GLOBALIZAÇÃO, MULTICULTURALISMO E INDÚSTRIA CULTURAL: O FREVO E A HOMOGENEIDADE NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO EM PERNAMBUCO

Eliane da Costa Lima
UFRPE
eliaclcl@hotmail.com

1. INTRODUÇÃO: HISTÓRICO DO FREVO

Visando a princípio contextualizar nossa discussão podemos afirmar que o frevo é um ritmo[1] recifense cuja origem é influenciada por diversos outros gêneros musicais afro-europeus que se inscreve dentro da festa carnavalesca pernambucana. É largamente conhecido, mesmo não sendo divulgado fora do período carnavalesco, tendo uma existência que já ultrapassa 100 anos. Analisado pelo ângulo da cultura é denominado de cultura popular, conceito insuficiente quando se busca caracterizá-lo como música oposta à cultura erudita tendo em vista que ele é permeado de erudição, haja vista que para tocá-lo ou compô-lo é necessário compreender teoria musical, regência, ler partituras, entre outras coisas. O frevo é um exemplo de música/cultura complexa, dinâmica, sobrevivente e híbrida.

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

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

No decorrer do tempo a elite local diferentemente do povo simples, também materializa a sua perspectiva de festa copiando o modelo vigente em cidades da Europa como Paris, Nice, Veneza e Munique. Um carnaval oposto ao entrudo, com bailes de máscaras, concurso de fantasias e muita pompa. Já sendo possível a essa altura verificarmos as relações de poder nos distintos projetos sociais, esses refletidos nas festas, que conseqüentemente revelam que as identidades não passam de construções simbólicas. Mais tarde, na metade do século XIX, esse carnaval sofisticado dá início ao "Ball Masque[2]" que dura até nossos dias. Assim, as máscaras enquanto artefatos materiais ou objetos simbólicos espelham as sociedades nas quais são produzidas. Todavia, em determinado momento, essa festa cara entrou paulatinamente em decadência devido à desagregação econômica provocada pela crise do açúcar, produto forjador da riqueza local naquele período. Porém, para desespero desse segmento, a população definitivamente toma as ruas e praças elaborando sua própria festa, indiferente às crises que afetavam à elite. Desse modo, os populares se apropriam dos espaços que antes foram passarelas para a classe rica devidamente e mascarada, fazendo surgir no ano seguinte à libertação dos escravos e à Proclamação da República, os blocos pedestres, entre os quais, o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas em 1889 e o Clube das Pás em 1890, estas agremiações constituídas de gente humilde, que exercia antigas profissões ou profissões recém-surgidas com a urbanização do Recife. A cidade ganhava assim, um novo contorno social caracterizado como anárquico.

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

Ao longo do tempo o carnaval foi sofrendo transformações e influências várias, atraindo diversos segmentos sociais que construíam e reconstruíam o evento, pelos trajetos que os mesmos percorriam socialmente. Novos gêneros musicais e brincadeiras existentes ganham ênfase. Uma diversidade processualmente constituída que já estabelecia um contexto de justaposição cultural com seus respectivos conflitos, onde as

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

relações convergem/divergem, e assim, produziam/produzem combinatórias e diferenças, estas verdadeiras mesclas culturais, ou seja, uma amostra do que Canclini chama de "culturas híbridas", marcadas pelo entrelaçamento do popular, do culto, enfim de todas as mesclas culturais. Esse quadro de diversidade cultural mantém vivo o conflito "... a tal ponto que reproduz no seu desenvolvimento as contradições da sociedade" (CANCLINI, 1981, p. 55).

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

No caso pernambucano, em particular, a pluralidade cultural não tem representação nos aparelhos culturais[3], isso em decorrência "... de uma apropriação desigual do capital cultural que realiza uma elaboração específica das condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos" (IBID., p. 43 e 44). Contudo, não podemos atribuir essa "hegemonia" praticada pela mídia como um processo unilateral, ou seja, o processo de comunicação não é de responsabilidade só dos que produzem, haja vista que entre emissor e receptor há um espaço preenchido por complexos elementos simbólicos e é este espaço que fará o conteúdo das mensagens fazerem sentido, significarem. Além disso, as mensagens não são captadas exatamente da forma tal qual foram emitidas. Ai são as representações simbólicas que interferem e determinam as relações comunicacionais. O indivíduo possui interiormente seu

