência direta da adoção desta perspectiva de análise, qualquer criação artística que aconteça no contexto dos avanços técnicos e da reprodução em massa, estaria, de saída, desqualificada, abalada em sua legitimidade. O estabelecimento de um estilo único suprime qualquer possibilidade de um estilo próprio, o que, a rigor, significa dizer que não há possibilidade de intervenção ou de surgimento do novo. Uma vez que se trata sempre, em qualquer circunstância, de uma reedição estéril daquilo que a indústria cultural permite e deseja fazer existir, que valor poderia ser atribuído

às manifestações culturais daí se originam? Tal questão nos acompanhará ao longo deste trabalho, a que daremos prosseguimento através de outras elaborações teóricas.

## 1.2) CULTURA DE MASSA: PROBLEMANTIZANDO AS DICOTOMIAS

Se Adorno utiliza predominantemente o termo *indústria cultural* para designar o modo de produção cultural da sociedade capitalista moderna, Edgar Morin opta por explorar primordialmente a noção de *cultura de massa*<sup>4</sup>. Apesar das afinidades e dos pontos de interseção, é interessante perceber as especificidades que cada um dos termos pode revelar. Acreditamos, e aqui argumentaremos neste sentido, que a escolha de um ou de outro pode indicar uma ênfase ou um privilégio de determinados aspectos desta produção em detrimento de outros.

No texto de Morin, a indústria cultural é vista como um campo em que se confrontam tendências opostas, e não como algo que segue apenas uma direção única e inequívoca. Para ele, é essa a principal característica que diferencia a indústria cultural da indústria de bens de consumo em geral:

A indústria do detergente produz sempre o mesmo pó, limitando-se a variar as embalagens de tempos em tempos. [...] No entanto, a indústria cultural precisa de unidades necessariamente individualizadas. Um filme pode ser concebido em função de algumas receitas-padrão (intriga amorosa, *happy end*) mas deve ter sua personalidade, sua originalidade, sua unicidade. [...] A indústria cultural deve, pois, superar constantemente uma contradição fundamental entre suas estruturas *burocratizadas-padronizadas* e a originalidade (individualidade, novidade) do produto que ela deve fornecer. (Morin, 1967:28)

<sup>4</sup> De acordo com o próprio Morin, o termo *cultura de massa* é uma denominação criada pela sociologia americana depois da segunda guerra mundial (Morin, 1967:16). Ao invés de uma revisão histórica da utilização do termo, entretanto, optamos por partir diretamente do modo como Morin o utiliza em sua teorização.

Se Adorno compreende qualquer novidade que surja dentro da repetição preconizada pela indústria cultural como uma espécie de desvio confirmador e constitutivo da tendência homogeneizante, Morin considera que sua engrenagem é, na realidade, dependente de um diálogo, ainda que desigual, entre tendências inovadoras e padronizadoras.

Não se trata de posições exatamente antagônicas. Na análise de Adorno, mais do que uma negação de que existam novidades produzidas pela indústria cultural, o que está presente é afirmação do caráter inoperante de quaisquer dessas novidades. Sua existência serve somente para corroborar o cunho totalizador de tal organização.

A visão de Morin distingue-se quando, apontando a insistência dessas tendências inovadoras como fato constitutivo da indústria cultural, pode evidenciar uma diferença importante entre seu funcionamento e o de outras formas de organização próprias do capitalismo. Ainda que, absorvendo as novidades, reproduzindo-as exaustivamente, universalizando-as, a indústria cultural transforme o que era novo e efervescente em algo velho e gasto, que logo será descartado para dar lugar à próxima novidade, tal fato, nesta nova perspectiva, não apaga o caráter inovador destas manifestações.

A ênfase que Morin dá à articulação entre invenção e padronização como sendo "a contradição dinâmica da cultura de massa"<sup>5</sup> nos permite notar que, se a indústria cultural está sempre em busca de apropriar-se do novo, é porque, ao mesmo tempo, na cultura de massa, o novo não cessa de emergir. Certamente, é um passo a mais determinar em que medida há aí ato criador ou não. Entretanto, somente a assunção de que possa haver algo de novo neste contexto de reprodução maciça e universalização da cultura permite que nos perguntemos sobre isso. A resposta, é provável, só poderá ser formulada a cada caso, como parece indicar Morin:

A relação padronização-invenção nunca é estável nem parada, ela se modifica a cada obra nova, segundo relações de forças singulares e detalhadas. (Idem:35/6)

---

<sup>5</sup> Idem:31.

É neste sentido que nos parece interessante sublinhar um certa intencionalidade no uso dos termos *indústria cultural* e *cultura de massa*. Quando pensamos em *indústria cultural*, é inevitável ressaltar o aspecto coercitivo de um sistema que impõe direções e modos de produção pré-determinados e rigidamente estabelecidos. Este sistema segue alheio a qualquer interferência e mortifica-se por sua própria insistência em incorporar e solapar tudo o que se lhe apresenta como diferente. O que não parece adequar-se, ao menos integralmente, a este funcionamento é justamente o que faz com que possamos utilizar o termo "cultura" associado à produção e recepção maciça. Por mais superficial ou inconsistente que a cultura de massa possa nos parecer, ela se dá, como toda e qualquer forma de cultura, a partir da interação entre seus participantes e o código comum de que compartilham. O que surgirá desta interação pode ser assimilável, mas será, necessariamente, previsível e inoperante? Segundo Morin:

[...] A indústria cultural precisa de um eletrodo negativo para funcionar positivamente. Esse eletrodo negativo vem a ser uma certa liberdade no seio de estruturas rígidas. Essa liberdade pode ser muito restrita, pode servir, na maioria das vezes, para dar acabamento à produção-padrão, portanto, para servir à padronização; pode, algumas vezes, suscitar uma espécie de corrente de Humboldt à margem ou no interior das grandes águas [...]. Ela pode, algumas vezes, brilhar de maneira fulgurante [...].  
(Idem:29)

A distinção entre cultura erudita e cultura de massa é importante para uma melhor elucidação deste ponto. Em Morin, esta questão é tratada em termos de uma oposição entre a *intelligentzia*, isto é, os intelectuais formados na cultura clássica (o que ele chama também de *cultura cultivada*), e a cultura de massa propriamente dita. Assim, ele identifica a heterogeneidade entre uma e outra cultura, demonstrando em que medida são incompatíveis:

Não são os intelectuais que fazem essa cultura [de massa]; [...] os jornais se desenvolvem fora das esferas gloriosas da criação literária;

rádio e televisão foram o refúgio dos jornalistas ou comediantes fracassados. [...] Não é só uma espoliação que sofre a *intelligentzia*. É toda uma concepção da cultura, da arte que é achincalhada tanto pela intervenção das técnicas industriais, como pela determinação mercantil e a orientação consumidora da cultura de massa. (Idem:19)

Encontramos nos escritos de Muniz Sodré uma esclarecedora contribuição acerca dessa diferenciação. A distinção entre cultura de massa e “cultura elevada ou superior” seria apenas fruto da visão preconceituosa de uma classe dominante que se vê ultrajada pela pobreza das formas massificadas de produção cultural? Partindo dessa questão, este autor considera que não haja diferença *a priori*, intrínseca, entre uma e outra forma de cultura, mas sim uma oposição a serviço de uma distinção valorativa que situa a “cultura dos cultos” em um nível superior à de massa. Com estas observações, Muniz Sodré propicia um resgate das implicações políticas que estariam presentes neste julgamento de valor, em que se destitui as manifestações culturais estranhas à classe dominante.

Seguindo por esta via, o autor levanta a hipótese de que a oposição entre cultura de massa e elevada seja “formal – e não material (conteudística)”. Remetendo-se à semântica estrutural, ele lembra que a oposição pode funcionar também como “condição de significação” do mesmo modo como acontece quando se atribui sentido a um signo por oposição a outro. A perspectiva histórica ajuda-nos a compreender como isto ocorre:

Nas sociedades históricas conhecidas, a cultura dominante sempre buscou contrapartidas, provavelmente para achar um estatuto significativo e melhor justificar a sua superioridade – logo, da classe que controla o seu código. Na Europa, já no século XIII, uma música popular – caracterizada pelo ritmo, pela parte instrumental e pelo uso do vernáculo –, de origem anônima ou composta por trovadores e menestréis, era colocada em oposição à música sacra. Mas ao mesmo tempo influenciava os compositores austeros da Igreja. (Sodré, 1972:20)



É curiosa também a observação de Sodré segundo a qual o isolamento da cultura elevada teria, no século XX, se intensificado. Depois de um curto período em que teria adquirido uma maior permeabilidade pela “vida social” em decorrência de sua apropriação pela burguesia ascendente, a “cultura elevada voltou a fechar-se num certo hermetismo” que o autor compara ao existente no período imediatamente posterior à Renascença e à Reforma, quando se origina esta concepção de cultura:

Esta cultura, de raízes aristocráticas [...] tomou vulto a partir do século XVI. Após a Renascença e a Reforma, a *intelligentsia* (classe dos intelectuais) e a cultura se libertaram da rígida ambientação social imposta à vida culta pelo Cristianismo durante a Idade Média e se separaram em demasia da existência comum – a cultura era campo particular dos “privilegiados de espírito”, dos aristocratas. (Idem: 14)

Com a proliferação de instrumentos técnicos, associada aos avanços do capitalismo, a difusão em larga escala dos bens culturais e o estabelecimento de novos modos de expressão próprios desta nova configuração social, a oposição entre o que era anteriormente criado e o que agora surgia parece ter se acirrado. Daí deriva-se a série de antagonismos que servem a um recrudescimento da divisão entre o que se produz em uma ou outra forma de expressão cultural, como aponta Morin:

Tudo parece opor a cultura dos cultos à cultura de massa: qualidade à quantidade, criação à produção, espiritualidade ao materialismo, estética à mercadoria, elegância à grosseria, saber à ignorância. (Morin, 1967:20)

O mesmo autor aponta, entretanto, para as associações existentes entre os intelectuais e a produção cultural de massa, por exemplo, no cinema, onde muitas vezes, os roteiristas são escritores de renome. Pensando sobre o que se pode produzir a partir dessas associações, ele afirma:

É, portanto, um sistema bem menos rígido que se apresenta à primeira vista: está, em certo sentido, fundamentalmente dependente da invenção e da criação que estão, todavia, sob sua dependência; as resistências, as aspirações e a criatividade do grupo intelectual podem funcionar no interior do sistema. A *intelligentzia* nem sempre é radicalmente vencida em sua luta pela expressão autêntica e pela liberdade de criação. (Idem:52)

A observação de Morin merece ser lida atentamente. Ela nos oferece uma saída para a oposição sobre a qual falávamos mas que, ao mesmo tempo, a reafirma. Se é através dos intelectuais, que se caracterizam por uma formação exterior à cultura de massa – isto é, têm seus gostos e aspirações delineados a partir de uma cultura em tudo distinta da cultura de massa – que a criação poderá ter lugar, então esta permanecerá, de fato, definida como uma cultura destituída de possibilidades criativas. Sua posição revela uma perspectiva em que é a resistência à cultura de massa que pode salvá-la da mesmice e da esterilidade. Interessa-nos, entretanto, perguntarmo-nos sobre as possibilidades geradas no interior desta cultura, e não, ou, ao menos, não somente, apesar dela.

Talvez não possamos avançar nesta questão nem através de um pensamento que opõe as duas culturas para reeditar uma hierarquia análoga à que se tem na dimensão sócio-econômica, nem pela atribuição das realizações criativas à infiltração da cultura erudita. Por esta via, não nos parece possível identificar as especificidades dessa cultura de massa e, menos ainda, o que suas manifestações culturais possam ter a dizer.

A teorização de Walter Benjamin, apesar de ter sido elaborada há décadas de distância de nossos dias, no traz uma perspectiva que pode acrescentar elementos fundamentais à nossa discussão.

### 1.3) UM NOVO OLHAR PARA NOVAS CRIAÇÕES: A PERSPECTIVA DE WALTER BENJAMIN

Um modo interessante de aproximação dos fenômenos culturais de massa pode ser encontrado nos ensaios escritos por Walter Benjamin. Alguns deles dedicam-se especificamente a discutir novas formas de criação, como o cinema e a fotografia. Os trabalhos sobre Baudelaire e a modernidade são também de grande importância para uma reflexão acerca do ambiente em que se desenvolvem estas manifestações, o que será tema de nosso próximo capítulo. Por hora, trataremos principalmente das questões colocadas pelo texto "A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica".

Benjamin nunca deixou de considerar que a arte deva ter um cunho revolucionário. Esta característica está, para ele, vinculada ao valor estético da obra, isto é, valor estético e revolucionário caminham juntos, e não como coisas independentes. Seu interesse pela arte estava, portanto, em conjunção com suas preocupações políticas, assim como ocorre em Adorno. Entretanto, Benjamin diferencia-se desse último por adotar uma postura mais permeável às novas formas de criação que surgem a partir dos avanços tecnológicos. Podemos dizer que sua análise é mais questionadora e menos afirmativa do que a de seu colega.

O ensaio sobre a obra de arte utiliza-se do cinema como uma via de acesso às mudanças que se operavam na arte. Através dessa nova forma de criação, Benjamin pode analisar as perspectivas que se abriam e que pareciam demandar uma outra conceituação de arte. Como diz Paul Valéry na citação com que Benjamin inicia seu texto:

Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são desde há vinte anos o que foram até então. É de se esperar que tão grandes inovações modifiquem a técnica das artes, agindo, desse modo, sobre a própria invenção, chegando talvez mesmo a modificar a própria noção de arte em termos mágicos. (Valéry *apud* Benjamin, 1992:71)

É, portanto, sobre os efeitos que os novos modos de produção têm sobre a criação artística que o autor se propõe a refletir. Logo de início,

observa o quanto as novas “teses” que precisam ser construídas implicam em um distanciamento de conceitos tais como “a criatividade, a genialidade, o valor eterno e secreto”, isto é, de categorias tradicionalmente utilizadas quando se fala sobre arte, mas que, desvinculadas da experiência<sup>6</sup>, podem ser aplicadas “num sentido fascista”.

Esta observação pode ser considerada um primeiro ponto de distinção entre as perspectivas de Benjamin e Adorno. Enquanto o último considera a substituição das formas canonizadas de expressão artística pelo cinema, o rádio e os novos estilos musicais como um retrocesso, que tem por efeito uma adstração do público e da própria produção aos moldes dos regimes totalitários, Benjamin vê, nestas novas manifestações, uma possibilidade de, em se colocando em questão as formas tradicionais de pensar a arte, livrar a própria conceituação de arte de um uso totalitário.

Sua proposta metodológica – onde o uso de citações, a construção de textos por fragmentos, a referência a elementos da vida cotidiana e a superposição destes elementos a escritos de cunho teórico e filosófico resultam num “mosaico” que Benjamin acredita ser o método propício à apresentação das idéias<sup>7</sup> – pode também ser considerado uma chave para se entender a permeabilidade e proximidade que este autor pôde ter para com as manifestações culturais de massa. Considerando que conteúdo e forma devam estar sempre articulados, ao tomar como objeto de estudo as manifestações culturais de sua época, o autor parece afetado por elas em seu próprio estilo de escrita. Este ponto será retomado no capítulo três.

Benjamin e Adorno aproximam-se novamente em sua atenção às alterações na percepção, evidenciadas pelo modo como o público recebe os produtos da cultura de massa. Suas interpretações, no entanto, seguem em direções opostas. Para Benjamin, o modo “distraído” que caracteriza a atitude das massas é um aspecto instigante e uma outra forma de atenção. Adorno enxerga na superação do aspecto “consciente” da percepção pela dimensão sensorial uma perda, um empobrecimento na relação com os objetos. Benjamin, por sua vez, nos alerta para o acréscimo de perspectivas que a

---

<sup>6</sup> Trataremos este do conceito de experiência em Benjamin no capítulo 2.

<sup>7</sup> Sobre a associação entre o texto filosófico e imagem do mosaico, ver o prefácio a “Origem do Drama Barroco Alemão” (Benjamin, 1984)

exposição ao filme, à fotografia e também à música gravada, que leva os sons para os mais diversos espaços, podem trazer, acabando por determinar um aprofundamento da percepção.

Utilizando uma analogia com a arquitetura para descrever o modo de percepção característico do cinema, Benjamin o distingue da atitude contemplativa própria à apreciação da pintura. É um ponto de vista curioso o que nos proporciona através da torção que realiza ao comparar a arquitetura às formas de arte. Para esclarecer sua visão sobre a arquitetura é importante nos reportamos ao texto:

A construção de edifícios acompanha a humanidade desde os primórdios de sua história. Muitas formas de arte surgiram e desapareceram. [...] A pintura de quadros é uma criação da Idade Média, e nada garante a sua existência duradoura. A arquitetura nunca parou. A sua história é mais antiga do que a de qualquer outra arte, e a sua capacidade de se actualizar é importante para qualquer tentativa de compreensão da relação das massas com a obra de arte. (Benjamin, 1992:109)

Benjamin, apontando a prevalência da recepção tátil na fruição das obras arquitetônicas, em relação a que a recepção ótica encontra-se em situação de dependência (na arquitetura, seria através da primeira que a última se construiria), valoriza a experiência sensorial em detrimento da forma de atenção presente na atitude contemplativa. Desse modo, demonstra toda a sua divergência em relação à apreciação negativa que encontramos em Adorno justamente no que diz respeito a essa transição entre um e outro modo de apreciação. Benjamin reafirma, ainda, a importância desta percepção tátil para o momento histórico que, em seu texto, analisa. É o que podemos ver a seguir:

A recepção tátil sucede não tanto através da atenção, como através do hábito. Relativamente à arquitectura, é este último que determina, em grande medida, a recepção visual. Também esta ocorre mais devido a uma observação natural do que a um esforço de atenção.

Mas em determinadas circunstâncias, esta recepção, criada pela arquitetura, tem um valor canônico. Porque: *as tarefas que são apresentadas ao aparelho de percepção humana, em épocas de mudança histórica, não podem ser resolvidas por meios apenas visuais, ou seja, da contemplação. Elas só são dominadas gradualmente, pelo hábito, após a aproximação da recepção tátil.* (Idem:109/10)

Os espectadores do cinema estariam na mesma condição que aqueles que usufruem das obras arquitetônicas, e não somente as contemplam. Expostos a uma estimulação maciça, eles seriam levados a uma participação não intermediada pela reflexão. Entretanto, isto não os impediria de adotar uma atitude crítica. Curiosamente, Benjamin considera a atitude distraída do público como aliada de um olhar crítico. É à de um "examinador" ou "especialista" que Benjamin aproxima a condição das massas que se *divertem atentamente*. Talvez esta estranha associação explique-se pelo distanciamento em relação ao valor de culto da obra, do que o cinema, como o autor observa, é solidário.

O valor de culto da obra, de onde se origina o conceito de *aura*, estabelece-se pela vinculação da arte à religião. O culto à obra estava associado à presença diante daquele objeto, em que pesava a autenticidade garantida pela existência de um único original. Entretanto, este valor de culto, e, portanto, a dimensão aurática da obra de arte, não é necessariamente extinto com a ruptura da conexão entre arte e religião. Ele também estaria presente em momentos posteriores, como afirma Flávio R. Kothe, apontando mais uma diferença entre Benjamin e Adorno:

Benjamin, acompanhando Baudelaire, provocou uma secularização desse termo [aura] proveniente da esfera religiosa – e a escolha dele não é ocasional: aponta para a origem mágico-religiosa da arte, cujas obras eram representações de entidades pretensamente transcendentais, origem esta guardada em obras burguesas, mesmo nas que não pretendiam mais mostrar essa ligação. Daí também o elogio benjaminiano da reprodução técnica enquanto processo de

destruição da sacralidade aurática. [...] a reprodução técnica se insere num processo de racionalização, de destruição do mito e dessacralização do mundo. Adorno, por sua vez, procurou mostrar como a técnica acarreta novos mitos e impede o iluminismo (*Aufklärung*). (Kothe, 1978:41)

Em uma ou outra posição, entretanto, é possível afirmar que com a reprodutibilidade técnica e as formas de arte que nela se apóiam – fotografia, cinema, e certos estilos musicais, como é o caso da música dos DJs – a questão da autenticidade não pode mais ser pensada do mesmo modo. A arte aurática caracteriza-se pelo fato de ser única e não reproduzível: a cópia é vista indubitavelmente como falsificação. Em contrapartida, a arte na era da reprodução técnica já nasce sob a forma de reprodução. Para Benjamin, este fato parece aproximar a arte do mundo, e, por conseqüência, da dimensão política e social, abrindo espaço para a “atitude crítica”. Esta articulação torna-se mais clara quando o autor reflete sobre a receptividade do público diante dos filmes de Chaplin, que identifica como uma postura mais progressista em oposição à reacionária relação que mantém, por exemplo, com um quadro de Picasso:

O comportamento progressista é caracterizado pelo facto do prazer do espetáculo e da vivência nele suscitar uma ligação íntima e imediata com a atitude do observador especializado. Tal ligação é um indício social importante. Porque quanto mais o significado social de uma arte diminui, tanto mais se afastam do público as atitudes, críticas e de fruição – como reconhecidamente se passa com a pintura. No cinema, coincidem as atitudes críticas e de fruição do público. (Benjamin, 1992:100/1)

Tal observação realça as especificidades das manifestações culturais que se originam no contexto da cultura de massa: elas são apropriadas a esta nova forma de recepção. A um só tempo, criam este público e o retratam sua experiência, ou, melhor dizendo sua *vivência*, já que é por choques, os mesmo choques que fazem parte de seu dia-a-dia na cidade, que o cinema atinge o

público. Referindo-se novamente à relação entre cinema e a atitude crítica e distraída, Benjamin conclui seu ensaio com a seguinte consideração:

No seu efeito de choque, o cinema vai ao encontro desta forma de recepção. O cinema rejeita o valor de culto, não só devido ao fato de provocar no público uma atitude crítica, mas também pelo fato de tal atitude crítica não englobar, no cinema, a atenção. O público é um examinador, mas distraído. (Idem:110)

Adorno chega a admitir, em seu trabalho sobre o fetichismo na música, que tal forma de recepção seja apropriada aos filmes. Nega-se, entretanto, a estender tal afirmação à música. Em suas palavras:

A observação de Walter Benjamin sobre a percepção de um filme em estado de distração também vale para a música ligeira. O costumeiro *jazz* comercial só pode exercer a sua função quando é ouvido sem grande atenção, durante um bate-papo e sobretudo como acompanhamento de baile. [...] Contudo, se o filme como totalidade parece ser adequado para a apreensão desconcentrada, é certo que a audição desconcentrada torna impossível a apreensão de uma totalidade. (Adorno, 1999:93)

Se o cinema surge na era da reprodutibilidade técnica, trazendo uma evidente vinculação a este momento, a música, por certo, tem origem bem anterior. Porém, certos estilos musicais surgem somente a partir e como decorrência direta dos avanços tecnológicos. É este o caso da música eletroacústica, representante da vanguarda modernista, e, mais recentemente, da música eletrônica. Também a música dos DJs tem origem na manipulação de instrumentos técnicos que surgem neste contexto e, mais ainda, das próprias cópias, isto é, dos discos.

Tal fato parece justificar um tratamento desses estilos musicais semelhante ao que Benjamin deu à fotografia e ao cinema. Ele mesmo inclui a reprodução sonora entre os elementos que fazem parte das manifestações artísticas relacionadas à reprodutibilidade técnica. Assim como o cinema,



estes novos estilos musicais sugerem uma nova perspectiva tanto de análise como de apreciação.

Para compreender um pouco melhor que exigências estas novas formas de expressão fazem aos nossos ouvidos e ao nosso pensamento, buscaremos aproximar-nos mais ainda das circunstâncias em que elas ocorrem. Com este objetivo, discutiremos no próximo capítulo as diferenças e semelhanças entre modernidade e pós-modernidade.

A cultura de massa e o debate que se desenvolve em torno dela têm lugar num mundo que transita entre a modernidade e uma recém-nomeada, mas pouco definida, pós-modernidade. As análises que se constroem sobre o tema, além da própria produção e fruição dos fenômenos da cultura de massa, situam-se neste contexto e são, de fato, marcados por essa atmosfera. A cultura de massa parece ser, ao mesmo tempo, resultado e motor das transformações operadas em nosso modo de perceber e atuar num mundo que transita entre o moderno e o pós-moderno. É por esta razão que consideramos imprescindível a uma melhor compreensão do que se passa com a cultura de massa trazer uma discussão sobre modernidade e pós-modernidade, procurando privilegiar as articulações e diferenças que apresentam entre si, em detrimento do aspecto de sucessão temporal, que acompanha a discussão, mas, quando posto em primeiro plano, parece empobrecê-la.

Falar de pós-modernidade exige, antes de qualquer coisa, um esclarecimento sobre o que se entende por modernidade. Quer seja para combater, quer seja para justificar o uso do termo pós-modernidade, quer consideremos que se trate de dois momentos distintos, quer se pense numa continuidade, a discussão sobre a pós-modernidade inclui obrigatoriamente uma discussão sobre o que foi ou é este período a que se convencionou chamar de modernidade.