[3] Por aparelhos culturais entende-se: "Instituições que administram, transmitem e renovam o capital cultural. No capitalismo são a família e a escola, mas também os meios de comunicação, as formas de organização do espaço e do tempo, todas as instituições e estruturas materiais através das quais circula o sentido" (CANCLINI, 1983, p. 38).

repertório, o qual não é fixo, mas que permite resistir ou acatar discursos, que culturalmente lhe representam ou não. Visto dessa perspectiva, não há mensagens na comunicação de massa deliberadamente manipuladoras, ou um produtor protagonizando o processo isoladamente, mas, o mesmo divide-o com o receptor. Para Canclini (1983), é preciso levar em conta os aspectos socioculturais do processo, como também observar as experiências acumuladas, pois as mesmas contribuem com o repertório do receptor para a interpretação do conteúdo. Assim, ele não aceita a teoria crítica difundida pela Escola de Frankfurt, para a qual a indústria cultural representa um mecanismo de manipulação e controle social, tendo o sujeito como um mero e passivo receptor (ID.).

Canclini (2008) faz uso de um aporte baseado nas Ciências Sociais, na Comunicação e nas artes em geral, para analisar a coexistência conflituosa das culturas distintas, da globalização e dos processos que ocorrem no âmago das sociedades, especificamente as sociedades latino-americanas. Analisa os fenômenos relacionados ao encontro entre tradicional/modernidade/pós-modernidade, e a hibridação. Enfim, analisa o entrecruzamento das culturas assim como os seus diferentes tempos históricos. Tempos descompassados, regularmente observados pelo autor em todo o continente, que denomina de "heterogeneidade multitemporal" e que é resultante do encontro conflitivo das várias culturas, nos processos de suas colonizações. Mesmo que descompassado e complexo, o processo multitemporal poderá contribuir, segundo ele, para problematizar as contradições e equívocos próprios da nossa moderna formação cultural (uma das contradições está em sermos cidadãos do século XX e consumidores do século XXI). Desse modo, o autor trabalha com a idéia de que não há tradições autogeradas, e que memória e mudança interagem num contexto globalizado, ou seja, a multitemporalidade perpassa os processos que atuam além de fronteiras, interconectando e produzindo novas realidades.

Outro teórico, Edgar Morin (1990), na década de 60 do século passado (período em que surgem grandes questionamentos sobre a indústria cultural, como os realizados pela teoria crítica, no auge do pensamento da Escola de Frankfurt, que apontavam para a massificação da sociedade e para uma cultura uníssona) já vislumbrava um diálogo entre demanda e oferta, ou seja, reconhecia que havia uma relação de mão-dupla entre produção cultural e imaginário coletivo (MORIN, 1990). Contudo, mesmo Morin não

sendo um pessimista, o mesmo alertava para os valores difundidos pelos meios comunicacionais, como o individualismo e seus conseqüentes valores distorcidos (a busca da beleza ideal, da crença em determinado modelo de amor-romântico, da forma de auto-realização, etc.), os valores vendidos pela fábrica de sonhos chamada cinema e pelas mídias da época. Observando uma grande identificação imediata e um consumo exacerbado dessa nova cultura, sublinhava que através dele (consumo) era oferecido um suporte imaginário à prática e um suporte prático ao imaginário, promovendo nos usuários desses produtos, uma necessidade de se assemelharem aos mitos criados por essa indústria, a ponto de perderem o contato com suas próprias realidades. Nessa relação real/ imaginário, surgia então o ser semi-real/semi-imaginário. Uma relação nítida e complexa porém sem fronteiras bem definidas.

Morin (1990) analisa algumas categorias surgidas com o advento da indústria cultural, e entre as quais a "juventude" e o "eros" prevalecem. Tais categorias representam os novos valores que acelerarão a história, em todos os segmentos sociais. A frente das revoluções sociais, da moda, do cinema, da música, das artes e de toda produção social em geral, estarão à juventude e o erotismo. Ainda segundo o mesmo, Hollywood dita assim, os novos valores. Desse modo, a velhice se torna algo fora do curso da vida humana, algo abominável e o auxílio da ciência e da tecnologia democratizam a eterna juventude, tornando assim a morte uma fatalidade com os dias contados (MORIN, 1990).