Apesar de, enquanto nomenclatura, a modernidade ter alcançado uma aceitação praticamente unânime – diferentemente do que ocorre com a pós-modernidade – a tentativa de datar o período moderno é, por outro lado, tarefa complexa. Encontram-se opiniões diversas quanto ao início e, mais ainda, quanto ao fim da modernidade, fato que revela o que há de inexato na designação. Busquemos, através de alguns autores, identificar os pontos principais que a distinguem, para, em seguida, podermos ter maior clareza sobre o que chamamos de pós-modernidade.

## II.1) A CRÍTICA MÁRXISTA DA MODERNIDADE

O fato mais contundente para a demarcação do início de uma era moderna parece ser a ruptura com a explicação divina do mundo, a assunção por parte do homem da tarefa de explicar e modelar o mundo, e o conseqüente afastamento da natureza. Esta ruptura deve, porém, ser entendida como um processo e não como algo que se dá de uma vez por todas. Assim, falar da modernidade seria refletir sobre esse processo por que passa a civilização ocidental ao tentar emancipar-se de uma determinação de origem divina ou natural, e caminhar na direção da razão, elegendo esta última como seu principal valor ou, mais ainda, como atributo fundamental do homem.

Adorno e Horkheimer são, neste ponto, uma importante referência. Em *Dialética do Esclarecimento* dedicam-se à construção de uma leitura crítica deste processo através do qual a razão estabelece-se como ideal maior do homem. Trabalhando sobre esta obra é possível capturar muito do que foi o projeto da modernidade e, portanto, de sua problemática. Há, ainda, uma outra razão para retornarmos a esta leitura: toda a crítica à indústria cultural de que tratamos no capítulo anterior está baseada nesta crítica ao uso instrumental da razão. A indústria cultural é mais uma vertente da *mistificação das massas* que o esclarecimento provoca.

Para começar nossa discussão, vale notar que a própria tradução por *esclarecimento* do termo alemão *aufklärung*, como se optou fazer na edição brasileira, tem o mérito de transmitir tanto o significado mais comum e restrito deste termo – para o que a tradução por *iluminismo* já bastaria – quanto a dimensão crítica que o trabalho de Adorno e Horkheimer acrescenta. É, certamente, sobre o Iluminismo que se debruçam os autores ao tratar do processo de desencantamento do mundo e substituição de uma visão de mundo baseada no pensamento mítico para uma outra baseada na razão. O tradutor da edição brasileira, no entanto, nos dá uma interessante contribuição ao considerar que o uso que ali se faz do termo ultrapassa este significado primeiro – inclusive porque não os autores restringem sua análise à época ou século das luzes – tomando a equivalência entre *iluminismo* e *aufklärung* pouco satisfatória para a compreensão do que de fato estão tratando. Nas

palavras do tradutor, a opção por *esclarecimento* e não *iluminismo* justifica-se porque:

não só a expressão [*aufklärung*] não designa mais um movimento filosófico, mas resulta de um aprofundamento crítico que leva a desilusão de seu otimismo. (Adorno & Horkheimer, 1985:8)

Esta observação nos ajuda a compreender a proposta de Adorno e Horkheimer por ressaltar, desde o início, seu duplo caráter de crítica e afinidade com o projeto moderno. Tendo como alvo a distinção entre a racionalidade científica e o conhecimento mítico do mundo que se estabelece no processo de desenvolvimento da ciência, ao mesmo tempo em que o propicia, a crítica de Adorno e Horkheimer alcança tanto os empiristas mais radicais, como Bacon e Hume, quanto o racionalismo de Kant e os positivistas. Entretanto, a posição dos autores não é, como poderia parecer à primeira vista, contrária à racionalidade científica. Sua discordância se refere ao caminho tomado pela razão, entendido por eles como equivocado por estar promovendo, ao invés de um afastamento com relação à concepção natural do mundo, um retorno a ela. Sua proposta é, portanto, a de retificar este caminho, isto é, retomar a razão, digamos assim, em sua melhor forma.

O que encontramos em *Dialética do Esclarecimento* é, como se poderia esperar de dois dos mais proeminentes autores da Escola de Frankfurt, uma análise marxista da metodologia e do pensamento científico tal como vinha se constituindo e imperando no mundo moderno. Em primeiro lugar, Adorno e Horkheimer procuram desvendar a roupagem ideológica que consideram fazer parte da proposta metodológica da ciência proposta no positivismo. Como foi dito acima, a crítica abrange o caminho tomado pela racionalidade científica, do qual o pensamento positivista seria o representante mais proeminente no momento em que escrevem. O critério de cientificidade que os positivistas pretendem estabelecer, na perspectiva desses autores, não é somente problemático por suas conseqüências para a ciência, mas também do ponto de vista da manutenção de um *status quo* a que essa pretensão estaria servindo.

Esta crítica é melhor compreendida se lembrarmos que o ideal da ciência positiva visava o universal, destacando os conceitos científicos de qualquer contexto histórico, isto é, colocando-os como elementos que deveriam situar-se acima das condições espaço-temporais. Como os autores observam:

A ciência em sua interpretação neopositivista torna-se esteticismo, sistema de signos desligados, destituídos de toda intenção transcendendo o sistema [...]. (Idem:31)

Ao combaterem essa concepção de ciência, Adorno e Horkheimer propiciam uma importante reflexão a respeito da articulação entre metodologia científica e contexto histórico, demonstrando o quanto esses dois fatores encontram-se imbricados e determinam-se mutuamente. Sua análise, portanto, resgata a conexão entre a configuração político-social e uma perspectiva científica que procura transcender esta articulação, para eles indissolúvel. Neste sentido, afirmam:

A forma dedutiva da ciência reflete ainda a hierarquia e a coerção. Assim como as primeiras categorias representavam a tribo organizada e seu poder sobre os indivíduos, assim também a ordem lógica em seu conjunto – a dependência, o encadeamento, a extensão e a união dos conceitos – baseia-se nas relações correspondentes da realidade social, da divisão do trabalho. (Idem:34)

Ao mencionar o modo de organização das sociedades primitivas, a citação nos remete ao segundo ponto fundamental da crítica de Adorno e Horkheimer, isto é, a consideração de que essa concepção ahistórica de ciência leva a um retorno ao pensamento mítico. Segundo eles, o ideal científico de objetividade e a exigência de ruptura com a metafísica que os positivistas almejavam acaba por constituir uma nova forma de pensamento mítico.

De fato, o positivismo se opõe à metafísica – encontrada, originariamente, na filosofia clássica de Platão e Aristóteles e que marca

também toda a filosofia moderna – por preconizar que o cientista se atenha ao *dado*, sem procurar ou tratar de nada além dele. Esta oposição pode ser, entretanto, posta em questão a partir do que afirma, por exemplo, Moritz Schlick no seguinte trecho:

[...] parece natural identificar o *dado* do Positivismo com as imagens da Metafísica, assim como parece natural crer que o Positivismo seja, em última análise, uma metafísica em que se omitiu e eliminou o transcendente. (Schlick, 1975:46)

Porém, é justamente nesta tentativa de rompimento com a metafísica que Adorno e Horkheimer consideram haver um retorno para algo anterior – e mais distante da ciência – à própria metafísica. Uma vez que esse *dado* torna-se incontestável pela crença de que ele seja imparcial, puro, objetivo ao extremo, torna-se ele mesmo um mito:

Na redução do pensamento a uma aparelhagem matemática está implícita a ratificação do mundo como sua própria medida. O que aparece como triunfo da racionalidade objetiva, a submissão de todo ente ao formalismo lógico, tem por preço a subordinação obediente da razão ao imediatamente dado. [...] O factual tem a última palavra, o conhecimento restringe-se à sua repetição, o pensamento transforma-se na mera tautologia. [...] Desse modo, o esclarecimento regride à mitologia da qual jamais soube escapar. (Adorno & Horkheimer, 1985:38/9)

O positivismo, e a ciência moderna de um modo geral, estariam criando o “mito dos fatos”. Como consequência, os autores apontam uma paralisação do pensamento e a impossibilidade de surgimento do novo. A proposta de elaboração de uma metodologia única para todas as ciências, isto é, o ideal de unidade pelo qual os positivistas trabalham, é entendida pelos frankfurtianos como uma posição totalitária que deve ser combatida. O desvio no caminho de estabelecimento de uma racionalidade de fato científica é, para Adorno e Horkheimer, uma decorrência do uso instrumental da razão que se dá a partir de uma cooperação entre o pensamento totalitário que consideram comandar o

mundo industrial e uma visão de ciência pretensamente ancorada na razão, mas que seria, em verdade, sua maior traidora. Em suas palavras:

No trajeto da mitologia à logística, o pensamento perdeu o elemento de reflexão sobre si mesmo, e hoje a maquinaria mutila os homens mesmo quando os alimenta. (Idem:48)

É, portanto, em prol de uma atitude que permita *pensar o pensamento* que Adorno e Horkheimer constroem sua teorização. Tendo em vista esta ênfase na necessidade de estabelecimento de um pensamento crítico por oposição à “*rátio alienada*”, é possível dizer, *a posteriori*, que os autores propõem não só uma retomada da razão mas, em outras palavras, uma retomada do projeto da modernidade enquanto ruptura com o pensamento mítico, a partir da denúncia de seu desvirtuamento resultante da apropriação pelo capital da racionalidade científica. Sua elaboração teórica torna-se, assim, um testemunho privilegiado de uma das vertentes do pensamento moderno que se caracteriza por essa consciência auto-reflexiva, como veremos adiante.

Buscaremos alcançar a produtividade desta análise de Adorno e Horkheimer através do seu desenvolvimento no trabalho do sociólogo polonês Zigmunt Bauman. Sem adotar um tom propriamente marxista, Bauman constrói sua análise da modernidade declaradamente a partir da teorização de Adorno e Horkheimer, porém de modo a acrescentar uma visão própria ao debate. Vejamos de que forma realiza esta tentativa e como este autor pode nos ajudar a compreender as noções de modernidade e pós-modernidade.

## II.2) MODERNIDADE E DECADÊNCIA: O FRACASSO DA LUTA CONTRA A AMBIVALÊNCIA

Ambivalência é um dos termos privilegiados nos escritos de Zygmunt Bauman sobre a modernidade e pós-modernidade. Através desta noção – que, neste caso, seria mais apropriado chamar de conceito, devido à consistência que Bauman confere ao termo – dá visibilidade a questões que a experiência moderna coloca e que nos parecem fundamentalmente esclarecedoras não só

para o entendimento do modo de organização social e subjetivo que caracterizam a modernidade, como também para habilitar-nos a discutir o destino destas questões na pós-modernidade.

De início, é preciso explicitar que se o termo ambivalência pode, por vezes, ser usado para designar uma disfunção da linguagem em consequência da aplicação imprecisa da função de nomear e classificar – como ocorre, por exemplo, quando a um objeto se ligam vários significados – aqui se propõe uma outra abordagem. Bauman considera a ambivalência como um efeito normal da operação de nomeação e classificação. Para Bauman, não é possível nomear ou ordenar sem criar ambivalência. Desse modo, afirma:

[...] a ambivalência não é produto da patologia da linguagem ou do discurso. É, antes, um aspecto normal da prática lingüística. Decorre de uma das principais funções da linguagem: a de nomear e classificar. Seu volume aumenta dependendo da eficiência com que essa função é desempenhada. A ambivalência é [...] o *alter-ego* da linguagem e sua companheira permanente – com efeito, sua condição normal. (Bauman, 1999:9)

A importância desta concepção de ambivalência para a compreensão das questões relativas à modernidade ancora-se, antes de tudo, no fato de que classificar, nomear, separar e ordenar tenham sido atividades essenciais à construção e estruturação do mundo moderno. A modernidade é, como nos diz Bauman, um projeto de organização do mundo em que as diferenças precisavam ser identificadas para serem *tratadas*, isto é, tomadas nulas. É também, portanto, um tempo de combate a tudo que fosse impreciso, dúbio ou indefinido e, principalmente, de criação de mecanismos para a realização desta tarefa, o que significa dizer, na perspectiva deste autor, que a modernidade é, simultaneamente, um tempo de intensa produção de ambivalência. A ambivalência prolifera na modernidade como resto das operações de classificação e ordenação do mundo. Nas palavras de Bauman:

A luta contra a ambivalência é, portanto, tanto autodestrutiva quanto autopropulsora. [...] Sua intensidade, porém, varia com o tempo,



dependendo da disponibilidade de força adequada à tarefa de controlar o volume de ambivalência existente e também a presença ou ausência de consciência de que a redução da ambivalência é uma questão de descobrir e aplicar a *tecnologia* adequada – uma questão *administrativa*. Os dois fatores se combinaram para fazer dos tempos modernos uma era de guerra particularmente dolorosa e implacável contra a ambivalência. (Idem:11)

Ao lado do par nomeação/ambivalência, a modernidade cria o par análogo ordem/caos, ou civilização/barbárie – para fazer referência aos textos de Benjamin “Experiência e Pobreza” e “O Narrador” em que identifica de modo contundente o colapso do projeto da modernidade<sup>1</sup>. Esta criação de dicotomias é outra das principais características do pensamento moderno. A rigor, todas essas oposições que povoam o imaginário moderno parecem, em verdade, derivadas de uma divisão fundante da modernidade entre o mundo da razão e o mundo da natureza, entre a concepção de mundo baseada no divino e no natural e esta nova concepção em que a razão deve constituir-se como resposta a todas as perguntas do homem. Assim, o que se cria, em última instância, é um mundo estruturado a partir de um *dentro* e um *fora*, do qual – como o próprio Bauman nos lembra – já nos falavam Adorno e Horkheimer, aproximando:

O esclarecimento é a radicalização da angústia mítica. A pura imanência do positivismo, seu derradeiro produto, nada mais é do que um tabu, por assim dizer, universal. Nada mais pode ficar de fora, porque a simples idéia do *fora* é a verdadeira fonte de angústia... (Adorno, T. & Horkheimer, M., 1985:29/30)

Assim, podemos pensar que o que torna a modernidade um período distinto do que a antecede não seria tanto a tentativa de encontrar respostas

---

<sup>1</sup> Civilização e barbárie são termos articulados em Benjamin de modo semelhante à articulação entre nomeação e ambivalência em Bauman. Segundo Kátia Muricy: “Nas teses *Sobre o conceito da história* o termo barbárie é correlato ao de cultura – o seu negativo permanente e necessário –, ambos circunscritos pela cultura dos vencedores. Mais do que isso, a barbárie é a verdade da cultura, revelada pelo historiador materialista ao escovar a história a contrapelo [...]” (Muricy, 1999: 187)

definitivas e, portanto, apaziguar esta angústia, este medo do diferente, do novo, do não-nomeado. Esta tentativa não afasta, mas aproxima as concepções mítica e moderna do mundo. A distinção nos parece estar mais situada no instrumental que a modernidade cria e de que se utiliza para realizar esta dupla tarefa de ordenação do mundo e apagamento das diferenças. É em nome da razão e através dela, e não mais de uma determinação divina, que se deve colocar as coisas nos seus devidos lugares. A razão instrumentalizada, alvo da crítica de Adorno e Horkheimer, é o solo em que são gerados os mecanismos de anulação das diferenças por meio dos quais busca-se levar a cabo o ideal de universalidade que impulsiona o mundo moderno.

Dentre os instrumentos produzidos pela modernidade talvez o mais eficiente, tanto para sua construção como para sua derrocada, seja a própria *consciência moderna* a que Bauman se refere. Vejamos como ele a descreve:

A *consciência moderna* crítica, adverte, alerta. Ela toma a ação irrefreável por sempre desmascarar de novo a sua ineficácia. Ela perpetua a prática de ordenar desqualificando os seus feitos e pondo a nu as suas derrotas. (Bauman, 1999:16/7)

A *consciência moderna* instaura uma divisão dentro da própria modernidade entre *existência* e *cultura* modernas, uma distinção fundamental para se entender o papel das vanguardas artísticas e dos teóricos críticos da modernidade. Entre estes últimos certamente situam-se Adorno e Horkheimer. Como dissemos acima, seu pensamento é, ao mesmo tempo, uma crítica e uma tentativa de retomada daquele projeto, mas, acima de tudo um testemunho do pensamento moderno, ou, melhor dizendo a partir de Bauman, da cultura moderna. Ele nos diz:

[...] há uma relação de *amor-ódio* entre a existência moderna e a cultura moderna (na mais avançada forma de autopercepção), uma simbiose carregada de guerras civis. Na era moderna, a cultura é aquela turbulenta e vigilante oposição a Sua Majestade que toma viável o governo. [...] A história da modernidade é uma história de

definitivas e, portanto, apaziguar esta angústia, este medo do diferente, do novo, do não-nomeado. Esta tentativa não afasta, mas aproxima as concepções mítica e moderna do mundo. A distinção nos parece estar mais situada no instrumental que a modernidade cria e de que se utiliza para realizar esta dupla tarefa de ordenação do mundo e apagamento das diferenças. É em nome da razão e através dela, e não mais de uma determinação divina, que se deve colocar as coisas nos seus devidos lugares. A razão instrumentalizada, alvo da crítica de Adorno e Horkheimer, é o solo em que são gerados os mecanismos de anulação das diferenças por meio dos quais busca-se levar a cabo o ideal de universalidade que impulsiona o mundo moderno.

Dentre os instrumentos produzidos pela modernidade talvez o mais eficiente, tanto para sua construção como para sua derrocada, seja a própria *consciência moderna* a que Bauman se refere. Vejamos como ele a descreve:

A consciência moderna crítica, adverte, alerta. Ela torna a ação irrefreável por sempre desmascarar de novo a sua ineficácia. Ela perpetua a prática de ordenar desqualificando os seus feitos e pondo a nu as suas derrotas. (Bauman, 1999:16/7)

A *consciência moderna* instaura uma divisão dentro da própria modernidade entre *existência* e *cultura* modernas, uma distinção fundamental para se entender o papel das vanguardas artísticas e dos teóricos críticos da modernidade. Entre estes últimos certamente situam-se Adorno e Horkheimer. Como dissemos acima, seu pensamento é, ao mesmo tempo, uma crítica e uma tentativa de retomada daquele projeto, mas, acima de tudo um testemunho do pensamento moderno, ou, melhor dizendo a partir de Bauman, da cultura moderna. Ele nos diz:

[...] há uma relação de *amor-ódio* entre a existência moderna e a cultura moderna (na mais avançada forma de autopercepção), uma simbiose carregada de guerras civis. Na era moderna, a cultura é aquela turbulenta e vigilante oposição a Sua Majestade que torna viável o governo. [...] A história da modernidade é uma história de

tensão entre a existência social e sua cultura. [...] Essa desarmonia é precisamente a harmonia de que a modernidade precisa. (Idem:17)

Esta oposição é também a base da diferença entre modernidade e modernismo, na medida em que este último termo designa um amplo movimento cultural que revela os impasses modernos, terminando por colaborar para a constatação dos limites do pensamento e das propostas da modernidade. A demolição dos ideais modernos, que a crítica modernista vem acelerar, pode nos ajudar a identificar um início de construção de uma outra visão de mundo que seria mais tarde chamada de pós-modernidade. Parece ser esta a posição de Bauman, quando diz:

[...] *modernidade*, da forma como emprego o termo, de modo algum é idêntica a *modernismo*. Este é uma tendência intelectual (filosófica, literária, artística) que – com origem remontada a muitos eventos intelectuais da era precedente – alcançou sua força integral no início deste século e que em retrospecto pode ser vista [...] como um projeto de pós-modernidade ou um estágio preliminar da condição pós-moderna. Com o modernismo, a modernidade voltou o olhar sobre si mesma e tentou atingir a visão clara e a autopercepção que por fim revelaríamos sua impossibilidade, assim pavimentando o caminho para a reavaliação pós-moderna. (Idem:300)

Vê-se, portanto, que a forte tendência crítica que caracteriza a dita consciência moderna tem um duplo efeito: de um lado, ao apontar as falhas, propicia uma maior eficiência na realização do projeto da modernidade; de outro lado, entretanto, por sua própria eficácia, põe à mostra a impossibilidade deste projeto. Vejamos como este duplo efeito presentifica-se nas posições teóricas de Adorno e Benjamin.

### II.3) A CRÍTICA RADICAL DA MODERNIDADE EM ADORNO E BENJAMIN

Podemos situar as análises críticas de Adorno e Benjamin como exemplos de construções teóricas que seguem, respectivamente, as vertentes de restauração e demolição do projeto da modernidade. Se, para Adorno, é uma má utilização da razão – na verdade, seu abandono – que comprometeria o rumo do projeto moderno, se é a apropriação do pensamento racional pelos interesses do capital que acaba por criar uma condição de alienação para o homem na modernidade, em Benjamin há uma visão que, apesar de alguns pontos comuns, parece seguir outra trilha.

Adorno é muitas vezes considerado mais radical que Benjamin, na medida em que encontramos em seus textos um repúdio quase que total àquilo que vê se produzir em sua época. Sua crítica feroz abrange igualmente o campo científico e o artístico de forma categórica: uma vez atrelado ao mundo capitalista, o que quer que se produza é destituído de valor.

Entretanto, a radicalidade da posição de Adorno nos parece ancorada menos no repúdio ao novo do que no desejo de ver restaurado um modo de criação e apreciação característico de uma cultura erudita cada vez mais ameaçada. Trata-se para ele da retomada de uma atmosfera que, no mundo organizado em torno do capital, estaria se perdendo. O elogio à cultura erudita e a rejeição de toda e qualquer forma de cultura difundida em larga escala, de fácil acesso e consumo, fazem com que sua obra tenha um cunho tradicionalista e, por conseqüência, de combate ao *novo*. Deve-se dizer, entretanto, que, na ótica de Adorno, os produtos culturais do mundo capitalista não apresentam nada de novo, são apenas *novidades* estéreis que repetem o já estabelecido, reforçando a ideologia que rege esta sociedade. Assim, sua proliferação representaria somente uma repetição do mesmo e um afastamento cada vez maior da possibilidade de surgimento do novo. De certa forma, a arte na sociedade de massa está para ele tão atrofiada quanto a ciência em sua concepção positivista.

Esta defesa da tradição nos leva considerar o que há de mais radical na posição de Adorno é sua recusa ao abandono dos mais puros ideais modernos. Defendendo uma arte profunda, consistente e perene – e,

principalmente, a forma de recepção sob a qual ela se alicerça – em oposição à superficialidade e fugacidade das criações artísticas deste derradeiro e decadente momento da modernidade, representadas pelo cinema, pela *música ligeira*<sup>2</sup> e a literatura de massa, Adorno não chega a pensar estas criações em termos do que elas apresentam. Aponta, isto sim, com muita propriedade, dada a qualidade de sua formação erudita, tudo o que lhes falta.

Analisando este mesmo momento, Walter Benjamin nos traz seu *conceito novo e positivo de barbárie*, resultado de uma ousada assunção da decadência de sua época. Em seus escritos, preserva uma atitude radicalmente crítica por sustentar as interrogações e o espanto diante das novidades, sem ter pressa em colocar-se contra ou a favor. Em outras palavras, Benjamin não busca esgotar seu objeto, seja ele qual for, propondo explicações definitivas, entrincheirando-se em defesa de ideais quando considera que a experiência não os sustenta mais. Assim como ele próprio afirma terem feito Paul Klee e Loos, Benjamin rejeita

[...] a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época.  
(Benjamin, 1994:116)

Esta atitude sem cerimônias com o passado, é uma das características que marcam o caminho metodológico que Benjamin nos apresenta. Tal atitude encontra-se certamente amparada por seu conceito de *experiência*. É através deste conceito que a proposta de *destruir* a tradição para dialogar com o novo ganha força e consistência. O *caráter destrutivo*, que, para Benjamin, deve estar presente no embate do homem moderno com o seu tempo, torna-se necessário pelo que a experiência mostra. É preciso destruir, entenda-se bem, não pelo ato de destruir, mas porque a experiência impõe esta como única forma de encontrar novos rumos:

---

<sup>2</sup> Ver capítulo I – parte 1.

O caráter destrutivo está no front dos tradicionalistas. Alguns transmitem as coisas, tomando-as intocáveis e conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Estes são os chamados destrutivos. [...] O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis por que vê caminhos por toda a parte. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. (Benjamin, 1995:237)

Destruir, no entanto, não significa deixar de lado, ignorar. Trata-se mais propriamente de ocupar-se desse passado, desconstruindo as compreensões cristalizadas a ponto de ser possível retomar aquilo que interessa a partir do momento presente, e que desse ponto de vista deve ter seu valor determinado.

No prefácio a “A Origem do Drama Barroco Alemão” encontramos um bom exemplo disso a que Benjamin chama *destruir* a tradição. Ao retomar o pensamento platônico, o autor descontextualiza-o, criando um diálogo entre Platão e a filosofia moderna. Trata-se de um retorno à tradição do ponto de vista de Benjamin e das questões que, no seu entender, importavam para a filosofia em sua época. O mais importante não é manter a pureza do pensamento daquele filósofo, mas recuperá-lo naquilo que se pode ver, a partir de uma discussão atual, como a verdade presente em sua elaboração. Para Benjamin, a intenção do autor, isto é, aquilo que ele pretende ao escrever, está em segundo plano em relação à obra, ao texto. O que importa é a possibilidade de, ultrapassando-se esta dimensão da intencionalidade, alcançar a verdade contida naquele texto.

Como dizíamos, o conceito de experiência é o condutor de Benjamin nessa empreitada de destruição do estabelecido e busca do novo. É também no prefácio do livro sobre o barroco que a construção deste conceito chega a um ponto de virada, quando passa a articular-se à noção de escrita. Tal como Benjamin propõe, a escrita é a forma de presentificação do caráter fragmentário do pensamento, tornando-se ela própria uma experiência quando há transmissão da verdade. Em Benjamin:

A natureza monadológica das idéias apresenta a verdade que nunca se totaliza mas, ao contrário, constitui-se como o mosaico, que só existe em razão de sua fragmentação. A escrita é o *médium* dessa apresentação que atende ao caráter descontínuo do pensamento. Sua forma é o ensaio-experiência, que evidencia a contundência material da escrita. (Muricy, 1999:183)

O caráter fragmentário do pensamento em que Benjamin baseia a concepção desse *ensaio-experiência* poderá ser melhor discutido adiante. Por hora, nos interessa notar que a estrutura fragmentária também se articula ao conceito de experiência, na medida em que esta é pensada como algo a ser construído e não como uma simples comunicação de um saber. A experiência encontra-se para Benjamin muito mais ligada à dimensão expressiva da linguagem do que à sua dimensão puramente comunicativa. É isso o que parece permitir que se desvincule experiência de seu significado mais comum, como faz o autor. Benjamin, em verdade, subverte este significado ao associar experiência ao novo, e não mais ao passado, como nos acostumamos a fazer. É o que observa Kátia Muricy:

Rejeitando a compreensão habitual do termo, isto é, a de conhecimento da vida pelos mais velhos que equivaleria a conceber experiência como repetição do passado, Benjamin remete à exigência de se constituir um novo conceito de experiência que a reconcilie com o novo, recuperando sua dimensão original de tentativa e risco. (Idem:181)

É preciso, entretanto, lembrar que, em sua real dimensão, a crítica de Benjamin incide também sobre as novidades de sua época. De certo modo, ele também as *destrói* para poder ver o que apresentam de novo, como podemos concluir a partir de textos como "A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica". Assim, sua busca do novo não se configura como uma aceitação de tudo o que se oferece no mundo modemo como novidade. A curiosidade de Benjamin parece levá-lo bem mais longe que isso. Também o



pensamento marxista deixa aí suas marcas enquanto crítica do modelo social, político e cultural burguês. Ainda com Kátia Muricy, notemos que:

A ênfase no caráter novo e positivo de barbárie [...] serve de advertência contra a sua compreensão dentro dos quadros da cultura tradicional, da qual seria o termo antitético: o conceito é *novo*, a barbárie é *positiva*. [O ensaio *Experiência e Pobreza*] Não esclarece, no entanto, todas as suas implicações e só implicitamente aponta para o seu lucro maior na estratégia contra a barbárie negativa na continuidade da cultura burguesa. Esta barbárie positiva é uma desapropriação crítica das conquistas tecnológicas desta cultura, uma ruptura no curso de seu destino fatídico. Sem esta interrupção, o homem moderno sucumbiria ao sono temerário da falsa continuidade de uma tradição moribunda, do qual só despertaria pela catástrofe de uma barbárie incontrolável. (Idem:186)

Neste ponto, a crítica de Benjamin aproxima-se da de Adorno. Porém, os dois autores afastam-se novamente quando se trata de criar estratégias de enfrentamento dessa repetição estéril da cultura burguesa. Enquanto Adorno combate a produção artística que não corresponde a uma certa concepção de arte que desejaria ver resgatada, Benjamin se pergunta sobre estas concepções instituídas e sobre o que as novas formas artísticas vêm exigir em termos de uma reformulação, de uma reestruturação de nossos valores e critérios de apreciação.

É desse modo que trabalha o conceito de experiência. De um lado Benjamin aponta para o aumento, na sociedade moderna de nossa exposição a uma multiplicidade de estímulos a que não somos capazes de dar sentido, chamando de *vivência* a esta forma de assimilação dos choques característicos da vida moderna. Desse ponto de vista, constata uma decadência da experiência, na medida em que esta é justamente o oposto dessa assimilação autômata de estímulos. A experiência é justamente aquilo que pode ser compartilhado e transmitido. Deve, assim ganhar sentido no contexto cultural em que se transmite. Em "O Narrador" Benjamin nos fala de sua impressão de estar vivendo em uma sociedade pouco propícia à experiência:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. (Benjamin, 1994:197/8)

Ao mesmo tempo em que vê essa diminuição da experiência – que para ele não é necessariamente negativa nem privilégio da sociedade moderna<sup>3</sup> - Benjamin afirma estar se operando uma transformação em sua estrutura. Assim, abre espaço para que se pense uma nova forma de experiência. Mais do que isso, permite que se transforme em experiência aquilo que se dá neste mundo de choques. É o que nos parece ocorrer no ensaio sobre a obra de arte e nos textos sobre Baudelaire. Em um trecho destes últimos, escreve:

Se as condições de receptividade de obras líricas se tomaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência. Talvez aproveamos este ponto mas só para ficarmos ainda mais embaraçados em caracterizar essa transformação. (Benjamin, 1989:104)

Apesar do embaraço, Benjamin avança em sua tentativa de entender de que transformações é feita a experiência do homem moderno. Para ele, era uma tarefa da filosofia articular-se à experiência contemporânea, desvinculando-se da tradição enquanto forma canônica de experimentação do mundo. Com Baudelaire, cria uma possibilidade de degustação desse mundo de choques que o faz ver de um modo novo as formas artísticas que fazem parte dessa experiência:

---

<sup>3</sup> Ver op.cit.:201

Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. [...] descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de "um caleidoscópio dotado de consciência". Se, em Poe os passantes lançam olhares ainda aparentemente despropositados em todas as direções, os pedestres modernos são obrigados a fazê-lo para se orientar pelos sinais de trânsito. A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu à nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que está subjacente ao ritmo da produção da esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme." (Idem:126/7)

Talvez a citação deixe uma questão a ser melhor explorada quanto à aproximação entre o cinema e o trabalho repetitivo do operário da fábrica. Entretanto, o que de fato interessa aí é a relação que se estabelece entre a forma artística que o filme materializa e a experiência daquele que será seu produtor e espectador. Esta relação é também apontada por Adorno. Sua desqualificação do cinema, por exemplo, baseia-se na afinidade que enxerga entre esta forma de expressão e a estrutura da sociedade capitalista.

De fato, o cinema caracteriza-se em muito como uma manifestação artística voltada para as massas, tendo seu sucesso vinculado a essa nova forma de recepção em que o público é maior e mais disperso do que nas formas de arte tradicionais. O mesmo se dá com a música, quando se trata do rádio e das canções que alcançam sucesso popular. Tais produções aliam-se, intencionalmente ou não, a um contexto de mercantilização da arte. Entretanto, como Benjamin nos chama a atenção, é nestas formas de criação que a experiência do homem moderno pode encontrar expressão. Estas formas artísticas encontram sua legitimidade justamente pela afinidade que guardam com esta experiência contemporânea. O mesmo que, em Adorno, as desqualifica, em Benjamin, as torna dignas de atenção. Há um privilégio da experiência que marca uma diferença entre sua análise da modernidade e

aquelas em que as mudanças na estrutura econômica acabam por ocupar o primeiro plano:

A análise da modernidade, em Benjamin, considera o fetichismo da mercadoria sobre a imaginação e sobre o pensamento. O que lhe interessa não é a origem econômica desse fetichismo; é a reação dos homens à modernidade que eles produziram. É a dialética da experiência no momento da destruição das tradições milenares pelo dinamismo do capitalismo moderno. Segundo Benjamin, os escritores, os artistas, não reagem imediatamente às transformações da sociedade, mas sim àquelas da estrutura da experiência. **A experiência aparece como um conceito de mediação entre a estrutura econômica da sociedade e a criação artística.**<sup>4</sup> (Muricy, 1998:202)

Ainda acompanhando a leitura que Benjamin nos traz de Baudelaire, é possível vislumbrar a dignidade em meio a decadência que marcam o herói moderno tal como este último o concebe. Essa dignidade advém de um esforço em transformar a vivência dos choques em experiência. Mais uma vez, é embrenhando-se na decadência do mundo que constitui a alta modernidade que o poeta e o artista podem tornar-se heróis. Em Baudelaire, a modernidade transforma dignidade e decadência em termos conexos e não mais antagônicos:

Seu heroísmo [de Baudelaire] é ter-se dado como tarefa *elegar (a vivência) à categoria de verdadeira experiência*, ter-se imposto fazer com que *olhos que haviam por assim dizer perdido a capacidade de olhar*<sup>5</sup> pudessem ver a 'beleza moderna'. O herói moderno, em Baudelaire, é [...] construído a partir da percepção não apenas do declínio do herói trágico clássico [...] mas também de que o herói moderno se constitui já sob o signo do declínio. (Idem:198)

---

<sup>4</sup> Grifo meu.

<sup>5</sup> Grifo da autora, indicando que o trecho é uma citação de W. Benjamin.

Este interesse de Benjamin pela pobreza de um momento de crise da tradição – pobreza esta que pode ser mais digna do que uma *riqueza que não nos pertence* – e por esse herói moderno que nos traz através de Baudelaire, talvez sejam fundamentais, apesar de sua conexão com a modernidade, para uma melhor compreensão de questões com as quais nos deparamos ao pensar a idéia de pós-modernidade. Veremos mais adiante, retomando este ponto, de que forma os escritos de Benjamin podem articular-se aos de Bauman e contribuir como guias neste passeio pela indefinição pós-moderna.

Antes de retornarmos a Benjamin, entretanto, é necessário ampliar nosso olhar sobre a discussão do conceito de pós-modernidade, como buscaremos fazer a seguir.

#### II.4) DISCUTINDO A NOÇÃO DE PÓS-MODERNIDADE

Para enriquecer nossa discussão sobre a pós-modernidade, recorreremos a Frederic Jameson. Assim como Bauman, este é também um autor fortemente influenciado pela teoria crítica da Escola de Frankfurt, em especial, por Adorno. Entre aqueles que se dedicam a discutir o conceito de pós-moderno, destaca-se pela defesa de uma perspectiva marxista muito particular, afirmando-se como um marxista que aceita e utiliza o termo *pós-modernidade*. Essa aparente contradição, entre a defesa do pensamento marxista e a adoção de uma terminologia comumente rechaçada pelos intelectuais desta tradição, é desconstruída pela análise de Jameson. Ressaltando que a opção por trabalhar ou não com o termo *pós-modernidade* não pode estar baseada em gosto pessoal, isto é, que não se trata de uma escolha a partir da maior ou menor afinidade entre o autor e aquilo que o termo designa, Jameson expõe a inconsistência das críticas que o consideram um traidor do marxismo. A distinção que faz entre *gosto* e *análise* é esclarecedora:

*Gosto*, no sentido mais vago da mídia, o de preferência pessoal, deveria corresponder ao que se costumava chamar de *juízo estético* [...]. *Análise* me parece significar uma conjuntura peculiar e rigorosa

de análise formal e histórica que é tarefa específica dos estudos culturais e literários [...]. (Jameson, 1997:303)

O termo *avaliação* é utilizado por Jameson para definir melhor sua perspectiva de análise. Resgatemos sua definição, que nos parece afinar-se em certa medida com aquilo a que nos propomos neste trabalho. Jameson define a *avaliação* como:

[...] um termo que não trata mais de verificar se um trabalho é *bom* (como fazia o antigo julgamento estético), mas antes de tentar manter viva (ou reinventar) uma estimativa de tipo sócio-político, que interroga a qualidade da própria vida social através de um texto ou de uma obra de arte específica, ou arrisca-se a uma estimativa dos efeitos políticos de correntes ou movimentos culturais com menos utilitarismo e mais simpatia pela dinâmica da vida cotidiana do que com os imprimátures e índices de tradições anteriores. (Idem:303)

Assim, para além de suas conclusões acerca da pós-modernidade, consideramos importante atentar para a postura defendida por Jameson quando tenta construir sua análise. Se, de início, o autor propõe-se a fugir de uma postura prescritiva, conseguindo, por vezes, manter-se mais preocupado em perceber o que está em jogo na produção cultural contemporânea do que em dizer o que deveria estar, por outro lado é um autor que nos parece extremamente ligado à perspectiva adorniana de crítica da cultura, o que traz conseqüências para esta proposta inicial.

Podemos dizer que a dialética marxista de Jameson é produtiva, acima de tudo, quando permite manter viva a questão, isto é, quando demonstra um maior compromisso com o confronto de posições distintas do que com a construção de uma resposta definitiva ou totalizante.

É dentro dessa perspectiva que parece estar colocada a sua discussão do conceito de pós-moderno quando ele nos apresenta as diversas posições que mais freqüentemente surgem no debate contemporâneo acerca do tema.

Jameson demarca quatro posturas frente ao conceito de pós-modernidade. A primeira delas traria a crítica ao moderno e uma saudação ao

pós-moderno como “um modo totalmente novo de ser e estar no mundo”. Em oposição, estariam aqueles que fazem a defesa do alto-modernismo, denunciando o que há de falsificação, superficialidade e irresponsabilidade no pós-modernismo. Em ambas as posições, Jameson identifica um reacionarismo que procura, de um lado, aplacar o que pode haver de inovador e revolucionário no modernismo, e de outro, refazer os valores definitivamente perdidos no pós-modernismo não só no campo da estética, como também na esfera familiar e religiosa, o que o autor vai chamar de uma proposta de “contra-revolução cultural conservadora”.

Uma outra forma de rejeição ao pós-modernismo analisada por Jameson é aquela que se constitui pela via de uma crítica ao modernismo. Nesta perspectiva, compreende-se o primeiro termo como designando uma configuração cultural que não expressaria nada mais do que uma continuação degenerada e meio decadente do próprio modernismo. Tratar-se-ia aqui de um “repúdio ideológico do modernismo” que rejeitaria, sobretudo, a idéia contida no alto-modernismo, e mantida no pós-modernismo, de uma prevalência da política cultural sobre a política, isto é, da aposta na “vocação de transformar o mundo pela transformação das formas, do espaço, ou da linguagem”.

Jameson destaca, ainda, a posição de Lyotard, definindo-a como uma defesa do pós-moderno compreendido como “uma promessa de retorno e da reinvenção, da triunfante reaparição do alto-modernismo”. Algo como se o pós-modernismo fosse realizar aquilo que o modernismo propunha mas não chegou a alcançar.

Trata-se, nestes dois últimos casos, de posições que supõem uma continuidade entre modernismo e pós-modernismo, não considerando que tenha havido uma ruptura na forma de estruturação social a que cada um dos termos se refere. Nas duas primeiras posições, ao contrário, tanto na defesa quanto no ataque ao pós-modernismo, está implícita a idéia de um corte que marca uma descontinuidade em relação ao modernismo.

Jameson não se encaixa plenamente em nenhuma das perspectivas que apresenta. Por certo, situa-se junto àqueles que defendem a idéia de que a pós-modernidade marca uma ruptura em relação à modernidade e é também um feroz crítico do descompromisso e da superficialidade pós-moderna e,

nesse sentido, sua posição não é indecisa. A proposta que apresenta inicialmente, no entanto, merece ser retomada na medida em que expressa uma clara e interessante opção pelo desconforto de continuar a se perguntar quando e como é profícua a utilização do termo:

*Pós-modernismo não é algo que se possa estabelecer de uma vez por todas e então usá-lo com a consciência tranqüila. O conceito, se existe um, tem que surgir no fim e não no começo de nossas discussões do tema. Essas são as condições – as únicas, penso, que evitam os danos de uma clarificação prematura – em que o termo pode continuar a ser usado de uma forma produtiva. (Idem:25)*

Para entender a perspectiva de Jameson, é importante examinar seu uso do termo “capitalismo tardio”. A adoção do termo explicita a assunção de uma diferença entre a forma anterior de capitalismo e a que temos hoje, afirmando a idéia de um terceiro estágio do capitalismo que se seguiria ao capitalismo de mercado e ao monopolista. Como o próprio Jameson diz, o reconhecimento desta distinção está na base do debate sobre a pós-modernidade. Considerar a possível existência de um modo de organização diverso da modernidade – quer seja como resultado de uma hipertrofia da própria modernidade, quer seja como uma mudança de paradigma instaurada por uma ruptura – implica na aceitação da existência de “uma diferença estrutural” entre o momento atual e os outros.

Essa relação entre pós-modernidade e capitalismo tardio põe em cena uma idéia de periodização pela qual Jameson tem sido por vezes criticado. Lyotard, por exemplo, traz uma crítica importante à periodização:

*[...] pós-moderno é provavelmente um termo muito ruim, porque transmite a idéia de uma *periodização* histórica. Todavia, *periodizar* ainda é um ideal *clássico* ou *moderno*. *Pós-moderno* indica simplesmente uma disposição de espírito, ou melhor um estado da mente. (Lyotard *apud* Featherstone, 1995:20)*



O próprio Jameson sabe dos problemas decorrentes de uma proposta de periodização. Definindo claramente sua posição, ele alerta seus leitores:

[...] o que se segue não deve ser lido como uma descrição estilística, como a exposição de um estilo cultural entre outros. Em vez disso, vou apresentar uma hipótese de periodização, e isso no exato momento em que a própria concepção de periodização histórica parece ser bastante problemática. (Jameson, 1997:29)

Entretanto, ao invés de atacá-lo por essa concepção periodizante – sobretudo pelo parentesco que ela traz com uma idéia de temporalidade linear que parece não nos auxiliar muito na tentativa de compreensão da experiência contemporânea – é interessante segui-lo, focalizando a argumentação que sustenta esta proposta.

A diferença estrutural entre modernidade e pós-modernidade, ele dirá, não se coloca uniformemente para o sistema econômico e para as novas formas de expressão cultural, e isto já implica numa dificuldade para a tentativa de periodização mais exata. Essa distinção entre infra-estrutura e superestrutura, vale lembrar, importa também na medida em que faz com que Jameson mantenha os dois termos – capitalismo tardio e pós-modernismo – como termos análogos mas não sinônimos. Cada um tem sua função na compreensão do problema.

No que diz respeito à concepção periodizante da pós-modernidade, é importante também examinarmos a definição que Jameson dá ao termo *tardio*:

[...] o qualificativo *tardio* raramente significa algo tão tolo quanto o envelhecimento, colapso ou fim do sistema como tal (esta é uma visão temporal, que parece pertencer mais ao modernismo do que ao pós-modernismo). O que *tardio* geralmente transmite é mais um sentido de que as coisas são diferentes, que passamos por uma transformação de vida que é de algum modo decisiva [...]. (Idem:24)

Um autor complexo como Jameson não poderia supor que essa *transformação*, por mais decisiva que seja, se desse de um modo uniforme.

Ela aparece aqui e ali, dependendo do lugar e do momento para os quais nossa atenção se volta. Por saber das discrepâncias e das nuances existentes nas formas de organização e nas atividades humanas é que Jameson propõe que se fale em pós-modernismo como uma "dominante cultural". Defendendo a idéia de ruptura entre pós-modernidade e modernidade, escreve:

Não me parece, de modo algum, que toda produção cultural de nossos dias é pós-moderna no sentido amplo em que vou usar esse termo. O pós-moderno é, no entanto, o campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural [...] têm que encontrar seu caminho. Se não chegarmos a uma idéia geral de uma dominante cultural, teremos que voltar à visão da história do presente como pura heterogeneidade, como diferença aleatória, como a coexistência de inúmeras forças distintas cuja efetividade é impossível aferir. (Idem:31/2)

É a partir dessa perspectiva que Jameson construirá sua análise dos fenômenos culturais do pós-modernismo. Sua contribuição é também uma tentativa, tributária, sem dúvida, de sua abordagem marxista, de resgatar o alcance político que tem a noção de pós-modernidade, apesar de ser esta uma noção relacionada sobretudo à dimensão cultural. Se, como foi dito acima, pós-modernismo distingue-se de capitalismo tardio por ser o último termo mais ligado à organização econômica e o primeiro, à cultura, Jameson defende um tratamento da questão da pós-modernidade que reconheça sempre suas implicações políticas:

[...] qualquer ponto de vista a respeito do pós-modernismo na cultura é ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional dos nossos dias. (Idem: 29)

Em suas análises da cultura pós-moderna, ou de obras artísticas que a representam, Jameson busca um resgate da articulação entre obra e contexto de origem, isto é, a "matéria-prima" do artista, o que não deixa de ser um

O curioso nesta análise é que Jameson não identifique como matéria-prima da obra de Warhol exatamente este mundo esvaziado, pobre de significações e conteúdo que é, em grande parte, como ele próprio ressalta, o mundo pós-moderno. Para Jameson o elemento de crítica, que tanto caracteriza o alto-modernismo, está ausente na obra de Warhol. Não nos cabe aqui fazer a defesa deste artista, afirmando se ele é ou não politicamente crítico. A questão que nos parece importar é o que faz com que um autor como Jameson considere que, ao utilizar os elementos de sua própria cultura para construir sua obra – evidenciando com isso a forma pela qual, nesta cultura, nos relacionamos com esses objetos, como parece ocorrer com algumas das obras de Warhol – não se esteja dizendo nada? Talvez esta sensação esteja próxima daquela que os mais jovens sintam ao apreciar o quadro de Van Gogh; talvez para eles o quadro de Van Gogh não diga nada. Mais uma vez, retornamos a Benjamin e seu conceito de experiência, que nos permite dizer que este significado não está garantido, para todo o sempre, pela obra em si, mas é dado pela experiência, que precisa ter reconhecida sua importância sob pena de nos tornarmos os guardiões de um patrimônio cultural do qual não sabemos nem mesmo compreender o valor.

Retornemos a Zygmunt Bauman para melhor esclarecer algumas das questões acima indicadas.

## II.5) PÓS-MODERNIDADE: ONDE ESTÃO NOSSAS REFERÊNCIAS?

Se Jameson demonstra uma preocupação grande em mapear a discussão sobre a pós-modernidade, situando-nos diante das diferentes compreensões do tema e justificando cuidadosamente seu uso do termo, Bauman nos apresenta um estilo bastante diferente. Expondo suas idéias na forma de ensaios, ele parece fazer um uso bem mais fluido do conceito de pós-modernidade, aplicando-o com desenvoltura, e, paralelamente, delineando sua visão acerca do *mundo pós-moderno*, do mesmo modo que faz com a modernidade.

Ainda que não se preocupe em declarar explicitamente, sua posição acerca da distinção entre modernidade e pós-modernidade traz a idéia de que temos aí dois mundos irreconciliáveis e, ao mesmo tempo, inseparáveis. É certo que ele considera necessário pensar o momento contemporâneo tendo em mente a noção de pós-modernidade, uma vez que identifica uma diversidade de experiências e manifestações não têm lugar na modernidade. Entretanto, a pós-modernidade é, para Bauman, aquilo que resta, o refugo e o lixo que a limpeza empreendida pela modernidade, na tentativa de eliminar, não cessa de produzir.