A ciência e a tecnologia aprimoram os corpos, dando-lhes um aspecto bem mais sensual e eternamente jovens. Para Morin (1990), a produção material e imaterial dessa cultura hegemônica impregnou tudo de onirismo e erotismo. A publicidade erotiza qualquer produto, inclusive os destinados à alma, como a música e a dança. Assim, a indústria cultural criou "figurinos-modelos" de erotismo padronizado (corpos seminus, maquiagens, músculos apolíneos, olhares fatais, etc.), aos quais as pessoas se submeterão para submeterem as outras. Embora ele acredite haver um diálogo entre a indústria cultural e o público, o mesmo entende que os meios exercem um papel hegemônico na relação. Que em última instância o processo resulta em uma relação desigual.

Próximo à perspectiva de Canclini, Martín-Barbero (1997) desloca a análise dos meios de comunicação de massa para as mediações culturais, vislumbrando entre ambos, ou seja, entre produtor e consumidor, uma troca de intenções comunicacionais. Não aceitando a idéia simplista de hegemonia dos meios. Para ele, só se torna hegemônico o discurso que de certa forma representa também os interesses do outro, neste aspecto, a comunicação envolve um processo de cumplicidade e sedução mutuos, posto que, havendo hegemonia, no discurso hegemônico também se encontra a representação do "seu oposto". Esse outro interpreta os conteúdos das mensagens de acordo com seu repertório, podendo legitimá-las ou negá-las. Havendo essa margem para legitimá-las ou não, desse modo, as intenções são geralmente negociadas entre os envolvidos. Entre as partes há uma negociação e quase nunca uma imposição.

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

Proximidades e divergências teóricas a parte, o fato é que em uma pesquisa realizada em 2002, nos depararmos com as ditas categorias analisadas por Morin ainda na década de 1960, isto é, o eros e a juventude, estavam presentes em todos os discursos dos nossos entrevistados, estes representantes da indústria fonográfica pernambucana e que faziam parte de uma amostra de pesquisa de finalização de uma pósgraduação, que objetivava analisar os motivos pelos quais o frevo só era considerado um ritmo viável de ser executado e consumido no período de carnaval. Ou seja, décadas após dos estudos de Morin, tais categorias encontravam-se presentes em todos os depoimentos que obtivemos, na tentativa de esclarecer a ausência do frevo nas emissoras de rádio do Recife. Assim, nos discursos de todos os profissionais de comunicação das emissoras de rádio, a ausência de características eróticas e joviais, a ausência de duplo sentido ou erotismo explícito faziam, segundo os mesmos, do frevo uma música bela, poética, lírica, alegre, saudosista, contudo, inaceitável nas rádios. Um produto sem chances de mercado. Diante disso, tal música era vista como péssima para ser comercializada isso, tanto do ponto de vista das emissoras, como também dos ouvintes, pois para os

produtores executar um frevo seria sinônimo de perder audiência. De acordo com nossos entrevistados, a boa música é a que gera muito dinheiro e tem o poder de agradar e agregar de forma global, todo país, sem fronteiras e sem subjetividades de indivíduos, de grupos, é a que conecta culturas gerando uma cultura predominante. Ela representa um produto destinado ao consumo geral, ou seja, ao que nos convencionamos chamar de cultura de massa:

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

Essa cultura para Morin (1990) reitera-se, "... constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária" (IBID., p. 17) integrada às outras formas de cultura, ao mesmo tempo em que entra em concorrência com estas.

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

O axé music, surgido inicialmente como música e coreografia para carnaval teve um reinado absoluto por quase duas décadas. Tornou-se tão rentável que gerou o carnaval fora de época (micaretas) em todo o país. Em meados da década de 80 e durante a década 90 esse ritmo viveu seu êxtase. Contudo, o axé passou a fazer parte da nossa pesquisa a partir das citações dos nossos entrevistados, pois segundo os mesmos, tratava-se de uma música vendável, possuindo letras picantes e uma dança que simulava atos sexuais, ou seja, ingredientes interessantes para executar o ano inteiro, como também de retorno financeiro garantido, isso em oposição ao frevo. Não podemos negar