A idéia de que a pós-modernidade estrutura-se em bases totalmente distintas da modernidade está presente quando Bauman defende, por exemplo, que na arte pós-moderna não há espaço para a idéia de vanguarda. Como vimos anteriormente, toda a crítica empreendida pela vanguarda modernista tem uma vertente de defesa dos valores da modernidade. Acreditando, como também lembra Jameson, na possibilidade de transformar o mundo pela arte, os modernistas exigiam, mais do que tudo, que as promessas da modernidade fossem cumpridas:

Eles [os modernistas] podiam declarar e travar a guerra contra a realidade encontrada da vida moderna apenas porque aceitaram em tudo suas premissas: confiaram na natureza progressiva da história e acreditaram assim que o aparecimento do novo torna o existente, o legado e herdado redundantes, convertendo-os em relíquias e privando-os do direito de persistir. Os modernistas desejavam esporear a modernidade trotante para um galope; adicionar fogo à locomotiva da história. (Idem:123)

Os modernistas estavam, portanto, imbuídos do desejo de romper com o antigo e apresentar o novo que significaria um avanço, algo que estaria à frente do resto, como sugere o significado literal do termo vanguarda (*avant-garde*), isto é, guarda avançada:

A vanguarda dá à distância que a separa do grosso da tropa uma dimensão temporal [...]. A guarda é considerada *avançada* na

suposição de que *os restantes lhe seguirão o exemplo*. Sem falar que sabemos, com toda a certeza, de que lado está a frente e onde a retaguarda, onde é a *na dianteira* e onde *atrás*. (Idem:121)

A atitude vanguardista moderna apóia-se na idéia de progresso. A experiência pós-moderna não sustenta e não é sustentada por essa idéia de progresso que, em última instância, depende de uma noção de temporalidade linear que se encontra hoje bombardeada pela própria experiência contemporânea. Na pós-modernidade, a tradição e a cultura erudita não têm mais a mesma função referencial que antes, e portanto, não se oferecem como um contraponto tão nítido. A arte pós-moderna parece usufruir de uma liberdade decorrente, em grande parte, dos confrontos entre os modernistas e a tradição. Não tendo ela própria a necessidade de colocar-se contra ou a favor, apenas agrupa uma enorme diversidade de estilos que coexistem pacificamente. Essa parece ser uma das razões pelas quais é extremamente complexo encontrar um elemento de crítica dentro da cultura pós-moderna, o que talvez seja um dos principais elementos para a distinção esta e a cultura moderna, que se constrói em muito através do exercício da crítica e auto-crítica. Na pós-modernidade, entretanto, não parece haver clareza quanto a bandeiras ou ideais a serem defendidos ou combatidos. Melhor dizendo, o único ideal parece ser o do convívio das diferenças. Daí de uma sensação, a um só tempo, de movimento constante e paralisia, como nos diz Bauman:

Certamente o mundo pós-moderno é tudo menos imóvel – tudo, nesse mundo, está em movimento. Mas os movimentos parecem aleatórios, dispersos, e destituídos de direção bem delineada [...]. É difícil, talvez impossível julgar sua natureza “avançada” ou “retrograda”, uma vez que o interajustamento entre as dimensões espacial e temporal do passado quase se desintegrou, enquanto os próprios espaço e tempo exibem repetidamente a ausência de uma estrutura diferenciada ordeira e intrinsecamente. Não sabemos com toda a certeza (e não sabemos com estar certos de o saber), onde é “para a frente” e onde “para trás”, e desse modo não podemos dizer

com absoluta convicção que movimento é “progressivo” e qual é “regressivo”. (Idem:121/2)

Essa falta de referências fixas que, como Bauman ressalta, é característica fundamental da pós-modernidade, inevitavelmente nos recoloca a questão: é produtivo pensá-la dentro de uma proposta de periodização como a de Jameson? Se, como este afirma, a periodização da noção de pós-modernidade é um recurso que nos permite afastarmo-nos dessa profusão de diferenças aleatórias, dessa heterogeneidade sem confrontos, propicia, simultaneamente, um afastamento da própria atmosfera da pós-modernidade. Estaríamos olhando para o mundo pós-moderno com os pés fincados na modernidade.

Por outro lado, a modernidade talvez seja, de fato, o referente em relação a que a pós-modernidade se situa. Não é à toa que jamais conseguimos falar de um sem o outro. Neste sentido, a periodização e a idéia de ruptura seriam recursos válidos para o estabelecimento de uma interface entre modernidade e pós-modernidade sem o que encontramos enormes dificuldades para esclarecer de que se trata, afinal, quando se fala em pós-modernidade.

Vale lembrar, entretanto que, se a pós-modernidade traz um ideal de convívio das diferenças – que certamente merece ser problematizado – isto significa dizer que há ainda uma promessa em função da qual nos colocamos em movimento. Talvez os meios que a modernidade criara com o intuito alcançar esta *terra prometida* tenham perdido a sustentação. Talvez estejamos apenas construindo outros instrumentos. Nas palavras de Bauman:

Sob outro aspecto, afinal, a modernidade está muito conosco. Está conosco na forma do mais definidor de seus traços definidores: o da esperança, a esperança de tornar as coisas melhores do que são – já que elas, até então, não são suficientemente boas. [...] Ainda queremos que o trabalho seja feito. Apenas deixamos cair as ferramentas que se revelaram inúteis e procuramos obter outras [...]. Pode-se dizer que ainda concordamos que a felicidade conjugal é uma coisa boa; somente já não apoiamos a opinião de Tolstói de que

todos os casamentos felizes são felizes da mesma forma.  
(Idem:101/2)

Em outro ponto de sua obra, entretanto, escreve:

A atual infelicidade é a percepção de que [...] a esperança não se realizará e que portanto é preciso aprender a viver sem a esperança que dava sentido – o único sentido – à vida. [...] Hoje somos infelizes porque nos deixaram o velho vocabulário mas perdemos a esperança que o enchia de vida. (Bauman, 1999:247)

Desta forma, vemos que o fim da modernidade afirma-se mais uma vez como algo que não pode ser tomado por fato inequívoco, mas que implica sempre numa definição do que se privilegia ao olharmos desta ou daquela perspectiva.

Estas são questões que não se encerram com respostas rápidas e muito menos definitivas. Talvez possamos refletir melhor sobre elas voltando os olhos para, novamente através de Benjamin e Bauman, para a pós-modernidade enquanto experiência.

## **II.6) A EXPERIÊNCIA DA PÓS-MODERNIDADE: AMBIVALÊNCIA E...LIBERDADE?**

De que, afinal, é feita nossa experiência contemporânea? Como vivemos nossos dias e noites? Por que não nos sentimos mais tão confortáveis em nos considerarmos modernos? Estas questões são um convite a pensar nosso modo de experimentar o mundo e os ideais que compartilhamos. Para começar, vivemos num mundo em que noções como identidade, universalidade e homogeneidade parecem um tanto fora de lugar. Noções como essas trazem uma idéia de inteireza, de conclusão, de chegada a um ponto final. Nada mais contraditório com aquilo que vivemos nos dias de hoje.

Jameson nos apresenta quatro características que considera constitutivas do mundo pós-moderno:

[...] uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na *teoria* contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro; um conseqüente enfraquecimento da historicidade tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas novas formas de temporalidade privada [...]; um novo tipo de matiz emocional básico – a que denominarei “intensidades” – [...]; a profunda relação constitutiva de tudo isso com a tecnologia.  
(Jameson, 1997:32)

De fato, como mencionamos anteriormente, há uma atmosfera de fugacidade, uma assimilação cada vez mais acelerada de estímulos simultâneos, aos quais reagimos com igual rapidez, isto é, numa atitude oposta à introspecção e a qualquer modo mais lento de percepção do mundo. Essa velocidade – que incorporou-se ao nosso modo de viver desde a modernidade, gerando uma sensação de transitoriedade cada vez mais acentuada tanto em relação ao que nos cerca quanto a nós mesmos – afasta-nos de qualquer visão histórica que se ligue a uma noção de temporalidade linear, uma concepção de sucessão temporal em que há uma causalidade entre um fato anterior e outro que vem depois. Nossa experiência parece estar bem mais próxima da simultaneidade do que da sucessão, da assimilação veloz e maciça do que da introspecção.

Mas não era desse tipo de experiência (ou vivência) que Benjamin nos falava, ao descrever o passeio do *flâneur* pela “Paris, Capital do Século XIX”? Essa figura inseqüente e descompromissada, que plana sobre os espaços urbanos das capitais modernas, é o personagem através do qual Benjamin descreverá uma nova forma de estar no mundo. Caracteriza o *flâneur* um modo de experimentação do espaço que aqui nos interessa retomar. Nas palavras de Benjamin:

O *fenômeno de colportage do espaço* é a experiência básica do *flâneur*. [...] Graças a esse fenômeno, tudo o que potencialmente



acontece nesse espaço é percebido simultaneamente. O espaço pisca para o *flâneur*: o que você acha que pode ter se passado aqui?<sup>7</sup>  
(Benjamin, 1999:418)

O fenômeno de *colportage* a que Benjamin faz referência é a prática de venda de livros que se disseminou na França dos séculos XVIII e XIX, na qual os vendedores ambulantes andavam pela cidade carregando em torno do pescoço (daí terem recebido o nome de *colporteurs*, junção de *col*, "pescoço", e *porter*, "carregar") os mais diferentes tipos de literatura em edições baratas. Vendia-se desde livros religiosos a contos populares e textos políticos e filosóficos<sup>8</sup>. A descrição nos dá a sensação de mistura, de uma miscelânea de assuntos, expostos e acessíveis a qualquer passante, sem que ele precise estar previamente interessado. É essa imagem que Benjamin associa ao *flâneur*, a de um transitar não criterioso pelas ruas, que resulta numa exposição aos estímulos mais variados.

Apesar de afirmar que a *flânerie* estaria em declínio numa cidade já por demais congestionada e sem o fascínio de um momento anterior, em que as capitais ofereciam espaços mais propícios ao caminhar desplicente e aleatório, a descrição de Benjamin não deixa de trazer semelhanças com a característica itinerante, inquieta e mesmo superficial do modo de ser e estar dos habitantes de um mundo pós-moderno em que, como nos diz Bauman, tudo está em movimento e nada se fixa. A relação do *flâneur* com a cidade, nos fala de algo próximo a essa fragmentação e efemeridade que também fazem parte da experiência pós-moderna.

O *flâneur* é, nas palavras de Baudelaire, em cuja obra tem grande destaque, um ser que ama o anonimato da multidão, que vive como ninguém a satisfação de misturar-se, de arriscar-se num caminhar irresponsável pela vida. A modernidade é, certamente, um tempo em que os homens e mulheres passam a viver a experiência de ser mais um na multidão. Notes-se, entretanto, que a massa aos olhos do *flâneur* ganha interpretações pelas quais

---

<sup>7</sup> Tradução livre. "The *colportage* phenomenon of space is the *flâneur* basic experience. [...] Thank to this phenomenon, everything potentially taking place in this one single room is perceived simultaneously. The space winks at the *flâneur*. What do you think may have gone on here?"

<sup>8</sup> Ver op. cit., p.1023.

afasta-se de uma caracterização mais ligada ao processo de industrialização e de criação do proletariado, em que aparece como um lugar de desalento e submissão a um destino comum, ou de luta política contra esse destino. A multidão que fascina o *flanêur* é bem outra, como se pode ver nas palavras de Baudelaire, citadas por Benjamin:

Para o perfeito *flâneur*...é um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante...Estar fora de casa; e, no entanto, se sentir em casa por toda a parte; ver o mundo, estar no mundo, tais são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais (!) que a língua só pode definir inabilmente. O observador é um príncipe que por toda a parte usufrui de seu incógnito...O amoroso da vida universal entra na multidão como se em um imenso reservatório de eletricidade. Também podemos compará-lo a um espelho tão imenso como essa multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada movimento, representa a vida múltipla e a graça comovente de todos os elementos da vida. (Baudelaire, *apud* Benjamin, 1989:221)

É curioso notar o quanto esta descrição da *flânerie* – em que o homem moderno se deleita justamente com algo que é também, de outro ponto de vista, seu flagelo – encontra semelhanças com o *turista*, personagem que Bauman cria para falar de um modo de viver característico da pós-modernidade. O *turista* é também fascinado pelas sensações que o mundo pode lhe oferecer. É também alguém que desistiu da segurança do lar e segue planando. Alguém que passeia por todos os lugares sem estar ligado a nenhum deles em especial. O *turista* de Bauman é aquele que usufrui da inconstância do mundo pós-moderno, tornando-se ele próprio tão inconstante e transitório quanto o mundo que o cerca.

A peculiaridade da vida turística é estar em movimento, não chegar. [...] as sucessivas escalas dos turistas não são estações pelo caminho, uma vez que não há nenhum objetivo que lhes acene, no fim das viagens da vida, que pudesse convertê-los em estações. Se

os sucessivos endereços se encaixam dentro de um itinerário, isso só acontece retrospectivamente [...] Quando ainda em movimento, nenhuma imagem da situação futura se acha a mão para encher a experiência presente com um significado; cada presente que se sucede, como as obras de arte contemporâneas, deve explicar-se em função de si próprio e fornecer sua própria chave para lhe interpretar o sentido. (Bauman, 1999: 114/5)

Através da citação pode-se ver semelhanças mas também uma primeira diferença entre o *flâneur* e o *turista*: enquanto o primeiro parece marginal ao restante da sociedade, o segundo parece ser o mais adaptado possível ao mundo à sua volta. Na descrição de Benjamin e Baudelaire do *flâneur*, temos a sensação de se tratar de alguém que desfruta da própria decadência, que talvez, através de sua inquietação encontre alguma leveza num mundo em que pesa a desilusão das promessas não cumpridas.

O *flâneur* denuncia a decadência do mundo moderno e, portanto, não é exatamente alguém convidado para a festa. A *vagabundagem* do *flâneur* pode ser ou não produtiva, mas acaba por situa-lo como um *outsider* em relação ao mundo do trabalho tal como instituído pelo modo de organização econômica, social e política que rege a modernidade ocidental. Sem engajamento político que o faça protestar contra este ou aquele modo de exploração do homem, o *flâneur* acaba por contrariar esta forma de administração do mundo. Sua presença é a afirmação de uma outra relação com o tempo e com o trabalho.

Talvez esta seja uma via para entendermos porque o *flâneur* é uma das faces do herói moderno tal como concebido por Baudelaire. Somente escapando a uma lógica de anulação das diferenças, de um mundo organizado em função da busca de definições e identidade permanentes e absolutas e mergulhando na incerteza e indeterminação, que toda essa administração tenta eliminar e acaba por produzir, ele pode transformar a vivência dos choques em experiência. Mais uma vez recorremos ao texto de Kátia Muricy, que nos esclarece:

Descrito como um "solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando pelo grande deserto de homens", o artista moderno deverá

ser um herói antigo capaz de dar forma à modernidade. [...] O artista moderno deverá saber “*extrair da moda o que ela tem pode conter de poético no histórico; arrancar o eterno do transitório*”. Nas várias faces do herói moderno – o flâneur, o dândi, a prostituta, o apache, a lésbica – o que encontramos é, antes, um papel de herói.<sup>9</sup> (Muricy, 1998:199)

Bauman também se refere ao turista como um herói da pós-modernidade. Seu heroísmo parece advir de um deixar-se levar pelas circunstâncias e, com isso, estar preparado para a única forma de controle possível na pós-modernidade: saber viver na contingência. Sua opção não o coloca, portanto, contra a corrente, mas permite que ele tire proveito das marés. De certa forma o *flâneur* também se define como aquele que sabe deixar-se levar pelo fluxo. Sua produtividade deve-se a essa capacidade de viver em movimento, e nunca à chegada na estação final.

Uma diferença, entretanto, é preciso levar em conta: o mundo em que o *flâneur* plana não é um mundo tão irreparavelmente mergulhado na contingência. Os referências da modernidade, mesmo em queda, ainda conferiam ao seu modo de vida um tom de marginalidade. Bauman nos chama a atenção para o fato de que, na pós-modernidade, não se consegue mais esconder a queda desses ideais e dessas promessas que serviam como ancoradouros. A modernidade não era exatamente um tempo de total segurança e solidez, mas era um tempo em que se perseguiram estas sensações e se acreditava poder alcançá-las. Na pós-modernidade, o véu parece ter caído de tal forma a tornar difícil que o coloquemos novamente no lugar. De outro lado, porém, o modo de viver do *turista* não deixa de ser uma tentativa de criar um novo véu: idealizando a flexibilidade e a instabilidade, adorando a contingência, como os modernos amavam seu ideal de um mundo ordenado e estável, ele acaba por encontrar-se também preso a esta forma de vida.

Se, entretanto, não optamos por viver na contingência somos, de todo modo, forçados a ela. É o que acontece quando, na impossibilidade de nos

---

<sup>9</sup> Os trechos em itálico são citações do texto de Benjamin "Paris Capital do Século XIX".

tornarmos *turistas*, tornamo-nos os vagabundos, aqueles que são forçados viver na instabilidade, sem ter feito exatamente uma escolha. Nas palavras de Bauman:

Os turistas se tornam viajantes [...] porque eles o consideram a mais razoável estratégia de vida *sob as circunstâncias*, ou porque foram seduzidos pelos prazeres verdadeiros ou imaginários de uma vida de quem acumula sensações. Mas nem todos os viajantes estão em movimento por preferirem estar em movimento a ficar em seu lugar. Muitos talvez se recusassem a se aventurar numa vida de perambulação se fossem solicitados a isso, mas eles não foram inicialmente solicitados. [...] Para eles, estar livre significa *não ter de viajar* de um lado para o outro. Ter um lar e ser permitido ficar dentro dele. São esses os *vagabundos*, luas escuras que refletem o brilho de sóis brilhantes, os mutantes da evolução pós-moderna, os refugos inaptos da brava espécie nova. Os vagabundos são os restos do mundo que se dedicaram aos serviços dos turistas.” (Bauman, 1998:117)

Portanto, a pós-modernidade, apesar de sua característica de aceitação de diferenças, resultante da preferência pela fragmentação e não da homogeneidade, também cria seus restos. O *vagabundo* é, para Bauman, o alter-ego do *turista*, é a sombra que o acompanha. É, talvez, aquele que experimenta de fato o mal-estar pós-moderno. A única diferença social determinante em nossos dias, ainda segundo Bauman, é exatamente distinção entre os *turistas*, ou *heróis*, e os *vagabundos*, ou *vítimas* da instabilidade pós-moderna. Ele propõe:

[...] a oposição entre os turistas e os vagabundos é a maior, a principal divisão da sociedade pós-moderna. Estamos todos traçados num contínuo estendido entre os pólos do “turista perfeito” e o “vagabundo incurável” – e os nossos respectivos lugares entre os pólos são traçados segundo o grau de liberdade que possuímos para escolher nossos itinerários de vida. A liberdade de escolha, eu lhes

digo, é de longe, na sociedade pós-moderna, o mais essencial entre os fatores de estratificação. (Idem:118)

Assim, Bauman nos fala de uma nova forma de divisão social: os *turistas* são aqueles que lidam com o mundo pós-moderno como um campo de múltiplas possibilidades; este mesmo mundo é aprisionador do ponto de vista dos *vagabundos*, que não têm a liberdade de escolha dos primeiros.

É interessante notar que essa divisão, apesar de ser inicialmente passível de uma sobreposição à clássica divisão de classes – quando consideramos que do lado das classes mais favorecidas está colocada uma maior liberdade de escolha, de que os mais pobres não podem usufruir – aponta também para uma superação destes lugares tão sedimentados e demarcados. É certo que as questões de classe ainda precisam ser seriamente tratadas e determinam em muito as possibilidades numa sociedade capitalista. Entretanto, situar-se melhor num mundo essencialmente contingente, como Bauman qualifica o mundo pós-moderno, não é algo que dependa somente disso. Resgatar a dimensão de escolha é algo que exige hoje, como no momento de que Benjamin falava, a assunção de uma perda. Talvez ainda nos recusemos a fazer o luto das promessas da modernidade, como Bauman coloca. Ele nos fala de uma forma de emancipação tributária da constatação de que as promessas da modernidade não poderão ser cumpridas e de que estamos irremediavelmente fadados a viver com a ambivalência, a diferença e as respostas provisórias e não mais definitivas que povoam a pós-modernidade e eram o horror da modernidade. Segundo Bauman:

Emancipação significa essa aceitação de sua própria contingência, fundamentada no reconhecimento da contingência como razão suficiente para viver e ter permissão de viver. Ele assinala o fim do horror à alteridade e da abominação da ambivalência. (Bauman, 1999:248)

A emancipação é algo que passa também pela via da experiência. Existem diferentes formas de experimentação do mundo, que dependem da maneira como somos afetados pelas mudanças nesse mundo, que alternativas

nos são colocadas e em que direção seguimos. Neste ponto, vale lembrar Baudelaire, que pode enxergar o passeio do *flâneur* pela cidade de modo a, através de seus escritos, transformar o que era simples *vivência* em *experiência*.

É inevitável a relação entre este luto a ser feito na pós-modernidade e a assunção da pobreza a que Benjamin se refere em "Experiência e Pobreza" e "O Narrador". Esta relação nos faz perguntar: se Benjamin pretendia descrever a decadência da modernidade e um tipo de experiência característica desse momento, não teria, afinal, identificado e caracterizado o próprio início da pós-modernidade? Aquilo que Benjamin chama de *barbárie*, podemos também observar, guarda semelhanças com a *ambivalência* de que Bauman nos fala, como procuramos mostrar acima ao apontar a analogia entre os pares nomeação/*ambivalência*, ordem/caos e civilização/*barbárie*. O autor polonês parece afirmar esta relação quando escreve:

Sob a pena de Benjamin, a *ambivalência* transforma-se no cesto da *gávea* de que se pode divisar o arquipélago de possibilidades reprimidas; em vez de uma enfermidade a ser curada a *ambivalência* é então o valor a ser acalentado e protegido. (Bauman, 1998:98)

Vejamos como estas questões podem ser pensadas a partir da prática dos DJs, de que trataremos a seguir.

*[O DJ] tem uma influência muito grande por tocar nas festas, por fazer a tecnologia divulgar a música pro povo, entendeu? O DJ eu acho que foi responsável por colocar o som pra uma multidão imensa.*

*DJ Neck*

Neste capítulo, discutiremos a prática dos DJs procurando articula-la às elaborações teóricas de que viemos tratando até aqui. Através desta articulação, talvez possamos entrever afinidades entre a figura do DJ e as do *flâneur*, do *turista* e do *vagabundo*. Diríamos, antes de tudo, que a existência dos DJs relaciona-se intimamente à idéia de um mundo pós-moderno marcado pela ambivalência. Em sua função, conjuga aspectos distintos como inventividade e repetição, criação e pobreza cultural, popularidade e marginalidade, tomando-se um personagem de difícil definição.

A tarefa inicial de descrever o que um DJ faz já apresenta alguns embaraços. O termo compreende desde o disc-jockey de rádio, aquele que apenas seleciona e coloca as músicas, uma em seguida da outra, até os DJs mais modernos que lançam seus próprios discos e realizam apresentações por vários lugares do mundo.

Um longo e interessante caminho nos leva de um extremo a outro desta linha. Procurando traçar um perfil da evolução da função do DJ poderemos conhecê-lo melhor e transformá-lo de fato em um de nossos principais interlocutores nesta pesquisa.



### III.1) DISCOS X MÚSICOS: AS PRIMEIRAS BARREIRAS

A origem do DJ, seu surgimento no cenário musical, é múltipla. Podemos dizer que há vários inícios que dão origem aos vários tipos de DJ. Entretanto, parece ter sido o rádio o local de batismo do disc-jockey e é lá que encontramos as raízes mais remotas da profissão de tocar discos.

Nos anos 20 surgem nos Estados Unidos os primeiros programas de sucesso no rádio em que a música não era tocada ao vivo, isto é, com a presença de músicos nos estúdios no momento da transmissão. Em lugar das bandas, utilizava-se o fonograma. Ao vivo, somente a voz do disc-jockey apresentando as músicas e os patrocinadores do show. Selecionar os discos e apresentar os programas era, originalmente, tudo o que o DJ fazia, mesmo que de modos diversos, a depender do estilo de cada um.

Ainda assim, neste início já se coloca uma discussão quanto à legitimidade da profissão. Prescindindo dos músicos, tomando-se assim o condutor do show, o DJ criava uma situação constrangedora: que significava essa nova tendência de substituir o músico e a música ao vivo por uma gravação? Esta idéia parecia inequivocamente empobrecedora em muitos aspectos.

O uso dos discos nas rádios foi alvo de críticas e de um intenso combate. A polêmica era fomentada por duas vias: de um lado os músicos, que enxergavam na utilização de gravações uma restrição significativa em seu mercado de trabalho; de outro, pelas gravadoras da época que viam a execução das músicas como inimiga da vendagem de seus produtos. Afinal, pensavam eles, quem compraria o disco se pudesse ouvir a música de graça nas rádios?

Em se considerando a estrutura da indústria musical que conhecemos nos dias de hoje, é difícil imaginar o rádio como inimigo da vendagem de discos<sup>1</sup>. Entretanto, nos anos 20 e 30, com o número de programas que

---

<sup>1</sup> É inevitável a analogia com a discussão atual sobre a internet, o MP3, os programas e aparatos tecnológicos que hoje permitem a cópia e a distribuição de música pela rede sem o pagamento de direitos para artistas ou gravadoras. Também neste caso, há um grande sentimento de insegurança por parte de editoras, gravadoras e muitos músicos quanto ao controle de suas obras.

usavam gravações ao invés de música ao vivo aumentando, inclusive pelo avanço da crise econômica que afetaria fortemente os Estados Unidos naquele período, as gravadoras sentiam-se de fato ameaçadas. É o que nos contam os jornalistas Bill Brewster e Frank Broughton, autores de um extenso trabalho sobre os DJs:

Por vários anos, as gravadoras permaneceram descrentes do valor geral do rádio como meio promocional para seus produtos, portanto também se juntaram à multidão que lutava contra a idéia do disc-jockey. [...] As maiores gravadoras começaram a tomar atitudes legais contra estações de rádio selecionadas e iniciou-se uma série de processos legais. [...] "Cada etiqueta em cada disco carregava especificamente o aviso de que o disco não deveria ser transmitido pelo rádio", lembra o DJ pioneiro Al Jarvis [...].<sup>2</sup> (Brewster & Broughton, 2000:26 – tradução livre<sup>3</sup>)

Através do rádio, uma massa enorme passa a ter acesso às canções sem que para isso tenha que comprar os discos ou mesmo ir aos concertos. Para compositores, editores ou vendedores, o que está no ar é uma grande ameaça de perda do controle da obra. De fato, as canções difundem-se à sua revelia, já que, num primeiro momento, não havia nenhuma forma de pagamento pela execução, como mais tarde se estabeleceu.

Do lado dos músicos, também se buscavam procedimentos legais de controle da expansão do uso dos discos no rádio. Lutavam ainda contra um outro inimigo, a *Jukebox*, espécie de vitrola pública que iria se tornar bastante popular e através da qual um ambiente podia ter a animação da música sem a presença de uma banda<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> "For several years record companies remained unconvinced of radio's overall value as promotional medium for their products, so they too joined the throng in fighting the idea of the disc-jockey. [...] The larger record companies started taking legal steps against selected radio stations and a series of lawsuits ensued. [...] "Every label on every record specifically carried the warning that the disk was not to be broadcast," recalled pioneer DJ Al Jarvis[...]."

<sup>3</sup> Todas as demais citações destes dois autores são traduções livres.

<sup>4</sup> É importante ressaltar que este pequeno histórico tem como base aquilo que ocorreu ocorridos nos Estados Unidos. Esta escolha se deve ao fato de, neste assunto, termos tido mais acesso a informações vindas de lá, bem como ao papel fundamental que a cultura

A luta das gravadoras e dos músicos contra os DJs podia ter fortes razões econômicas, e, sob essa perspectiva, ser entendida como algo que diria respeito somente aos interessados em garantir seu mercado. Entretanto, essa questão não se restringe à esfera econômica. Neste momento, reverbera em diferentes espaços. A posição dos músicos e gravadoras não é um fato isolado, mas uma das vertentes da discussão mais ampla que se colocava a partir do confronto entre as formas tradicionais de apresentação e apreciação da música e este novo modo de acesso a ela que os discos vêm propiciar. É, portanto, uma discussão integrada ao debate sobre a cultura de massa.

Walter Benjamin tratou teoricamente tanto das mudanças que a reprodutibilidade técnica impunha às obras de arte tradicionais quanto das especificidades que as obras criadas a partir dessa possibilidade tecnológica traziam. Uma das questões centrais que ele nos apresenta é a discrepância entre um conceito de autenticidade ancorado na distinção entre cópia e original e as características particulares das obras que eram, já em sua origem, reproduções técnicas. A possibilidade da gravação sonora e sua difusão pelo rádio aliam-se à fotografia nesta interrogação acerca do conceito de autenticidade da obra, uma vez que, de saída, tomam sem sentido a distinção tradicional entre cópia e original.

A reprodução técnica da música parece significar mais um passo no processo de perda da aura que Benjamin constata atingir a obra de arte em sua época. O fonograma possibilita uma separação inédita entre a audição da música e o momento de sua execução, aproximando-a do instrumento técnico e tomando-a mais independente do artista que a compõe e/ou executa. Como o próprio Benjamin já apontara, a perda da aura é um dos efeitos da reprodutibilidade da obra. O “aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra”<sup>5</sup>, aspecto apontado no ensaio sobre “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica” como essencial para que a obra seja dotada de uma dimensão aurática, é algo que a reprodução técnica ataca frontalmente.

---

americana tem no surgimento e crescimento dos DJs no cenário mundial, juntamente com a cultura jamaicana, da qual falaremos mais adiante.

<sup>5</sup> Benjamin, 1992: 77.

Até o advento do cinema, da fotografia e da gravação sonora, o caráter único da obra justificava a separação inequívoca entre cópia e original que, por sua vez, sustentava um certo conceito de autenticidade em que a cópia era sempre vista como uma representação do original e, portanto, de menor valor que este. Benjamin, atento às especificidades das obras baseadas na reprodutibilidade técnica e ao modo como colocavam em cheque este conceito de autenticidade, escreve:

[...] enquanto o autêntico mantém sua autoridade total relativamente à sua reprodução manual que, regra geral, é considerada uma falsificação, isto não sucede relativamente à reprodução técnica. [...] relativamente ao original, a reprodução técnica surge como mais autônoma que a manual. Na fotografia pode [...] registrar imagens que pura e simplesmente não cabem na ótica natural. [...] Além disso pode colocar o original em situações que nem o próprio original consegue atingir. [...] Aatedral abandona o seu lugar para ir ao encontro do seu registro num estúdio de um apreciador de arte, a obra coral, que foi executada ao ar livre ou numa sala, pode ser ouvida num quarto. (Benjamin, 1992:77/8)

Essas observações sobre os efeitos do advento da fotografia e dos discos nos ajudam a pensar, com Benjamin, não só em termos da perda da aura, mas do surgimento de situações e experiências totalmente novas, ainda em aberto quanto às suas possibilidades. Somente com a exploração desses atributos específicos será possível que fotografia e gravação sonora deixem de ser um modo piorado e decadente de acesso a uma obra e passem a constituir-se como obras em si mesmas<sup>6</sup>.

A batalha em favor da música ao vivo também se apoiava no fato de que esta apresentava, em termos técnicos, maior qualidade do que a transmissão

---

<sup>6</sup> Utilizamos aqui o termo "obra" como um sinônimo de "criação", isto é, algo que resulta de um processo criativo, sem nos propormos determinar de um modo mais rigoroso seu caráter artístico ou não. Esta tarefa seria por demais pretensiosa para os limites deste trabalho. Como já mencionamos na introdução, nosso objetivo é maior é discutir a singularidade e inventividade de uma manifestação cultural baseada na reprodução técnica. Certamente, esta discussão pode importar para o debate sobre o estatuto artístico de obras que utilizam recursos tecnológicos. Entretanto, este desenvolvimento é considerado por nós uma etapa posterior ao presente trabalho.

de música gravada. Poder-se-ia argumentar que, uma vez constatada a menor qualidade do som gravado em relação à música que era tocada ao vivo, dever-se-ia privilegiar a qualidade dos programas e não a quantidade. Entretanto esse argumento passa a ser cada vez mais insustentável: com a evolução tecnológica – que impulsiona ao mesmo tempo em que é impulsionada pela ampliação do mercado fonográfico – e com o interesse que alguns artistas passarão a ter por explorar o universo tecnológico que para eles se abria, o disco pôde passar a ser visto como um meio de expressão artística e não mais como uma forma decadente de representação de algo de fato artístico e de qualidade. A gravação musical acabará, assim por demonstrar suas especificidades enquanto meio de produção musical, ultrapassando a dimensão de simples substituto da música ao vivo.

O DJ é fundamental neste processo de mudança no modo como os discos e, mais amplamente, a gravação musical, são vistos pelo público, pela indústria musical e pelos próprios músicos. Nos primeiros tempos de existência da profissão, o DJ transforma-se de ameaça em importante aliado daqueles mesmos a quem parecia ameaçar. A habilidade para comunicar-se com o público e perceber o potencial de sucesso desta ou daquela canção, atributos desde sempre imprescindíveis do DJ, terminaram por fazer dele uma figura influente e indispensável na indústria fonográfica. É o que demonstra a fala do DJ Negralha:

Os DJs fazem música já há muito tempo, esses caras assim que fazem *remixes*, que tocam nas festas. Então, cantores já vão procurar DJs pra eles fazerem músicas pra tocar, pra atingir o público, pra tocar nas festas. Porque tem muita música que é famosa da pista de dança para as rádios. Hoje geralmente rola muita música que toca na rádio pra depois tocar na pista, entendeu? Mas isso já é muito por causa do jabá, do comércio, porque a música tá muito capitalista. Mas o baile foge à regra entendeu? O que tocou no baile e neguinho gostou já vai começar a tocar no outro baile, e no

outro, e tal, e daqui há um pouquinho já vai estar começando a tocar na rádio. (DJ Negralha<sup>7</sup>)

Apesar de referir-se ao contexto dos bailes, a fala do DJ Negralha aponta para algo que se inicia no rádio: a associação entre o DJ e a canção de sucesso. A capacidade de fazer de uma nova canção um grande sucesso é uma qualidade do DJ que se tornou determinante para o desenvolvimento do mercado fonográfico. Sua atuação é também determinante para a criação de um novo lugar que os discos passam a ocupar em nossa cultura enquanto meio de expressão artística singular.

Este início no rádio situa desde já o DJ como um dos mais importantes condutores para o surgimento e estabelecimento de uma cultura de massa. Por certo, sua existência deve-se à dos próprios veículos de comunicação de massa e à indústria cultural que deles se utiliza e é por eles sustentada. Assim, o DJ é, a um só tempo, resultado e agente desse processo de massificação da cultura, em que atua como um acelerador.

Mesmo assimilada pela indústria cultural, a figura do DJ continua a ser controversa como no momento em que acabara de surgir. Isto por conjugar em sua função tanto os atributos que o fazem um inovador – por exemplo, ao abrir caminho para que os discos se tomassem de fato uma forma valorizada de expressão artística, ou apresentando este ou aquele novo artista ou gênero musical – e aqueles que auxiliam toda a tendência à cristalização dos estilos de vida e da produção cultural. Por ora, podemos dizer é que a atuação do DJ enquanto agente no processo de massificação da cultura não tem a padronização como único efeito. Ao mesmo tempo em que o DJ tocava incessantemente a canção de sucesso em seu programa, atraindo audiência, ele promovia a criação de novas perspectivas em torno de um objeto até então considerado de menor interesse. Os discos, ou melhor, a música gravada, só pode começar a ser pensada como um meio singular de expressão artística com sua difusão maciça. Apesar de, como aponta Benjamin, desde sua invenção, já apresentarem uma grande independência em relação ao original,

---

<sup>7</sup> Entrevista realizada por nós. DJ Negralha tem 25 anos, nasceu em São Paulo e hoje vive no Rio de Janeiro. Quando concedeu-nos esta entrevista atuava como DJ da banda carioca O Rappa e em festas como a Zoeira, que acontece na Lapa, também no Rio de Janeiro.

eram ainda vistos apenas como cópias, substitutos da música ao vivo. São as novas situações que se criam a partir da presença generalizada deste tipo de música que vão operar as mudanças necessárias para que, de registro pobre e solução barata, os discos passem representar inovadoras e ilimitadas possibilidades para criação musical. Desse modo:

Ao adaptar a música para seguir seus dançarinos, ele [o DJ] realizou dramáticas mudanças estilísticas e revolucionou o uso da tecnologia de gravação. Seu poder de promover discos tornou-o uma força chave na formação da indústria da música moderna. Ele também avançou enormemente o status da música gravada – um disco não é mais uma representação de algum evento distante “ao vivo”, agora é uma coisa em si, a encarnação primária de uma música.<sup>8</sup> (Idem:16)

Este processo através do qual os discos se tornarão meios específicos de expressão artística inicia-se aqui, mas ganhará proporções inusitadas a medida em que se expande a esfera de ação dos DJs. Nossa próxima parada será a Jamaica, onde veremos como a música gravada pôde tornar-se música ao vivo e o disco, objeto inacabado e matéria-prima para novas composições.

### III.2) OS SOUND SYSTEMS: FAZENDO A FESTA COM OS DISCOS

Os discos sempre constituíram uma forma mais barata de acesso à música. Em termos econômicos, tanto no caso das emissoras de rádio quanto dos locais públicos que usavam as *Jukeboxes*, era muito mais vantajoso usar discos do que contratar uma banda. Assim, os discos foram vistos, em princípio, como uma forma de viabilizar eventos musicais – no rádio ou em espaços destinados ao entretenimento do público – tornando-se responsáveis

<sup>8</sup> “By adapting music to suit his dancers he [the DJ] brought about dramatic stylistic changes and revolutionized the use of recording technology. His power to promote records made him a pivotal force in the formation of modern music industry. He also greatly advanced the status of recorded music – a record is no longer a representation of some distant “live” event, it is now a thing in itself, the primary incarnation of a song.”

diretos pelo enorme aumento na quantidade desse tipo de evento e multiplicando de um modo impressionante o número de pessoas atingidas pela música que neles se reproduzia.

A possibilidade de uma obra atingir um número imensamente maior de pessoas e estar em muitos lugares diferentes é outro dos aspectos trazidos pela reprodutibilidade técnica a que Walter Benjamin estava atento. Um dos principais atributos da reprodutibilidade técnica é, sem dúvida, permitir à obra “o encontro com quem a apreende, seja sob a forma de fotografia, seja sob a forma de disco”<sup>9</sup>. A relação de proximidade que este fato torna possível é, em princípio, também inimiga da aura que emana do original e é tributária de uma atmosfera de inacessibilidade<sup>10</sup>.

A facilidade que o uso dos discos proporcionava foi, portanto, um fator inicial no desencadeamento de um processo, este sim, de grande vulto, que viria a provocar transformações profundas no modo de recepção e produção da música.

A existência do DJ vem potencializar esse aspecto de difusão da música em larga escala que a gravação sonora já trazia como possibilidade. Como nos diz um DJ entrevistado por nós:

[O DJ] tem uma influência muito grande por tocar nas festas, por fazer a tecnologia divulgar a música pro povo, entendeu? O DJ eu acho que foi responsável por colocar o som pra uma multidão imensa. (DJ Neck<sup>11</sup>)

Se nos Estados Unidos e Europa a intensificação do uso de discos revelou-se uma tendência irreversível no rádio – e, mais tarde, nas discotecas<sup>12</sup> – na Jamaica era a tradição dos *Dancehalls* que viria a ser transformada de um modo decisivo pelo uso da música gravada.

---

<sup>9</sup> Benjamin, 1992:78.

<sup>10</sup> Cf. capítulo I – parte 3.

<sup>11</sup> DJ Neck tem 21 anos e nasceu em São Paulo, onde vive. Quando foi entrevistado para esta pesquisa, trabalhava como DJ na banda do músico Lenine e em festas na capital paulista.

<sup>12</sup> Há todo um desenvolvimento da participação dos DJs em discotecas que aqui, entretanto, deixaremos de lado por considerar aquilo que ocorreu nos *Dancehalls* mais relevante para nossa pesquisa.



Os *Dancehalls*<sup>13</sup> jamaicanos há décadas representam uma forma de diversão bastante consolidada e muito característica desse país. Esta forma de diversão – cenário em que serão criados elementos que influenciarão fortemente grande parte da música pop, além da música eletrônica dos anos 90 – será um espaço privilegiado de experimentação para os DJs, que ali ampliarão em muito os limites da sua profissão.

A cultura do *Dancehall* tem origens distantes na história jamaicana. Reconstituí-las de um modo mais completo seria tarefa que justificaria um outro trabalho dedicado apenas a este assunto e, portanto, foge aos nossos objetivos. Buscaremos, assim, priorizar os aspectos mais ligados ao nosso assunto, sublinhado, contudo, o fato de que tal manifestação cultural é bem mais complexa do que o que aqui poderemos mostrar.

Um *Dancehall* é uma espécie de baile que se organiza em um determinado bairro, proporcionando às pessoas um local pra dançar e ouvir música. Os *Dancehalls* podem acontecer em quintais, mercados, tendas, até mesmo clubes, mas, na maioria das vezes, ao ar livre. Manter um *Dancehall* tem sido um modo de sustento há tempos na Jamaica. Arma-se a tenda, coloca-se o som e o público paga o ingresso para entrar na festa. Sua importância cultural, entretanto, ultrapassa em muito essa dimensão econômica<sup>14</sup>, como observa o antropólogo Norman C. Stolzoff, autor de um dos principais estudos sobre o assunto:

*Dancehall* – dos guetos urbanos de Kingston aos distritos rurais do interior – é a forma mais potente de cultura popular na Jamaica. Para os jovens dos guetos da Jamaica (a massa de negros de classe baixa), de onde surgem os artistas mais criativos e fãs ávidos, o *Dancehall* é sua forma de recreação preferida. Todavia, *Dancehall* não é uma mera esfera de consumismo passivo. É um campo de produção cultural, um meio pelo qual a jovem classe baixa negra se

---

<sup>13</sup> Não há uma tradução estabelecida para o termo *Dancehall*. Poderíamos traduzir literalmente por *salão de dança*, ou, como parece mais apropriado, por *baile*. Entretanto, seria o mesmo que buscar uma tradução para termos como *rock'n'roll*, *funk*, ou *hip hop*. Assim, optamos por mantê-lo em inglês.

<sup>14</sup> Esta, porém, não deve ser desprezada. A indústria da música constitui hoje um dos principais setores da economia da Jamaica, e os *Dancehalls* e *sound systems* têm uma participação fundamental neste fato.

articula e projeta uma identidade distinta nos contextos local, nacional e global [...].<sup>15</sup> (Stolzoff, 2000: 01- tradução livre<sup>16</sup>)

Os *Dancehalls*, como podemos ver pela fala de alguns dos entrevistados de Stolzoff, é parte constitutiva da formação cultural da classe pobre e negra jamaicana. Um dos mais importantes de seus entrevistados, Hedley Jones, considerado o construtor do primeiro *sound system*, de que falaremos adiante, exprime assim sua ligação com os *Dancehalls*:

*Dancehalls* sempre estiveram conosco [...] porque sempre tivemos nossos clubes, nossos mercados, nossas tendas...onde nossas danças foram mantidas. E estes eram conhecidos como *Dancehalls*.<sup>17</sup> (Idem:23)

Essa tradição, entretanto, não permanece intocada ao longo do tempo. Por volta dos anos 50, surgem os *sound systems*<sup>18</sup>. Com eles, os *Dancehalls* sofreriam uma transformação que afetaria todo o modo de produção musical da Jamaica e teria, mais tarde, efeitos mundiais.

Assim como nas rádios norte-americanas eram as bandas que tocavam ao vivo, também na Jamaica, inicialmente, eram os músicos que se apresentavam nos bailes e faziam a festa. Por diversos fatores, dentre os quais uma onda de emigração que deixa o país carente de músicos por um período e as dificuldades financeiras para se arcar com o custo de manutenção das bandas, os *sound systems* começam a ser introduzidos e ganhar cada vez mais espaço.

---

<sup>15</sup> "Dancehall – from the urban ghettos of Kingston to rural districts of the countryside – is the most potent form of popular culture in Jamaica. For Jamaica ghetto youth (the black lower-class masses), from among whom come its most creative artists and avid fans, *Dancehall* is their favorite recreational form. Yet Dancehall is not a merely sphere of passive consumism. It is a field of cultural production, a means by which black lower-class youth articulate and project a distinct identity in local, national, and global contexts [...]."

<sup>16</sup> Todas as demais citações deste autor são traduções livres.

<sup>17</sup> "Dancehalls has always been with us [...] because we have always had our clubs, our marketplaces, our booths...where our dances were kept. And these were known as Dancehalls."

<sup>18</sup> Optamos por manter o termo *sound system* – literalmente, sistema de som – em inglês pelos mesmos motivos apresentados para a não tradução do termo *Dancehall* (v. nota 8).

Este momento de carência de bandas cria uma situação curiosa: dos músicos que restaram na Jamaica, grande parte buscara trabalho em hotéis e cidades turísticas, deixando para a classe baixa poucas opções de diversão<sup>19</sup>. Foi esta lacuna que os *sound systems* vieram preencher. Ocupando este espaço, eles puderam desenvolver-se e firmar-se como um modo de diversão barato e poderoso. Winston Blake, um dos primeiros *selectors* – ou seletores, nome pelo qual eram chamados os DJs nos *sound systems*, como esclareceremos adiante – nos conta:

Esta foi uma era interessante, porque muitas coisas eram estigmatizadas. [...] Não havia meios de você [uma pessoa pobre] nem ao menos pensar em ir até lá [aos bailes de classe média e alta]. Você sabe o seu lugar, e você não vai àquele baile. [...] Então, o espaço tinha sido deixado aberto para que o *sound system* viesse e criasse seu divertimento para eles. Nós vimos este meio e aí entramos. E nos tomamos muito populares da noite para o dia. [...] E foi assim que o *sound system* tornou-se popular. E é assim que o *sound system* é popular ainda hoje, proporcionando diversão para as massas.<sup>20</sup> (Idem:46)

Assim, os *sound systems*, em seu início, pareciam propor apenas uma alternativa barata de divertimento popular, do mesmo modo como ocorrera com a adoção dos discos pelos programas de rádio. Entretanto, as bandas em breve voltariam a proliferar e, nesta nova conjuntura, os *sound systems* só poderiam manter-se presentes e em atividade afirmado-se como um espaço singular de diversão e criação musical, conforme observa Stolzoff:

---

<sup>19</sup> Segundo Norman Stolzoff "Somente nos anos 50, 160.000 jamaicanos emigraram para o Reino Unido (Munroe,1972:102). Entre eles havia uma fração significativa de músicos jamaicanos. [...] aqueles músicos que não haviam emigrado foram buscar trabalho na burguesa indústria de turismo da costa norte." (Stolzoff, 2000:41)

<sup>20</sup> "It was a interesting era, you know, because a lot of things were stigmatized. [...] There is no way you [the poor person] could even think of going there [to the middle – and upper – class dances]. You know your place, and you don't go to that dance. [...] So the space was left wide open for the sound system to come in and create their intertainment for them. We saw this medium, and went right in. and we got very popular overnight. [...] And that is how the sound system became popular. And that's how the sound system still today is popular, in that it provides entertainment for the masses."

[...] os *sound systems* tornaram a diversão pela dança amplamente disponível aos que não podiam pagar por isso [...] Assim, os *sound systems* ganharam primeiro popularidade no final da década dos 40, diante da virtual ausência de bandas ao vivo. Todavia, na metade da década dos 50, começaram a se formar novas bandas em Kingston, revigorando o cenário da música ao vivo que irrompera logo depois da guerra. Contudo, nesse curto intervalo, os *sound systems* não tomaram o lugar das bandas ao vivo como forma primária de fazer música para *dancehall*. Os *sound systems* foram capazes de manter sua competitiva posição nos *dancehalls* empatando com as bandas, e continuaram assim até o presente.<sup>21</sup> (Idem:42/3)

Os *sound systems* eram um equipamento móvel, basicamente formado por toca-discos, amplificadores, caixas de som e *mixer*<sup>22</sup>. Frequentemente seu dono era também seu *operador*, isto é aquele que mexia com a aparelhagem. Além desta função havia o chamado *selector*, que, como o próprio nome indica, selecionava os discos que seriam tocados durante a festa. Havia ainda alguém que usava o microfone para animar a festa, fazendo as vezes do chamado MC, o mestre de cerimônias. Essas funções muitas vezes se misturavam e uma pessoa só podia exercer duas ou mais delas<sup>23</sup>. Desse modo, o DJ vai surgindo como alguém que conjuga, principalmente, as tarefas de seleção dos discos e uso do equipamento, manipulando diretamente os toca-discos, e também, por vezes, utilizando o microfone nas apresentações. Aos poucos, se tornará figura central nos *sound systems*, sendo tão disputado e considerado de tanta importância quanto os discos que colocava.

---

<sup>21</sup> “[...]the sound systems made dance entertainment widely available to those who were unable to afford it. [...] Thus, the sound systems first gained popularity in the late 1940s in the virtual absence of live band music. Yet by the mid-1950s, new bands started to form in Kingston, reinvigorating the live music scene that had broken up immediately after the war. Nonetheless, in this short interval, the sound systems had all but replaced bands as the primary form of Dancehall music making. The sound systems were able to maintain their competitive position in the Dancehalls vis-à-vis the bands, and they have continued to do so up to the present.”

<sup>22</sup> O *mixer*, como ficará mais claro adiante, é um aparelho que articula os toca-discos, possibilitando que os dois sejam ouvidos ao mesmo tempo ou de forma alternada. Como o nome indica (*mixer*, do verbo *to mix*, isto é, misturar, combinar, mesclar) sua função é permitir a combinação dos sons produzidos por mais de um toca-discos, toca-fitas ou cd.

<sup>23</sup> Descrevemos aqui o funcionamento dos primeiros *sound systems*. Estes continuam existindo até os dias de hoje, com algumas modificações em relação ao que aqui descrevemos.

Os DJs, ou *selectors*, como eram ainda chamados, foram construindo técnicas próprias para a seleção e apresentação dos discos. Esta seleção não era tarefa tão simples como se pode, a princípio, imaginar. O acesso aos discos na Jamaica dos anos 50 e 60 não era fácil. Poucos eram os que possuíam toca-discos e o pequeno grupo que tinha esse privilégio era composto de pessoas de classe média e alta, que não consumiam o tipo de música usado nos *sound systems* (basicamente o R&B, música negra americana). Portanto, os comerciantes de discos não enxergavam a existência de uma demanda que justificasse a importação desses discos. Cria-se, assim, uma espécie de mercado paralelo para a aquisição e negociação dos discos. Alguns donos de *sound systems* conseguiam viajar até os Estados Unidos e trazer discos exclusivos. O que importava era conseguir seus discos e dificultar para que outros tivessem acesso a eles<sup>24</sup>. Era uma prática comum, por exemplo, que se arranhasse o selo que identifica o disco para que “espiões” de outros *sound systems* não conseguissem saber que disco era aquele.

Sublinhamos aqui este dado por que nele já é possível notar o quanto esta garimpagem, esta busca de novidades e exclusividades, de discos raros, por vezes muito antigos, é uma característica marcante da profissão do DJ. Mesmo hoje, quando os meios de acesso são muito facilitados, continua a fazer parte de seu trabalho diário a necessidade de descobrir e encontrar os discos.

O DJ tem com os discos uma relação *sui-gêneres* de apreciação, tratando-os como objetos raros, por vezes de valor inestimável, como um colecionador trata os objetos de sua coleção. Muitas vezes, inclusive, aproxima-se da profissão justamente por ser um grande apreciador e colecionador de discos, como parece ter sido o caso do DJ Pachu:

---

<sup>24</sup> Falando do trabalho das equipes de som dos bailes funk do Rio de Janeiro, Hermano Vianna descreve uma situação muito semelhante, observando que também aqui “[...] a oferta é muito menor do que a procura. As equipes de som e os DJs [...] têm que criar formas alternativas de *comércio funk*. Esse comércio é feito geralmente por pessoas que trabalham em agências de turismo – e por isso podem conseguir passagens internacionais por um preço bem menor que o normal, ou mesmo de graça – ou conhecidos que viajam a Nova York e são pagos para trazerem os discos.”(Vianna, 1988:41)

[...] aí, eu comecei a ouvir rap e, pô, eu ficava maluco. Na época, [...] rap não tinha aqui. Eu me lembro que tinha que ir na loja de um cara com umas fitinhas e ficava gravando. [...] aí quando eu ouvi pela primeira vez Run DMC e Beastie Boys<sup>25</sup> eu fiquei "cara, o que que é isso? Que som é esse?" Eu fiquei muito fã. Eu me lembro que eu tinha um amigo que tinha uma fita do Beastie Boys que chegou a gastar de tanto que eu ouvi. Aí depois fiquei ouvindo rap muitos anos, comprando disco, e tal, nunca tinha pensado, nem sonhava, nem sabia o que era DJ, não tinha nem noção. Aí na época que começou a ter cd eu comecei a comprar cd. Eu tenho uma coleção legal de discos de rap. E aí um dia a Elza<sup>26</sup> foi na minha casa e eu mostrei os meus cds pra ela, aí ela falou "pô, cê tem uns cds legais" e deixou eu tocar na festa dela...(DJ Pachu<sup>27</sup>)

As fitas que o DJ Pachu procurava adquirir são um testemunho a mais da curiosidade e insistência do DJ em ter acesso a gravações raras, que não sejam encontradas facilmente no mercado. O fato de falar em fitas e cds não significa que prefira estes ao vinil, mas, ao contrário, expressa a dificuldade que ele tem em encontrar este tipo de material e toda tentativa de se aproximar disso utilizando os recursos que puder. O vinil é sempre mais valorizado, e só é trocado pelo cd enquanto este é o único meio possível de acesso àquela gravação. O próprio Pachu comenta esta dificuldade:

[...] acesso a disco aqui no Brasil é muito complicado, muito difícil. [...] Lá fora você compra por cinco dólares, não gostou você deixa ali e usa um instrumental eventualmente, tá entendendo? Mas aqui não, você tem que comprar certo. [...] E mais difícil ainda é o vinil, né, porque é muito mais fácil discotecar com cd. É mais fácil de carregar, de comprar, você pode gravar cd. Os aparelhos de cd pra discotecagem fazem quase tudo o que um toca-discos faz. Só que a arte reside no vinil ainda. (DJ Pachu)

<sup>25</sup> Dois dos mais famosos e respeitados grupos de rap e hip hop americanos.

<sup>26</sup> Organizadora da *Zoeira*, festa de *hip hop* comandada por DJs que acontece na Lapa, Rio de Janeiro, e é hoje uma das mais badaladas festas do gênero.

<sup>27</sup> Entrevista realizada por nós. O DJ Pachu vive no Rio de Janeiro e toca em festas nesta cidade. Quando o entrevistamos, sua principal atividade era como DJ da festa *Zoeira*, na Lapa, onde alternava o posto com o DJ Negralha.

O uso do vinil é um ponto a mais na caracterização do DJ como um colecionador. Quando a prática da discotecagem surgiu, obviamente os cds ainda não existiam e, portanto, não eram uma opção. Entretanto, mesmo que atualmente haja inclusive aparelhos de cd feitos para discotecagem e que permitem a interferência do DJ na execução dos cds, como lembra o DJ Pachu, os discos de vinil continuam sendo a matéria-prima preferida. Isto se deve ao fato de permitirem uma maior manipulação, isto é, uma maior interferência do DJ no som que eles reproduzem, além de, muitas vezes, se considerar que possuam uma sonoridade mais bonita. O DJ Pachu explica:

A criação...o instrumento ainda é o vinil. Por quê? Porque o vinil é tempo real, você bota a mão no disco e ele volta. O cd não, o cd tem um processamento pra isso.

P: Você tem mais controle no vinil?

R: Tem, tem muito mais controle...é a arte. E o som do vinil é melhor, isso tecnicamente é uma verdade. (DJ Pachu)

Com o advento do cd, o uso do vinil, ao invés de enfraquecer-se, parece ter ganho maior significado. Com a grande maioria das lojas trabalhando exclusivamente com cds, o disco de vinil tomou-se um objeto raro em si mesmo. Independente de que gravação se esteja procurando, encontrá-la em vinil exige sempre uma garimpagem. Além disso, apesar de algumas coisas mais recentes só poderem ser encontradas em cd, o que faz inclusive com que alguns DJs utilizem também este equipamento em suas apresentações, há muitas gravações antigas que existem apenas em vinil. Para os DJs, que, muito comumente, gostam de trabalhar com gravações antigas, encontrar estas *preciosidades* é uma necessidade e um prazer. É como se, adquirindo esses discos raros, ele estivesse formando sua coleção de *exclusividades*, o que o auxilia a diferenciar seu som do de outros DJs.

A idéia normalmente é você pegar coisas que não são veiculadas, que já foram veiculadas há tempos ou muito pouco veiculadas há muito tempo atrás, e dar uma revigorada naquilo. Isso faz com que

você tenha uma coisa original, porque ninguém vai saber de onde você tirou aquilo. Porque cultura de disco tem muita coisa. Disco é uma fonte inesgotável de *sampler*<sup>28</sup>, você tem muita coisa...(DJ Pachu)

É curioso pensar que uma cópia, feita para ser reproduzida tanto quanto se queira, possa ser vista como algo *original* e *único*. Dificilmente se imaginaria, quando de seu surgimento, que o acesso às cópias de um disco pudesse depender de um investimento que se assemelha ao de uma pesquisa. Tudo isto argumenta no sentido de uma transformação na relação com esses objetos criados a partir da reprodutibilidade técnica.

Esta imprevista relação dos DJs com seus discos ganha uma nova dimensão se associada ao estudo de Benjamin sobre a figura do colecionador. Em sua descrição, o ato de colecionar objetos é resultado de um olhar particular, diferenciado, para aquele objeto. Um olhar próprio do colecionador e que o caracteriza como tal. Quando passam a compor uma coleção, os objetos são exilados de seu uso original, cotidiano, e ganham um tratamento totalmente distinto do habitual. Segundo Benjamin:

O que é decisivo no colecionar é que o objeto é destacado de sua função original para entrar na mais próxima relação concebível com coisas do mesmo tipo. Esta relação é diametralmente oposta a qualquer utilidade, e recai na categoria peculiar da completude. O que é esta "completude"? É uma grandiosa tentativa de superar toda a característica irracional da mera presença do objeto à mão através de sua integração dentro de um novo, expressamente projetado sistema histórico: a coleção.<sup>29</sup> (Benjamin, 1999:204 – tradução livre)

---

<sup>28</sup> *Sampler* é um equipamento digital que permite a gravação dos mais variados sons, inclusive os de um disco. *Samplear* é, portanto, copiar um som para dentro desse aparelho, podendo assim utilizá-lo em outras músicas, da maneira que se desejar fazer.

<sup>29</sup> "What is decisive in collecting is that the object is detached from its original functions in order to enter into the closest conceivable relation to things of the same kind. This relation is the diametric opposite of any utility, and falls into the peculiar category of completeness. What is that "completeness"? It's a grand attempt to overcome the wholly irrational character of the object's mere presence at hand through its integration into a new, expressly devised historical system: the collection."



A transformação por que passa aí o objeto incide sobre seu valor, que deixa de estar relacionado à sua utilidade para relacionar-se a uma lógica particular, que remete à sua história e à relação entre este e os outros objetos afins que compõem a coleção.

Esta transformação torna-se mais curiosa se pensarmos num outro fato que parece intrigar Benjamin: uma coleção é freqüentemente composta de objetos industrializados. Comentando o modo como se davam, na idade média, as relações entre as pessoas e seus pertences – quando tudo o que se possuía parecia de valor, a ponto de se deixar em testamento um vestido usado ou a própria cama – Benjamin observa que o colecionador, mesmo que mergulhado num contexto em que o modo de produção é totalmente diverso, como ocorre no mundo industrializado, traz uma relação com os objetos algo próxima ao padrão medieval. Sua relação é “[...] enriquecida através do saber sobre sua origem e sua duração na história – uma relação que agora parece arcaica”<sup>30</sup>.

Esclarecedora e, ao mesmo tempo, geradora de muitas questões é comparação entre o colecionador e o alegorista. Vejamos um trecho em que, demonstrando a complexidade que o tema ganha em seu trabalho, Benjamin distingue e aproxima estes dois modos de relação com o objeto:

O alegorista é [...] o pólo oposto do colecionador. Ele desistiu da tentativa de elucidar as coisas através da pesquisa de suas propriedades e relações. Ele desaloja as coisas de seu contexto e [...] conta com sua profundidade para iluminar seu significado. O colecionador, de modo contrastante, junta o que deve estar junto; mantendo na mente suas afinidades e sua sucessão no tempo, pode eventualmente fornecer informações sobre seus objetos. Todavia – e isto é mais importante do que todas as diferenças entre eles – em todo colecionador se esconde um alegorista, e em todo alegorista, um colecionador. No que concerne ao colecionador, sua coleção nunca está completa; pois deixe-o descobrir apenas uma única peça

---

<sup>30</sup> “[...] enriched through his knowledge of their origin and their duration in history – a relationship that now seems archaic.” (Idem: 210/1 - tradução livre)

perdida, e tudo o que ele colecionou torna-se uma colcha de retalhos, que é o que as coisas são na alegoria desde o início.<sup>31</sup>  
(Idem:211 – tradução livre)

Poderíamos pensar nesta “colcha de retalhos” – que remete em Benjamin à forma fragmentária de sua escrita e à defesa desta enquanto forma propícia ao trabalho filosófico – como uma imagem extremamente propícia para se entender o tipo de composição que o DJ faz com os discos. Retornaremos a isso na parte 4 deste capítulo.

A distinção entre o alegorista e o colecionador nos leva a supor que, se o primeiro subverte o significado de algo por meio de uma descontextualização, o colecionador o faz ao elidir a dimensão de uso cotidiano dos elementos que compõem a sua coleção. Assim, o colecionador obviamente sabe que os selos que coleciona servem ao propósito imediato para o qual os correios o utilizam. Entretanto, ele não os utilizará jamais com esta finalidade, mas sim para presentificar algo que ele enxerga nesses objetos e na articulação entre eles.

Não podemos dizer que o DJ tenha suprimido o valor utilitário de seus discos, pois justamente ele os coleciona para poder ouvi-los. Entretanto, quando ele passa a querer *tocá-los*, isto significa que os escutou de uma forma distinta da que habitualmente os escutamos. É neste ponto que ele mais se assemelha ao colecionador, isto é, pelo olhar, ou deveríamos dizer *escuta*, diferenciada que ele tem para os discos. Esta escuta transforma o estatuto deste objeto e permite a criação de um novo modo de utilização.

As técnicas que os DJs criam para manipular seus discos são uma consequência direta dessa escuta particular. Essas técnicas – que farão de suas apresentações eventos únicos, não comparáveis à apresentação das bandas, mas, de fato, acontecimentos singulares – começaram se desenvolver

---

<sup>31</sup> “The allegorist is [...] the polar opposite of the collector. He has given up the attempt to elucidate things through reasearch into their properties and relations. He dislodges things from their context and [...] relies on his profundity to illuminate their meaning. The collector, by contrast, brings together, what belongs toghether; by keeping in mind their affinities and their sucession in time, he can eventually furnish information about his objects. Nevertheless – and this is more important than all the differences between them – in every collector hides an allegorist, and in every allegorist a collector. As far as the collector is concerned, his collection is never complete; for let him discover just a single piece missing, and everything he’s collected remains a patchwork, wich is what things are for the allegory from the beginning. “

nos *sound systems*, onde os DJs descobriram formas surpreendentes de tocar seus discos. Como observam Brewster & Broughton:

[...] quando um disco era tocado num *sound system*, com um DJ fazendo *toasting*<sup>32</sup> por cima, este não era mais uma peça completa de música mas havia se tomado uma ferramenta de composição para um grande artista. Esta foi uma importante mudança no estatus da música gravada [...].<sup>33</sup>(Brewster & Broughton, 2000: 109)

Na Jamaica, portanto os DJs começaram a interferir no som pronto e acabado dos discos que se tornaram a base para as suas composições. Essa interferência e o estilo de música que se originou a partir dela devem-se em muito à incansável busca de novidades por parte dos DJs. As versões que se buscava conseguir desta ou daquela música tendo em vista a exclusividade, isto é, a garantia de que aquele sucesso só seria ouvido daquela maneira nos bailes sob comando de determinado *sound system*, acabaram se convertendo num enorme mercado e criando um estilo de música considerado pela esmagadora maioria dos críticos especializados como dos mais interessantes na esfera da música popular. O que se começou a fazer na Jamaica, primeiramente nos bailes e mais tarde nos estúdios, foi um tipo de música inteiramente baseado na manipulação dos discos, que recebeu o nome de *dub*.

O termo *dub*, segundo Brewster e Broughton, vem da palavra *double* que, em inglês, significa duplicar, fazer uma cópia. Encontramos ainda no dicionário, "dublagem" como possível tradução, significado que parece adequar-se principalmente às origens do estilo, pois o primeiro passo para a criação da música *dub* aparece quando os DJs retiram o vocal original da canção e tocam apenas a base instrumental, cantando ou falando por cima. O *toasting*, como se convencionou chamar esta prática, foi a primeira interferência a modificar, ao menos de modo mais claramente perceptível o som dos discos que eram tocados.

---

<sup>32</sup> *Toasting* é o nome que se deu na Jamaica para a prática de cantar por cima da base instrumental cujo vocal original foi retirado.

<sup>33</sup> "[...] when a record was played through a sound system, with a DJ *toasting* over the top, it was no longer a complete piece of music but had become a tool of composition for a grander performance. This was an important change in the status of the recorded music [...]"

Retirar o vocal dos discos poderia ser um processo complicado num país que não possuía praticamente nenhuma tecnologia de gravação de discos. A alternativa encontrada no uso de discos de acetato - os chamados *dub-plates*, que eram um modo mais barato de fazer discos, através dos quais versões instrumentais eram então prensadas em acetato e tocadas nos bailes com os DJ dizendo suas rimas – parece ter surgido como que por acaso. É o que nos conta Osbourne Ruddok, ou King Tubby, como ficou conhecido, unanimemente considerado o grande pioneiro do estilo. Tubby começou como *selector*, até ter seu *sound system* e sua *dubcutting machine* para fazer seus próprios discos de acetato. Em suas experiências com a máquina e tocando seus discos nas festas, acabou por iniciar todo esse processo, segundo ele, por uma “descoberta acidental” que acontece quando ele resolve testar num baile algumas de suas cópias de acetato em que a voz ficava de fora:

Porque soava excitante para ele, pediu para toca-las no baile. A multidão ficou tão fascinada por seu som que eles [os discos de Tubby] foram tocados muitas e muitas vezes naquela noite.<sup>34</sup>  
(Stolzoff, 2000:92)

Foi assim, com os *dub-plates* e a técnica de rimar por cima dos discos, que as então chamadas *versões* foram tornando-se mais populares até mesmo do que as canções originais, e os DJs começaram a personalizar o som do *sound system* e assim formar seu próprio público. Como nos conta o primeiro DJ a usar a técnica do *toasting*, Count Matchukie:

[...] eu realmente fiz isso para acabar com a monotonia, para fazer o *sound system* soar diferente de uma *Juke Box*. As pessoas começaram a ir às lojas de discos e perguntar pelas canções e, quando não ouviam meu *toasting*, diziam “isso não soa como a música que Matchukie tocou!”<sup>35</sup> (Stollzof, 2000:56)

<sup>34</sup> “Because they sounded exciting to him, he asked to play them in the dance. The crowd was so enthralled by their sound that they were played over and over that evening.”

<sup>35</sup> “[...] I really did it to take away the drabness, to make the sound system sound different from a juke box. People start going to the record shops and ask for the songs and when they did not hear my *toasting*, they said ‘dat doan sound like di tune Matchukie play!’ ”

Se, neste início, as versões tinham que ser copiadas e prensadas nos *dub plates*, as possibilidades crescem com a introdução, por Coxsone Dodd, dono de um dos primeiros e mais importantes *sound systems*, do gravador de dois canais e, mais tarde, de quatro canais. Esta tecnologia facilitou o trabalho de separação de partes da música, permitindo isolar a parte rítmica, além de uma maior inserção de efeitos sonoros sobre essa gravação pré-existente que se converteria em base para as novas músicas. O que ocorre, em suma, é que as possibilidades de manipulação da gravação pré-existente aumentam, propiciando a construção de algo que se aproxima mais de uma composição original do que o que até então se fazia.

Desse modo, os discos passaram de alternativa mais barata, a constituir-se como instrumentos de criação. O fato de terem ganho vida própria, não sendo mais comparáveis ou substituíveis por apresentações ao vivo, acaba por comprovar o caráter único e, portanto, original, que estas cópias puderam adquirir.

Todo o desenvolvimento dos *sound systems* jamaicanos e desse estilo musical que deu tantos frutos (desde o *hip hop* até a música eletrônica) tem como origem a utilização inusitada dos discos e do toca-discos. Estes últimos, como dissemos, deixam de ser produtos prontos e acabados para tornar-se matéria-prima para novas criações. O toca-discos, por sua vez, deixa de ser um aparelho doméstico, sem mistérios, cuja finalidade seria simplesmente reproduzir o mais fielmente possível o som dos discos, para assumir o status de instrumento musical. Nesta perspectiva, tais objetos não representam mais somente uma possibilidade de reprodução mecânica estéril, mas um "todo um novo universo sonoro"<sup>36</sup> a ser explorado. É este novo universo que o DJ pretende explorar e alimentar através de suas técnicas sua relação peculiar com o público.

---

<sup>36</sup> Broughton e Brewster, 2000: 119

### III.3) A PISTA NÃO PODE PARAR: O DJ, SUAS TÉCNICAS, SEU PÚBLICO

*[...] o importante é a pista. O DJ de pista tem que fazer a pista dançar. Mas o DJ que faz a pista dançar, ele também pode ser um músico.*

*DJ Negralha*

Foi uma questão de tempo para que o que acontecia nas ruas da Jamaica chegasse a Nova York, mais especificamente ao bairro negro do Bronx. O caminho que a música americana havia percorrido para chegar até Kingston, onde seria tocada e manipulada nos *sound systems*, foi seguido de volta, dessa vez pelas próprias crias dos *sound systems*. O DJ Kool-Herc foi um dos principais responsáveis por trazer a novidade. Disseminando seu modo particular de tocar discos, acabou por formar discípulos que continuariam avançando a prática de *tocar discos*. Hermano Vianna nos conta:

“Herc não se limitava a tocar os discos, mas usava o aparelho de mixagem para construir novas músicas. Alguns jovens admiradores de Kool-Herc desenvolveram as técnicas do mestre. Grandmaster Flash, talvez o mais talentoso dos discípulos do DJ jamaicano, criou o “scratch”, ou seja, a utilização da agulha do toca discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical” (Vianna, 1988:21)

O aparelho de mixagem, o *mixer*<sup>37</sup>, com a ajuda do qual Kool-Herc construía suas músicas, é o que permite ao DJ usar os dois toca-discos que compõem seu equipamento de modo fazer soar ora um, ora outro, permitindo também justapor os dois discos e alterar o andamento original de cada um deles. A técnica de mixagem é a base da discotecagem. É, digamos assim, o primeiro passo para distinguir o DJ de alguém que simplesmente coloca um disco pra tocar. O DJ Pachu nos dá uma noção muito clara de como o domínio da técnica de mixagem é um fator distintivo entre os próprios DJs:

---

<sup>37</sup> Ver nota na p.77.

Eu discotequei muito tempo com cd. Discotequei não, porque nessa época não dava ainda pra eu ser considerado um DJ. Eu tinha uma certa noção que, por mais que eu fizesse a galera dançar que eu não era um DJ ainda porque eu não sabia mixar. Eu só aprendi a mixar quando eu comecei a tocar com vinil. Por mais que eu já tivesse na minha cabeça o conceito de passar de uma música pra outra transicionando<sup>38</sup>, mas na época não tinha ainda noção de mudar o tempo da música, encaixar<sup>39</sup> e tal. (DJ Pachu)

A mixagem está claramente ligada à necessidade de manter as pessoas dançando. Quando o DJ tenta criar um "tipo de passagem de uma música pra outra" ele está tentando no mínimo suprimir o intervalo entre essas duas músicas para que não haja interrupção na pista de dança. O DJ está mixando quando "cria qualquer tipo de passagem de uma música pra outra, faz uma transição, mantém as pessoas dançando"<sup>40</sup>. Assim, de um modo simplificado, mixar é:

[...] botar as duas músicas no mesmo tempo e deixar as duas tocando no mesmo tempo. [...] Então você vai abaixando a que tá tocando alto e aumentando a que vai entrar, e assim você vai passando de uma música pra outra sem quebrar o ritmo. (DJ Pachu)

Entretanto, a mixagem não tem somente esse efeito. Ela também abre espaço para a exploração da sonoridade peculiar que surge da mistura de uma música com outra. A exploração dessa mistura pode simplesmente ater-se a esta passagem, ou chegar ao ponto de tomar as músicas utilizadas irreconhecíveis, prevalecendo, assim, a nova sonoridade que surge sua combinação, como fazia Kool-Herc e tantos outros. Esse resultado depende do *estilo* do DJ, que é uma soma de sua musicalidade, criatividade e de seu apuro técnico.

---

<sup>38</sup> Isto é, fazendo a passagem sem interrupção, fundindo o final de uma música com o começo da próxima.

<sup>39</sup> Encaixar é sobrepor uma música a outra ajustando os respectivos andamentos.

<sup>40</sup> DJ Pachu.

Os DJs estão sempre tentando aprimorar sua técnica. É curioso notar a existência dos campeonatos anuais de DJs, em que acontecem disputas acirradas e estabelece-se um vencedor escolhido por um júri. Nesses campeonatos os DJ realizam as chamadas *performances*, isto é, apresentações solo preparadas para demonstrar sua habilidade técnica com o toca-discos. O resultado musical da *performance* também conta, porém o virtuosismo com o instrumento é fundamental para uma boa classificação. É o momento de apresentar as novas técnicas, que rapidamente serão assimiladas, gerando expectativa pela próxima novidade. Falando sobre os campeonatos, DJ Pachu nos conta:

[...]num campeonato, você tem que usar como parâmetro a técnica e a *performance*, ou seja, o cara que exerceu, demonstrou as suas técnicas durante um certo período de tempo sem errar, tá entendendo? Então isso é muito importante. E isso dá um ganho muito grande, porque os campeonatos, cada campeonato aparece um cara novo ou antigo com alguma coisa que ninguém nunca viu antes, tá entendendo? Todo ano tem isso.

**P:** Sempre tem um novidade?

**R:** Sempre tem. E, assim, muito rapidamente. E isso é legal porque não fica aquela coisa de mito, tá entendendo? Tem os mitos e os mitos são derrubados. (DJ Pachu)

Como observamos em relação à procura dos discos, a avidez dos DJs pela novidade é uma característica marcante da profissão. Com relação às técnicas, este fato se repete com grande força. DJ King Mack<sup>41</sup> e DJ Neck comentam em nossa entrevista:

**Neck:** Tipo, cada DJ tenta criar uma coisa, sabe? No momento que você tá treinando você tá desenvolvendo algumas coisas próprias, do seu estilo.

---

<sup>41</sup> DJ King Mack, carioca de 22 anos, foi entrevistado junto com o DJ Neck. À época de nossa conversa tinha chegado havia pouco tempo dos Estados Unidos, onde morou durante a adolescência e começou a se interessar pela música *hip hop* e a cultura dos DJs, acabando por tomar-se um deles.



**P:** Sempre tem isso? Um DJ nunca tá só tentando aprender o que o outro faz...

**Neck:** Não ele sempre tá tentando fazer uma técnica nova.

**King Mack:** Se o DJ leva a sério, certo, se é um DJ que se preza, o cara nunca vai ficar só aprendendo com o amigo e fazendo igual ao que ele aprendeu. Ele vai querer fazer de outra forma, ele vai querer fazer do jeito dele, de acordo com a percepção dele mesmo, entendeu?

**Neck:** Ou pegando a técnica do amigo e colocando um estilo seu pra ficar diferenciado. O negócio é estar sempre inovando.

**King Mack:** O negócio é nunca ficar, sabe, ficar sempre na mesma parada.

**Neck:** É sair da mesmice. (DJ King Mack e DJ Neck)

A técnica fascina os DJs duplamente. Sob um aspecto, ela está presente enquanto maneira de “tirar som” dos discos (o *scratch*<sup>42</sup> e os diferentes estilos de mixagem, por exemplo, são técnicas que o DJ precisa aprender e desenvolver). Há, entretanto, um outro aspecto técnico da profissão: a intimidade com os instrumentos tecnológicos que o DJ utiliza. Essa intimidade revela-se não só pelo fato de eles trabalharem o tempo todo com esses aparelhos – uma vez que o DJ não utiliza nenhum instrumento acústico ou tradicional – mas principalmente pelo modo como os utiliza. Há um tom de curiosidade e improvisação presente na relação que o DJ tem com o equipamento. Hermano Vianna nos mostra como este fato marca a atitude do DJ Marlboro, hoje um dos mais famosos do Rio de Janeiro, desde seu aprendizado inicial até seu trabalho posterior:

Era época da discoteca e a Cidade FM tinha um programa de rádio inteiramente dedicado a essa música, apresentado pelo DJ Ivan Romero. Marlboro não ficou impressionado com a música disco<sup>43</sup> e sim com a técnica de mixagem [...] utilizada pelo DJ. Para descobrir o segredo da mixagem, como não tinha – e até hoje não tem – dois

<sup>42</sup> Como explica Hermano Vianna acima, o *scratch* é a técnica de produzir som rodando o disco no sentido inverso. É uma das mais tradicionais formas de manipulação dos discos usadas pelos DJs.

<sup>43</sup> Isto é, música de discoteca. (nota da autora)

toca-discos em casa, Marlboro tentava sincronizar o ritmo de duas músicas, uma tocando no rádio outra no toca-discos de sua mãe. [...] Essa atitude curiosa de Marlboro, que tem 24 anos e ainda está no começo da carreira, já lhe causou problemas com a direção da rádio Tropical, de onde já foi despedido quatro vezes por fazer “experiências” com a aparelhagem de som. Marlboro adquiria um novo equipamento e, no mesmo dia da aquisição, já o estava testando pra centenas de milhares de ouvintes, quando o programa da Rádio Tropical, no qual era discotecário, alcançava o primeiro lugar de audiência no Rio [...].(Vianna, 1988:47)

Esse gosto pela exploração dos equipamentos, qualquer um que estivesse à mão, fez do DJ Marlboro um inovador no circuito dos bailes *funk* cariocas. Segundo Vianna, ele foi responsável tanto pela introdução da mixagem como do *scratch*, utilizando também baterias eletrônicas, sintetizadores<sup>44</sup> e *samplers*.

Parece haver também entre os DJs uma facilidade muito grande para aprender a operar com os equipamentos. Como ocorre com Marlboro, muitos DJs conseguem dominar “com poucas explicações e algumas horas de contato”<sup>45</sup> aparelhos que exigem para seu uso não só um entendimento propriamente técnico com também musical<sup>46</sup>. Vejamos o que o DJ americano Gandmaster Flash, citado acima como um dos discípulos de Kool-Herc e criador da técnica do *scratch*, nos diz sobre seu aprendizado:

Eu peguei a habilidade de mexer com televisão, hi-fi estéreo e coisas do gênero, e foi assim que comecei a ficar apaixonado pelo som. Cresci desprivilegiado, então não tínhamos realmente dinheiro para ter um bom equipamento de som no meu quarto. Eu conseguia

---

<sup>44</sup> Instrumento eletrônico que possui determinados timbres e ruídos específicos, não produzíveis por outros instrumentos.

<sup>45</sup> Idem:48

<sup>46</sup> O caso do DJ Marlboro isto parece especialmente verdadeiro. Em 1989, ele foi o vencedor do campeonato brasileiro de DJs e terminou entre os dez primeiros no mundial, sem jamais ter tido um toca-discos em casa para treinar. O DJ vencedor deste campeonato mundial ficou tão impressionado com o fato (ele próprio disse a Marlboro que treinava 12 horas por dia) que fez questão de usar em sua *performance* uma camisa com o nome do brasileiro estampado.

coisas que estavam quase inutilizadas e as consertava da melhor maneira que podia. (Toop *apud* Vianna, 1988:48)

Temos outro exemplo da engenhosidade técnica que caracteriza o mundo dos DJs na forma como Hedley Jones, citado anteriormente, ajudou a criar os *sound systems*, inventando o tipo de amplificador que propiciava a sonoridade específica que se tornaria marca distintiva destes:

Depois que Jones voltou para a Jamaica, abriu uma loja de consertos de rádio no centro de Kingstown. [...] Tirando vantagem de seu treinamento na Inglaterra com a RAF (Royal Air Force), que o tinha exposto “à mais avançada eletrônica da época”, Jones começou a se especializar em construir amplificadores na sua loja de consertos de rádio. Construiu um amplificador especial “Williamson Form” para especificamente fazer publicidade de seus discos. De acordo com Jones, esse amplificador foi o primeiro de sua espécie na Jamaica; não apenas era mais poderoso do que os amplificadores disponíveis no comércio da época, mas ostentava um avanço tecnológico – a capacidade de distinguir e destacar as frequências agudas, médias e baixas.<sup>47</sup> (Stolzoff, 2000:44)

O próprio King Tubby, que mencionamos anteriormente como inventor das primeiras versões que deram origem ao *dub*, realizou seu feito através de sua habilidade em operar a máquina com a qual fazia as cópias de acetato. Tubby era “como Hedley Jones [...] um mago da eletrônica que ganhava a vida construindo e consertando amplificadores e caixas de som”<sup>48</sup>.

O DJ Neck, na mesma linha do que fez o DJ Marlboro com o toca-discos de sua mãe, nos conta em sua entrevista como improvisou seu primeiro equipamento com o que tinha em casa:

---

<sup>47</sup> “After Jones returned to Jamaica, he opened a radio repair shop in downtown Kingston. [...] Taking advantage of his training in England with the RAF, which had exposed him to “the most advanced electronics of the day”, Jones started specializing in building amplifiers in his radio service shop. He constructed a special “Williamson form” amplifier to specifically advertise his records. According to Jones, this amplifier was the first of its kind in Jamaica; not only it was more powerful than the commercially available amplifiers of the time, but it featured a technological breakthrough – the capacity to distinguish and enhance the treble, mid-range, and bass frequencies.”

<sup>48</sup> *Idem*, p.92

P: E o primeiro equipamento que você comprou era o quê?

R: Era *pick-up*<sup>49</sup>, *mixer* e o som era do meu pai, que ele também mexia com gravação de som. Aí eu peguei o som dele, juntei com o meu toca-fitas, meu *mixer* e comecei a treinar. Tô aí até hoje treinando, noites e noites. (DJ Neck)

Esta habilidade no manejo dos equipamentos é central. Somente por conta deste *improviso* foi possível aos DJs criarem sua forma de fazer música. Desde o início, isto é, a descoberta de um novo uso para os discos e a vitrola, o desenvolvimento de seu trabalho parece depender de uma relação lúdica com a tecnologia. Não interessa, no caso dos DJs, somente aprender o modo correto de uso de um equipamento. A experimentação é fundamental neste mundo onde o som tem origens inusitadas e os instrumentos utilizados não estão prontos, mas dependem de seu uso para tornar-se musicais. Assim como a criança se esquece da finalidade para a qual seu brinquedo foi criado, preferindo desmontá-lo para descobri-lo por dentro, isto é, de outro ponto de vista, e poder dar-lhe outros usos, o DJ precisa apropriar-se do instrumento técnico que utiliza ultrapassando sua dimensão utilitária imediata para fazer dele um instrumento musical.

A rapidez na criação e assimilação das técnicas de que falávamos, ao lado do caráter vibrante de suas apresentações, demonstram o quão intimamente a profissão de DJ relaciona-se com o ritmo veloz que marca nossa experiência contemporânea. Entretanto, eles também nos falam de uma insuspeitada exigência de concentração como fato determinante em sua formação.

O ambiente agitado de um baile, uma festa ou uma discoteca, locais onde o DJ costuma exercer seu ofício, dificilmente nos faria pensar em isolamento e estudo, evocando muito mais a idéia de dispersão e superficialidade. Nossos entrevistados, no entanto, parecem encarar seu trabalho de outra forma. Eles nos falam de *concentração*, *dedicação*, *dom* e *musicalidade* como fatores que fazem um bom DJ.

---

<sup>49</sup> *Pick-up*: toca-discos em inglês. Os DJs muito comumente usam esse termo em lugar da palavra em português.

A própria facilidade no aprendizado das técnicas é, muitas vezes, associada ao *dom* e à *musicalidade*, isto é, à sensibilidade musical que cada um possui ou desenvolve. É o que podemos ver nos seguintes trechos:

**P:** E aprender a mexer com os equipamentos, foi difícil?

**R:** Ah, o meu acho que é um pouco de *dom*, assim...Minha mãe já tocava violino, minha tia, saxofone, então eu acho que eu venho...que a minha mãe eu acho que não conseguiu seguir essa carreira porque ela era humilde, meu pai não tinha dinheiro pra pagar escola então ela teve que preferir trabalhar do que tocar um instrumento. E eu olhei assim, eu falei pra ela “eu sei fazer isso” e quando eu pus a mão [no toca-discos] já saiu um som. Eu já nasci pra fazer isso, na real. (DJ Neck)

**P:** E quando você começou a aprender a mexer com a *pick-up*, como é que foi?

**R:** Assim, na minha banda de *hip hop* tinha um DJ. Esse DJ, ele me ensinou a parada mais importante que eu sei agora, que é a *musicalidade*, é você sentir a música dentro do seu coração. Essa foi a melhor lição que ele me deu na minha vida. Eu aprendi até a fazer *scratch* com outras pessoas, fui aprendendo um pouquinho com cada um, olhando, entendeu, mas esse cara, ele me passou assim: “você tem que ouvir a música, sentir ela, pra você poder mixar ou fazer qualquer coisa nela”, entendeu? (DJ Negralha)

Entre outras coisas estranhas à concepção mais comum acerca desta profissão, está a referência às horas de treino, à dedicação e à pesquisa necessárias à formação:

Eu pesquiso muito, 24 horas eu corro atrás de música, de conhecer novos artistas e novas bandas [...].” (DJ Neck)

**P:** E pra aprender a mexer com os equipamentos, foi difícil ou vocês aprenderam rápido?

**R:** Pelo menos pra mim foi um pouco difícil, tá ligado, por causa de que eu tava sempre correndo atrás de outras coisas, sabe? O cara

pra ser um bom DJ tem que ser um cara que fica um bom tempo tocando sozinho dentro do quarto, praticando bastante, tem que ficar até um pouco longe das baladas, ficar mesmo treinando bastante. O cara pra ser um ótimo DJ o cara tem que ser mesmo dedicado a ficar sozinho com as *pick-ups*, certo? (DJ King Mack)

P: Aí, pô, quando você compra toca-discos você quer é fazer barulho, não quer aprender a mixar. Durante um tempo isso foi muito interessante, tá entendendo? Você quer mexer em tudo e fazer tudo que você pode fazer ali, que é uma graça que o cd não tem, porque no cd não dá pra arranhar o disco<sup>50</sup>, né? E, bem, aí eu comecei a entrar numa de aprender o bagulho, de treinar todo dia, de fazer disso uma religião. Todo dia eu treinava.

P: E você treinava quantas horas, muito tempo? Como é que era?

R: Ah, no início nem tanto. Primeiro tem aquela empolgação, aí passa e tal. Aí eu comecei a treinar mais e mais [...]. (DJ Pachu)

Além disso, é característica fundamental do DJ uma sensação de de *responsabilidade* diante da pista de dança, de seu público. Alguns DJs tratam sua tarefa de divertir o público, o que equivale a fazê-lo dançar, com uma seriedade surpreendente. Hermano Vianna, em sua pesquisa sobre os bailes *funk* cariocas, captou bem esse espírito do DJ que comanda o baile:

Quase todos os DJs reconhecem sua responsabilidade para com os dançarinos, sabem da importância que o baile tem para o seu público como uma das únicas fontes de diversão e também como válvula de escape para as frustrações de uma vida semanal estafante e sem perspectivas. [...] Paulão, um dos primeiros discotecários do circuito *funk* carioca, afirma que “o DJ é o artista, o maestro. Ele é o personagem que todo mundo gosta de copiar. Se ele for pro baile de tamanco, todo sujo, tem uma garotada que vai assimilar aquilo como moda. E se ele for um cara elegante, a rapaziada olha e copia mesmo. Então você é o espelho deles. Se o DJ estiver mal, tá todo

---

<sup>50</sup> Arranhar o disco é fazer o *scratch*.

“mundo mal ali, tá todo mundo no mesmo esquema.” (Vianna, 1988:45)

Se o DJ rege o público, nada mais verdadeiro do que afirmar que o inverso acontece com a mesma intensidade. A reação do público interfere diretamente na apresentação do DJ, que é conduzida visando em primeiro lugar a animação da pista. À primeira vista, isso pode ser visto como algo que limita a performance do DJ, fazendo com que ele esteja inevitavelmente obrigado a tocar os sucessos que levantam o público. Entretanto, há aí uma contradição de que o DJ precisa dar conta: ele tem a dupla obrigação de fazer a pista dançar e de apresentar novidades. Hermano Vianna comenta:

Agradar é a palavra-chave. Antes de qualquer coisa, esse é o objetivo principal do DJ. O discotecário só fica satisfeito quando os dançarinos estão satisfeitos, isto é, a alegria dos dançarinos é condição para a alegria do discotecário. Não é possível, segundo o “discurso nativo”, encontrar situações em que o DJ pense que seu trabalho foi muito bom e que os dançarinos é que não souberam apreciá-lo, como acontece com frequência em várias manifestações da arte moderna. Se não há uma interação imediata entre discotecário e público, a culpa é sempre do primeiro. Não existe público “frio” que um bom DJ não saiba esquentar. (Idem:44)

Ao mesmo tempo em que tem a necessidade e exigência profissional de inovar sempre, o DJ precisa comunicar-se com o público, fazê-lo vibrar na pista. A fala do DJ Negralha expressa bem essa contradição com que o DJ tem que lidar:

Eu fiquei conhecido também em festa porque sempre procuro tocar uma parada nova, diferente, mas que a pista tem que dançar. Porque o importante é a pista. O DJ de pista, ele tem que fazer a pista dançar. Mas o DJ que faz a pista dançar ele também pode ser um músico. Ele pega aqui, bota um samba numa batida de rap, põe um rap numa batida de samba, põe não-sei-quem pra cantar, põe um instrumental, um MC canta, depois volta na base de novo, bota na

música, bá bá bá, não sei o quê...O cara faz a festa. Faz a galera dançar, ele tocando, entendeu?

Esta dependência que se estabelece entre DJ e público é uma das mais interessantes características da profissão. Se pensarmos na questão da autonomia da arte diante de sua mercantilização, o DJ parece estar em uma situação interessante: sua *arte* consiste em, a um só tempo, agradar seu público, ou seja, fazê-lo dançar, e apresentar as novidades que encontram sempre alguma resistência se comparadas à fácil e rápida aceitação dos sucessos já conhecidos.

Para satisfazer a essa exigência, o DJ precisa lançar mão de sua capacidade de perceber e comandar o público. Toda a sua atuação é regida por esta percepção. Os próprios avanços na profissão, tanto técnicos quanto musicais, ocorrem de acordo com a receptividade do público. Se a reação aos *dub-plates* com os vocais originais retirados não tivesse sido boa, provavelmente eles não teriam continuado a ser feitos e a música *dub* não existiria. Se o amplificado de Hedley Jones não tivesse feito mais sucesso de público do que o do *sound system* que tocava em frente, ele não teria sido adotado e a sonoridade dos *sound systems* não teria sido o que então se tornou. Para o DJ, não há sucesso de crítica ou aval que se sobreponha ou se iguale ao da pista. Até por ser uma atividade basicamente instantânea, isto é, que acontece apenas uma vez, no momento da festa, o resultado imediato que ali se consegue é o único que realmente interessa. O DJ, se é um artista, ele o é através de sua relação com o público, e jamais apesar ou paralelamente a ela.

Um outro trecho da entrevista que realizamos com o DJ Negralha parece testemunhar acerca desta forma peculiar de relação com o público que tem lugar na cultura de massas, isto é, numa cultura em que a receptividade do que se produz é esperada de forma veloz e em larga escala. Ele nos diz:

Porque eu gosto muito de fazer *groovies*<sup>51</sup> pra neguinho dançar, pra neguinho se mexer, tá ligado? Aí eu mando um *groove* pra neguinho

---

<sup>51</sup> *Groove*: expressão em inglês que se refere ao balanço da música.



dançar e aí solto as frases em cima. Por isso que às vezes as pessoas passam despercebidas pelo tema [da montagem que ele está fazendo]. Mas essa é a intenção, é ser complexo. Não ser tão fácil, entendeu? Não precisa ser tão fácil. [...] Então não vai ser da primeira vez. Tem pessoas que conseguem dançar e entender de primeira. Isso é legal. Por isso que eu faço. Porque se fosse tão complexo pra neguinho entender eu não ia fazer, uma coisa tão difícil. Senão neguinho não ia conseguir entender.

P: E se for complicar muito e tirar o ritmo...

R: Tirar o *beat*<sup>52</sup>? Aí você vai chamar menos a atenção.

Com esta observação, Negralha nos revela seu trunfo principal: a batida que faz dançar é o que atrai a atenção do público. A dança pode ser, assim, associada à atenção e não à dispersão. Talvez possamos dizer que o público encontra-se aí num estado de atenção muito diverso do que o que costumamos identificar como tal. Um estado em que, divertindo-se, assimilam as informações que o DJ lhes transmite através de sua música tanto ou mais do que se estivessem observando de um modo mais compenetrado.

Os DJs apresentam em seu ofício as seguintes contradições: 1) a forma acelerada com que se criam e se assimilam as técnicas e o improviso no trato com o equipamento ao lado da concentração, dedicação e sensibilidade necessárias ao seu aprendizado; 2) a seriedade e responsabilidade para com sua tarefa ao lado do ambiente divertido e disperso das festas; 3) a dupla obrigação de agradar a massa e inovar.

Esta conjunção de fatores, muitas vezes considerados opostos, distantes ou excludentes, faz do DJ uma figura ambivalente, dificilmente apreensível através de categorias exatas e inequívocas. Em seu trabalho, propõe-se uma articulação de características tidas como não afins. É por isso que o consideramos um personagem próprio de um mundo ambivalente como é o pós-moderno, e que, assim como ele, exige e propicia novas formas de pensamento e percepção.

---

<sup>52</sup> *Beat*: batida, marcação rítmica da música.

### III.4) Recorte, cole, copie: o DJ é um autor?

*Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passante a convicção.*

*Walter Benjamin*

Para concluir este capítulo, são necessárias ainda algumas palavras acerca do tipo de composição que os DJs realizam. Seu estilo é justamente o que se pode chamar de *montagem*. Utilizando as mais diferentes técnicas, desde a mixagem até os sons reproduzidos digitalmente pelos *samplers* e baterias eletrônicas, os DJs criam composições próprias com material extraído de obras alheias. Por vezes, um DJ pode criar um ou outro dos elementos que utiliza. Pode programar uma bateria eletrônica<sup>53</sup> ou criar uma linha melódica. Entretanto, a regra é sempre usar material de terceiros em sua montagem.

Isto faz com que, muitas vezes, trechos de músicas de origens totalmente distintas sejam ouvidas juntas num tema<sup>54</sup> que um DJ toca na festa ou na faixa de um disco. É comum que uma base feita por um artista atual seja tocada junto com o vocal de uma música antiga e vice-versa.

A reação dos músicos *copiados* é variada. Muitos vêem a prática com bons olhos e até a incentivam, liberando suas músicas para serem livremente utilizadas ou determinando taxas mais baixas para o pagamento dos direitos autorais, proporcionais à utilização. Normalmente, isto ocorre com artistas que têm alguma relação com este tipo de música. Outros, entretanto, parecem sentir que suas idéias estão servindo àqueles que, sem ter a capacidade de criar suas próprias músicas, usufruem de modo ilegítimo de seu trabalho. Cada uma dessas posições traz, implícita ou explicitamente, duas opiniões

---

<sup>53</sup> Isto é, criar uma batida na bateria eletrônica que depois a repetirá sozinha, sem precisar ser tocada.

<sup>54</sup> Tema é o nome pelo qual alguns DJs chamam as montagens que preparam quando estas são mais elaboradas e pensadas com antecedência. Muitas vezes o tema tem uma intenção mais explícita de *passar uma mensagem*, como eles mesmos dizem.

opostas: ou se considera que os DJs só copiam ou que também criam algo próprio e novo.

Trata-se de uma questão que nos obriga a discutir os conceitos de originalidade e autoria. O que faz com que uma obra seja considerada original? Em que medida é possível determinar a autoria de uma música formada pela colagem de elementos produzidos por diversos compositores e músicos?

A noção de autoria guarda um parentesco tanto com o conceito de indivíduo quanto com as idéias de originalidade e autenticidade. É certo que cada um desses termos tem seu próprio desenvolvimento histórico. Convém, portanto, pensá-los em conexão com as transformações sociais que colaboram para sua construção/desconstrução e para os significados que tenham assumido ou possam estar assumindo contemporaneamente. Não será possível aqui realizar uma discussão tão detalhada como o tema mereceria. Apontaremos, entretanto, algumas questões que pudemos levantar, enfocando prioritariamente as relações entre as noções que acima mencionamos.

Uma primeira contribuição importante para pensarmos estas questões nos é dada pelo DJ Spooky. Formado em filosofia, Spooky, paralelamente a seu trabalho como DJ, é autor de diversos artigos que nos servem, sobretudo, para entender seu pensamento acerca de sua prática.

DJ Spooky, ou Paul D. Miller, como assina seus escritos, parece ter muito a dizer. Como DJ, atendendo pelo codinome de *DJ Spooky that Subliminal Kid*, ele tem sido bastante reconhecido principalmente na Europa e nos Estados Unidos. Recorreremos aqui a algumas entrevistas suas a que tivemos acesso via internet e a alguns textos encontrados no encartes de seus discos e em seu *web site*<sup>55</sup>.

Descrevendo seu modo de trabalhar, Spooky nos mostra uma perspectiva no mínimo curiosa:

Eu tocava a coisa ao vivo e depois a sampleava e a misturava com [outra] coisa, e a tornava irreconhecível. A idéia era tocar o que é ao vivo e o que não é. Então, alguma coisa daquilo soa como ao vivo,

---

<sup>55</sup> O endereço do site é [www.djspooky.com](http://www.djspooky.com).

mas você se dá conta que tudo são apenas *samples*, tenha eu as gerados ou *sampleado* de outros discos. É como o obscurecimento do *self*, como me tornei um filtro, um prisma de todas as memórias e fragmentos que atravessam minha mente quando olho para a parede com meus discos. Se você perguntar a qualquer músico como aprenderam música, todos lhe dirão que eles ensaiavam junto com os discos. É isso o que estou fazendo – estou ensaiando junto com os discos em que estive imerso durante anos.<sup>56</sup> (DJ Spooky *apud* Moule<sup>57</sup> - tradução livre<sup>58</sup>)

Isso nos leva a uma idéia muito presente no trabalho deste DJ americano: a construção das músicas na discotecagem é uma forma de atualização da memória. Para ele, entretanto, este fato não distingue os DJs, mas sim os iguala a qualquer outro compositor ou músico, uma vez que estes também aprendem a tocar e a compor ouvindo músicas e criando sua memória musical. Em suas palavras, o DJ Negralha expressa a mesma idéia:

**P:** Mas então tem mesmo essa diferença entre o tipo de composição que vocês fazem e outras...

**R:** É, eu acho que...Porque se você for ver bem a fundo, o cara que compõe uma parada ele vai estar ouvindo outros lances, entendeu? Então ele vai criar uma parada daquilo que ele vai estar ouvindo na época. Então por isso que, geralmente, você escuta uma música, depois você escuta uma outra música, anos depois, aí você fala assim: *pô, tal música parece com tal música, né?* Porque vai ver o cara que criou aquela música tava ouvindo aquilo, ou pelo menos algo parecido na época em que ele compôs. Então na sua música vai vir muito daquilo que você tá ouvindo. Mas não é aquela história de nada se cria, tudo se copia. Você não vai estar copiando, você

---

<sup>56</sup> "I played stuff live and then would sample it and mix it with stuff, and make it unrecognizable. The idea was to play with what is live and what is not live. So some of it sounds live, but you realize it is just all samples, whether or not I generated them or sampled them from others records. It's like the blurring of the self, how I become a filter, a prism of all the memories and fragments that go through my mind when I look at a wall of my records. If you ask any musician how they learned music, they will tell you that they practiced along to records. That's what I'm doing – I am practising along the records that I have been into for years."

<sup>57</sup> Retirado da internet (<http://www.exclaim.ca.features/98117.html>)

<sup>58</sup> Todas as falas do DJ Spooky são traduções livres.

vai estar criando o seu. Porque se você não escutar música...Como você vai fazer música se você não escutar música? (DJ Negralha)

Em outro de seus trabalhos, Spooky afirma, de acordo com sua pesquisa, afirma que o próprio Thomas Edison teria visto seu invento, o gramofone, com um olhar bem mais abrangente do que estamos acostumados a ter. Ressaltando que o primeiro protótipo de fonógrafo teria recebido, entre outros, o nome de "the memory machine", Spooky considera que Edison "viu sua invenção do fonógrafo como um método de acessar o passado"<sup>59</sup>.

A noção de *origem* em Benjamin não nos parece de modo algum estrangeira a esta discussão. Tal noção apóia o uso que este autor faz das citações ao longo de sua obra, e será por nós aqui resgatado em sua relação com este uso.

O recurso a outro texto, fartamente utilizado por Benjamin em seus escritos, que promove o deslocamento de uma idéia de seu ambiente espaço-temporal próprio para um outro, guardando este último alguma ou nenhuma afinidade com o primeiro, é um procedimento extremamente valorizado, e mesmo encorajado, na metodologia benjaminiana. O que parece ocorrer com este tratamento dado às citações não é um simples recurso a algo que já foi escrito, mas sim uma apropriação original na medida em que, descontextualizado, aquele fragmento é ali somado a outros com a intenção de ajudar a apresentar a idéia que aquele ensaio quer transmitir. Assim, a noção de origem aparece desvinculada da exigência de uma fidelidade ao momento em que tal obra fora escrita, isto é, não é em direção a este momento que Benjamin procura partir ao buscar a origem de um pensamento. Sua compreensão do que seja esta origem difere desta perspectiva. Para Benjamin, o termo origem remete a algo novo, algo que emerge no momento em que se está escrevendo, lendo, fazendo uso de um texto. Vale ressaltar o quanto esta idéia tem afinidades com o que Benjamin propõe quando fala em *destruir* a tradição. É essa noção de origem que está em jogo quando

---

<sup>59</sup> "Edison viewed his invention as a method of having access to the past [...]." (Miller, s/d, Dark Carnival, In <http://www.djspooky.com.br>)

Benjamin retoma a tradição do modo como o faz com Platão no prefácio a “A Origem do Drama Barroco Alemão”<sup>60</sup>.

Esta perspectiva permite que se dê à citação um caráter original. Neste sentido, as citações tomam-se como que parcerias entre ele e o autor citado, já que é seu olhar que conduzirá a este ou àquele autor, que será não apenas resgatado, mas recriado. As citações em Benjamin não são meras repetições das palavras de outro autor, mas têm a função de originar algo, de apresentar uma idéia que não está nesta citação ou naquele trecho escrito de próprio punho, mas surge na composição dos fragmentos. É importante ressaltar, contudo, que a posição de Benjamin não propõe uma interpretação totalmente livre dos textos, de acordo com as contingências. Sua busca é de que, através deste mosaico, formado por fragmentos, a verdade, a idéia contida naquele ensaio possa ser apresentada.

Benjamin nos coloca diante do caráter descontínuo do pensamento. Sua forma de apresentação das idéias, esta proposta metodológica, atinge a própria noção de autoria, como observa Kátia Muricy:

Benjamin é perdulário e provocativo no uso das citações. Este uso é inteiramente transgressor em relação ao uso normatizado pela tradição acadêmica. Citar, em Benjamin, é um ato destrutivo que quebra a unidade da obra ao arrancar a frase, o pensamento, de seu contexto e transportá-lo para outro, violentando o seu sentido original [...]. Destrutivo também por quebrar a unidade da obra ao deslegitimar a autoria, seja pela simples ausência de referência ao autor, seja pela justaposição de autores de importância desigual. [...] Questionando a noção de autor, esse uso irônico da citação põe em cheque o princípio da unificação e da verdade da obra, obrigando o texto a voltar-se para o exterior, para a pluralidade das vozes da cultura da qual faz parte (...). (Muricy, 1998:26/27)

Ao propor em seu prefácio a “A Origem do Drama Barroco Alemão” uma forma de apresentação das idéias a partir da afirmação do caráter fragmentário do pensamento, ao dizer que o todo surge como um efeito da articulação entre

---

<sup>60</sup> Ver p. 39.

as partes, recorrendo à estrutura do mosaico como imagem que realiza essa concepção metodológica, Benjamin abre caminho para um questionamento acerca da noção de autoria. Seguiremos discutindo-a com a ajuda de um outro autor.

Em relação à construção do conceito de autoria, a perspectiva histórica que nos traz Michel Foucault parece-nos extremamente enriquecedora. Sua discussão parte da literatura, sem chegar a estender-se a outras formas de criação artística. Porém, isto não significa que a discussão não tenha esse alcance. Foucault aponta para muitas questões que certamente ultrapassam a esfera da produção literária. Talvez seja mais correto dizer que seu trabalho se refere àquilo que é da *ordem do discurso*<sup>61</sup>. A abrangência do tema se evidencia em suas palavras:

A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. (Foucault, 1992:33)

Foucault começa seu trabalho de desnaturalização da noção de autor, portanto, apontando para relação intrínseca entre esta e as produções artísticas e científicas. Através delas e do lugar que ocupam historicamente se instituem certas concepções de autoria.

Aquilo que Foucault denomina *função autor* seria, segundo o historiador, uma das especificações possíveis da *função sujeito*. Ao mesmo tempo, é algo que não coincide com o indivíduo, não pode ser superposto a ele. Não há uma correspondência exata entre indivíduo e autor, apenas um pequeno ponto de contato. A *função autor* ultrapassa os limites do indivíduo. É o que se depreende do seguinte trecho:

[a *função autor*] não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É antes o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos o autor. [...] de fato o que no indivíduo é designado como autor (ou o

---

<sup>61</sup> A esse respeito, ver Foucault, 1996.

que faz do indivíduo um autor) é apenas a projeção em termos mais ou menos psicologizantes do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos. (Idem:50/1)

O outro passo importante para o estabelecimento de um corte entre uma e outra noção é, portanto, o fato de que o leitor participa da atribuição da função autor. É através do uso que fazemos do texto que se efetua a construção do autor, construção essa que se configura como uma rede e não uma individualidade. É o que nos parece estar ressaltado também no seguinte trecho:

É antes o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos o autor. Provavelmente, tenta-se dar a este ser racional um estatuto realista: seria no indivíduo uma instância "profunda", um poder "criador", um "projeto", o lugar originário da escrita. Mas, de fato, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos." (Idem:50/51)

Neste trecho também é possível entrever a crítica à idéia de indivíduo dotado de interioridade. Para Foucault, não é no interior do indivíduo que se origina a criação, mas no estabelecimento de uma discursividade construída com o outro.

As modificações ocorridas no século XIX, entretanto, parecem ir em outra direção. É o que podemos ver através da análise do sociólogo Renato Ortiz:

A própria idéia de arte enquanto criação subjetiva é fruto desse momento de reorganização da sociedade. O conceito



definitivamente se separa do significado de *craft*, dimensão que ainda lhe conferia um aspecto de trabalho manual. A arte é agora concebida como uma “realidade superior”, e o artista começa a se perceber como um produtor independente, dotado de um gênio criador. A fonte da criatividade reside portanto na idiosincrasia daquele que interpreta o real. O indivíduo, na sua integridade, é quem orienta o olhar estético [...]. (Ortiz, 1991:64)

Assim, a arte passa a ser pensada muito mais como ato de um indivíduo do que como algo que se dá a partir de uma coletividade. A exigência de homogeneidade vale para o indivíduo – que deve ser inteiro, idêntico a si mesmo – e para a obra.

Essa perspectiva também dá sustentação à relação de propriedade que, como Foucault destaca, se estabelece entre autor e obra a desde esse momento histórico. Mais uma vez, relativizando a noção de autor e observando as condições em que a criação literária passa a se dar, ele dirá:

Na nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), o discurso não era, na sua origem, um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato [...]. Historicamente, foi um gesto carregado de riscos antes de ser um bem preso num circuito de propriedades. (Idem:47)

Benjamin, como dizíamos, parece realizar uma subversão nesta relação de propriedade, assim como consideramos ocorrer, de outro modo, na produção dos DJs. O que nos faz aqui recorrer ao modo como as citações compõem a obra de Benjamin é a semelhança entre este e a *colcha de retalhos* que o DJ cria em suas montagens. Certamente, há grandes diferenças entre seu trabalho e o esforço teórico de Benjamin. Entretanto, de alguma forma, os DJs colocam questões semelhantes às que encontramos neste autor. Ao operar com trechos de músicas e sons criados por outros criam parcerias que julgamos semelhantes às que ocorrem nos textos entre que Benjamin e os autores de suas citações. Afirmando que o modo de fazer música dos DJs evidencia a rede de influências que está presente em qualquer

obra original, Spooky, de certo modo, demonstra o quanto sua forma de criação afina-se com a proposta benjaminiana. Tanto através da música dos DJs quanto dos textos de Benjamin – como, por exemplo, os que compõem o Trabalho das Passagens – é possível refletir sobre as possibilidades que as colagens de diversas citações, o ato de violentar o texto original e colocá-lo em um novo ambiente, a mistura de estilos heterogêneos, podem servir à apresentação de algo novo e original.

O tipo de composição dos DJs parece evidenciar uma idéia que o DJ Spooky expressa com clareza:

A música, em si é uma linguagem cultural universal, apresentando grandes possibilidades aos músicos. A música jamais está só. Cada música contém tantas influências diferentes, formando uma coleção de citações. Nada acontece no vácuo: esse fato é expressado e externalizado através do discotecar. Ao fazer música, você jamais está situado em um vácuo, mas você faz parte de um emaranhado de influências.<sup>62</sup> (DJ Spooky *apud* Moule<sup>63</sup>)

Se, de acordo com Benjamin, a origem está naquilo que emerge, isto é, não se encontra fixada nem em um momento histórico específico, nem no interior do sujeito; se é no ato de se escrever ou ler um texto, respeitando-se o modo fragmentário do pensamento, que a verdade, ou a idéia, se originam, talvez possamos ousar dizer que a música feita de colagens e mixagens dos DJs é uma forma de discurso capaz de presentificar de modo legítimo algo de nossa experiência contemporânea.

---

<sup>62</sup> "Music itself is a universal cultural language, presenting great possibilities to the musicians. Music never stands alone. Every single song contains so many different influences, forming a collection of quotations. Nothing happens in a vacuum: This fact is expressed and externalized through DJing. Making music, you're never located in a vacuum, but you are part of an intertwinedness of influences."

<sup>63</sup> In <http://www.exclaim.ca/features/9811/7.html>.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperamos, ao final deste trabalho, ter contribuído com o que era, desde o início, nosso objetivo, isto é, desconstruir perspectivas generalizantes no que diz respeito às manifestações da cultura de massa, afinando nosso olhar para as possibilidades criadas pelos próprios sujeitos que dela participam. Esta aproximação, para a qual contamos com a ajuda da música dos DJs, deve servir, sobretudo, para possibilitar um diálogo com tais manifestações, permitindo-nos ir além da aprovação ou desaprovação. Antes de exaltar ou combater, consideramos importante, que estas produções, por sua relação com o consumo o aspecto homogeneizante da cultura de massa, não sejam de saída, tratadas como ilegítimas, isto é, esvaziadas de significado. Esta desqualificação tem como consequência um impedimento na interlocução não somente com tais formas de expressão, mas também com os sujeitos que delas participam. Tal interlocução, como já mencionamos, se impõe à psicologia, que precisa estar sempre atenta às vicissitudes da experiência subjetiva, considerando as transformações que se operam no tempo e a afetam significativamente.

O conceito de experiência que Walter Benjamin elabora merece destaque como um caminho possível para a articulação entre a psicologia e as formas de criação artística. Sendo “um conceito de mediação entre a estrutura econômica da sociedade e a criação artística”<sup>1</sup>, oferece-se como uma via não só para a superação de uma visão dicotômica que opõe criação e organização econômica, mas também como um importante canal para a construção de novos critérios de análise dessas criações. Tais critérios, como nos diz, Benjamin, precisam, em determinados momentos, ser revistos a partir das modificações na esfera da produção e recepção das obras em que, nos parece, a experiência incide de forma contundente.

---

<sup>1</sup> Muricy, 1998:202.

A imagem do *flâneur* deve também ser destacada como uma importante referência. Na perspectiva de autores como Benjamin e Baudelaire, ele pôde ser tomado, para além da impressão de superficialidade e vazio que sua atitude transmite, como alguém que se apropria dos objetos que compõem o mundo de maneira inovadora. Em seus passeios sem rumo certo pela cidade, o *flâneur* escapa a seu lugar de receptor passivo para tomar-se um interventor no momento em que transforma os objetos por seu olhar.

Assim como o *flâneur*, e também o colecionador e o alegorista, o DJ subverte o significado utilitário dos objetos para recriá-los. A profissão de DJ depende desta "sem-cerimônia", que cremos ter permitido uma apropriação imprevista, criativa e singular, não somente dos aparatos técnico, mas das próprias obras musicais, que utilizam e manipulam com igual desembaraço. Num segundo momento, esta subversão atinge também a noção de autoria e propriedade das obras, instigando um debate importante e atual que põe em evidência a própria concepção de criação. A prática dos DJs coloca em cheque uma idéia ainda bastante presente em nosso imaginário, apesar de já combatida por muitos autores, de que processos criativos originam-se e remetem, antes de tudo, à individualidade. Tal discussão merece desenvolvimentos posteriores, bem além do que nos foi possível realizar neste trabalho, em que foi apenas iniciada.

Relembrando, ainda, a afirmação de Zygmunt Bauman segundo a qual a pior forma de exclusão na pós-modernidade é a impossibilidade de escolha, que caracteriza a figura do *vagabundo*, poderíamos pensar na inventividade dos DJs como uma saída para esta submissão a que a pobreza cultural e material poderia condená-los. Aliás, a pobreza cultural já foi, há décadas, desmistificada por Benjamin enquanto condição que anula as possibilidades de criação. Ao afirmar a assunção do que há de mais vivo, mesmo que pobre, em nossa experiência como único meio de construirmos algo de novo, este autor nos liberta da idéia de que a criação possa se dar somente pelo acesso às formas canonizadas da cultura.

Através do que aqui discutimos, talvez seja possível afirmar que o processo de criação pode dar-se tanto através da dispersão, da superexposição a estímulos simultâneos, da fugacidade, velocidade e diversão

quanto da concentração, interiorização, reflexão e isolamento que a cultura erudita nos ensina a valorizar.

Nossa intenção não é, certamente, responder a todas as questões que nosso tema propõe. Elas permanecem abertas para a discussão. A expectativa é de que ajudem a esquentar e provocar o debate, sem o que não poderemos avançar. Esperamos que isto se dê da forma mais polifônica possível e foi esta intenção que nos fez procurar dialogar com uma manifestação cultural ainda tão desconhecida da maioria de nós, e também com autores provenientes de diferentes áreas do conhecimento. Tudo isto aqui comparece para que possamos manter a complexidade de nossa experiência estampada no texto, pois acreditamos que apenas respeitando esta complexidade poderemos construir uma reflexão de fato crítica que acrescente algo de interesse.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max, Dialética do Esclarecimento, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1985.

ADORNO, Theodor, Filosofia da Nova Música, Perspectiva, São Paulo, 1974.

\_\_\_\_\_, Textos Escolhidos, In: Coleção Os Pensadores, Nova Cultural, São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_, Prismas – crítica cultural e sociedade, Ática, São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_, Teoria Estética, Martins Fontes, São Paulo, 1982.

ALBUQUERQUE, Carlos, O Eterno Verão do Reggae, Editora 34, São Paulo, 1997.

ANTÔNIO, Irati, Autoria e Cultura na Pós-Modernidade, IN: Ciência da Informação, vol. 27, no. 2, Brasília, 1998.

BATTCKOCK, Gregory, A Nova Arte, Perspectiva, São Paulo, 1986.

BAUDRILLARD, Jean, A Sociedade de Consumo, Edições 70, Lisboa, 1991.

BAUMAN, Zygmunt, O Mal-Estar da Pós-Modernidade, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1998.

\_\_\_\_\_, Modernidade e Ambivalência, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1999.

BENJAMIN, Walter, Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política, vol. 1, Brasiliense, São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_, Obras Escolhidas – Rua de Mão Única, vol. 2, Brasiliense, São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_, Obras Escolhidas – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo, vol. 3, Brasiliense, São Paulo, 1989.

\_\_\_\_\_, Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1992.

\_\_\_\_\_, The Arcades Project, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 1999.

BREWSTER, Bill & BROUGHTON, Frank, Last Night a DJ Saved My Life – the history of the disk jockey, Grove Press, New York, 2000.

CAMPOS, Augusto de, Música de Invenção, Perspectiva, São Paulo, 1998.

CASTRO, Lucia Rabello de, *Mudanças sociais e reordenamentos institucionais no limiar do século XXI: reflexões sobre a infância na sociedade de consumo*, In: Motta & Féres-Carneiro (orgs), Psicologia em Contexto – Seminário Brasileiro de Psicologia, 219-229, Rio de Janeiro, 1996.

\_\_\_\_\_, *Desenvolvimento humano: uma perspectiva paradigmática sobre a temporalidade*. In: Psicologia, reflexão e crítica, n.2, v.5, Porto Alegre, 1992.

\_\_\_\_\_, (org.) *Infância e adolescência na cultura de consumo*, Nau, Rio de Janeiro, 1998.

COELHO, Luiz Antônio L., *A repetição na cultura*, In: Jobim e Souza, S. (org.) Mosaico: Imagens do Conhecimento, FAPERJ/Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2000.

- DOMINGUES, Diana (org), A Arte no Século XXI, Unesp, São Paulo, 1997.
- ESHUN, Kodwo, More Brilliant Than the Sun: adventures in sonic fiction, Quartet Books, London, 1998.
- FEATHERSTONE, Mike, O Desmanche da Cultura, Nobel, São Paulo, 1995.
- FERRIS, David S. (org.), Walter Benjamin - Theoretical Questions, Stanford University Press, Stanford, California, 1996.
- FOUCAULT, Michel, O que é um autor, Passagens, Lisboa, 1992.
- \_\_\_\_\_, A Ordem do Discurso, Edições Loyola, São Paulo, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie, Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História, Imago, São Paulo, 1997.
- \_\_\_\_\_, História e narração em Walter Benjamin, Perspectiva, São Paulo, 1994.
- JAMESON, Frederic, Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio, Ática, 1997.
- \_\_\_\_\_, Espaço e Imagem. Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaios, UFRJ Rio de Janeiro, 1994
- \_\_\_\_\_, O Marxismo Tardio – Adorno, ou a persistência da dialética, São Paulo, UNESP, 1997.
- JARDIM DE MORAES, Eduardo, Limites do Moderno – o pensamento estético de Mário de Andrade, Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1999.



- DOMINGUES, Diana (org), A Arte no Século XXI, Unesp, São Paulo, 1997.
- ESHUN, Kodwo, More Brilliant Than the Sun: adventures in sonic fiction, Quartet Books, London, 1998.
- FEATHERSTONE, Mike, O Desmanche da Cultura, Nobel, São Paulo, 1995.
- FERRIS, David S. (org.), Walter Benjamin - Theoretical Questions, Stanford University Press, Stanford, California, 1996.
- FOUCAULT, Michel, O que é um autor, Passagens, Lisboa, 1992.
- \_\_\_\_\_, A Ordem do Discurso, Edições Loyola, São Paulo, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie, Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História, Imago, São Paulo, 1997.
- \_\_\_\_\_, História e narração em Walter Benjamin, Perspectiva, São Paulo, 1994.
- JAMESON, Frederic, Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio, Ática, 1997.
- \_\_\_\_\_, Espaço e Imagem. Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaios, UFRJ Rio de Janeiro, 1994
- \_\_\_\_\_, O Marxismo Tardio – Adorno, ou a persistência da dialética, São Paulo, UNESP, 1997.
- JARDIM DE MORAES, Eduardo, Limites do Moderno – o pensamento estético de Mário de Andrade, Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1999.

JOBIM E SOUZA, Solange, Infância e Linguagem - Bakhtin, Vygotsky e Benjamin, Papirus, Campinas, 1994.

\_\_\_\_\_, *Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea*, In: Brait, B. (org.) Bakhtin, Dialogismo e Construção do sentido, UNICAMP, Campinas, 1997.

\_\_\_\_\_, *A Estética e a Psicologia*. In: Psicologia Clínica. Pós-graduação e pesquisa, v.11, n.11, PUC – RJ, Departamento de Psicologia, Rio de Janeiro, 1999.

\_\_\_\_\_, *Os paradoxos da imagem e a experiência com o conhecimento e a cultura*, In: Jobim e Souza, S. (org.) Mosaico: Imagens do Conhecimento, FAPERJ/Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2000.

KONDER, Leandro, Walter Benjamin – O marxismo da Melancolia, Campus, Rio de Janeiro, 1988

\_\_\_\_\_, *Adorno e Benjamin*, In: Jobim e Souza, S. (org.) Mosaico: Imagens do Conhecimento, FAPERJ/Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2000.

KOTHE, Flávio René, Benjamin & Adorno: Confrontos, Ática, São Paulo, 1978.

KAPLAN, Ann, O Mal-Estar no Pós-Modernismo, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988.

LÉVY, Pierre, Tecnologias da Inteligência, Editora 34, São Paulo, 1993.

LUZ, Rogério, *O que é arte, hoje?*, In: Jobim e Souza, S. (org.) Mosaico: Imagens do Conhecimento, FAPERJ/Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2000.

MENEZES, Fló (org.), Música Eletroacústica: história e estética, Edusp, São Paulo, 1996.

- MIRANDA, Luciana Lobo, Produção de Subjetividade: Por Uma Estética da Existência, Dissertação de Mestrado, PUC – RJ, 1996
- MORIN, Edgar, Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo II: neurose), vol. I, Forense, São Paulo, 1967.
- \_\_\_\_\_, Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo: necrose), vol. II: Necrose, Forense, São Paulo, 1986.
- MURICY, Kátia, Alegorias da dialética, Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Tradição e barbárie em Walter Benjamin*. In: Gávea – revista de história da arte e arquitetura, n.3, Rio de Janeiro, 1986.
- SODRÉ, Muniz, A Comunicação do Grotesco – introdução à cultura de massa brasileira, Vozes, Petrópolis, 1983.
- ORTIZ, Renato, Cultura e Modernidade, Brasiliense, São Paulo, 1991.
- PARENTE, André (org.), A Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual, Editora 34, Rio de Janeiro, 1993.
- SANTOS, Milton, Técnica, Espaço e Tempo, HUCITEC, São Paulo, 1997.
- SCHAFER, Murray, O Ouvido Pensante, Unesp, São Paulo, 199.
- SCHEPS, Ruth (org.), O Império das Técnicas, Papirus, São Paulo, 1996.
- STOLZOFF, Norman C., Wake the People and Tell the Town – dancehall culture in Jamaica, Duke University Press, Durham and London, 2000.

VATTIMO, Gianni, O Fim da Modernidade – niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna, Martins Fontes, São Paulo 1996.

VIANNA, Hermano, O Mundo Funk Carioca, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988.

VIVEIROS DE CASTRO, Pedro S., Caminho Principal e Caminhos Secundários – sobre o pensamento estético de Walter Benjamin, Dissertação de Mestrado, PUC-RJ, 2000.

WISNIK, José Miguel, O Som e o Sentido – uma outra história das músicas, Companhia das Letras, São Paulo, 1999.

ŽIŽEK, Slavoj, Eles Não Sabem o Que Fazem – o sublime objeto da ideologia, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1992.

\_\_\_\_\_, (org.), Um Mapa da Ideologia, Contraponto, Rio de Janeiro, 1996.

#### REFERÊNCIAS DA INTERNET:

<http://www.ovanguard.com/music/manifesto.html>

<http://www.djspooky.com.br>

<http://www.turntablist.com> (International Turntablist Federation)

<http://www.exclaim.ca/features/9811/7.html> (Moule, Richard, DJ Spooky - theoretical flow)

<http://www.dfuse.com/the-wire/out> (Twenty first century schizoid man)

<http://www.heise.de/tp/english/inhalt/musik/3244/1.html> (DJ Spooky: it's all Jazz)