que o axé monopolizou todas as mídias. Rádio, televisão, e as revistas de conteúdo tido como masculino/adulto, exibiam nas bancas as ditas "categorias" das cantoras/dançarinas do gênero musical. Aliás, se tornaram personagens recorrentes nessas publicações. O grupo "É o Tchan" explodiu em todo o país com "brincadeiras" eróticas tipo a "dança do bum-bum"; com músicas intituladas de "Rala Pinto", "Na Boquinha da Garrafa"... Outro gênero musical performático é o funk carioca, que está associado a conteúdos de forte teor erótico nas letras, incluindo gemidos de contexto sexual na música, erotismo exacerbado na dança, e sempre associado ao submundo, envolvendo marginalidade precoce entre crianças e adolescentes dos subúrbios cariocas. O fank, assim como outros produtos de fácil apelo tornam-se mercadorias vendáveis e de retorno imediato do investimento. Analisando isso, no entanto, não podemos ignorar que houve uma projeção/identificação do público com as caricaturas sígnicas, com os sussurros e gemidos, a identificação com as roupas mínimas usadas pelas dançarinas e dançarinos. Uma "hegemonia negociada", inclusive com o apoio do governo do Estado na época, a partir das políticas culturais vigentes, que negligenciavam as culturas locais. De acordo com teóricos citados, aqueles conteúdos eram aceitos e passavam a significar, ou seja encontravam respaldo na população que os consumia. Contudo as relações não foram sempre tão harmônicas, a indústria rearranjou suas propostas de acordo ou não com as das demandas.

Contudo, grupos de resistência em Recife, iniciaram nos anos 90, uma "crônica revolucionária", se rebelando contra a unicidade de estilo musical, contra a total ausência de outras tendências nos meios de comunicação, tanto em nível local como nacional. Dessa forma atacaram as políticas culturais que não respeitavam o contexto de diversidade que explodia por todos os lados da cidade. Esses grupos brigavam por criação de veículos alternativos e espaços para suas expressões culturais. Valorizavam manifestações culturais diversas, enfatizando as culturas populares sobreviventes que às vezes fundiam-se a arranjos digitais. Falamos da "utopia mangue", a notória diversidade cultural que conquistou espaços, não exatamente na mídia local, mas em outras regiões, e em outros países. A partir dos anos 90, essa efervescência era conhecida por *mangue beat* e/ou bit – beat de batida, bit de informação digital. Contudo, por sua diversidade sonora e performática, ultrapassou o conceito de "movimento". Nesse período, à medida

que o *mangue beat* chama a atenção para as diversidades de culturas, o axé começa paulatinamente a perder espaço (todavia, não estamos afirmando que haja uma relação direta entre estes fatos). Assim, bricolagens culturais são a tônica em uma produção sem passadismo ou nostalgias. Bricolando tempo/espaço/tradição/novidade/ruralidades/urbanismos/novas mídias, etc as produções locais ganham visibilidade. Indiscriminadamente o passado emprestava aspectos que contribuíam na elaboração do momento presente que gerava o novo. Ora síntese, ora justaposição cultural.

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

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

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

Nas vésperas do carnaval da primeira gestão do PT no Recife, em 2001, matéria do jornal Diario de Pernambuco expressava uma perspectiva oposta a do governo anterior na qual Carlos Eduardo Cadoca[4], era acusado de fomentar e investir maciçamente no axé, em detrimento dos gêneros locais:

> Cadoca faz parte do grupo que não valoriza a música do Recife. Não incentiva a cultura pernambucana porque a baiana é um lucro fácil e imediato. Mesmo sem investimento, a produção nunca parou, mas ficou capenga (Walmir Chagas); (...) A política cultural de Cadoca é mercantilista e atende aos interesses das gravadoras e das cervejarias. Atingimos um estágio de grande submissão à cultura baiana. Mas temos claros sinais de que essa política irá mudar (Fred 04) (ARAÚJO, C. PT Aposta no Frevo como Arma Política. **Diario de Pernambuco.** Recife, 25 de fev.2001. Caderno de Política. P. A5).

Dando seguimento, a jornalista argumenta que:

---

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

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

Diante disso, podemos corroborar com o pensamento das teorias comunicacionais desenvolvidas por pesquisadores como Martín-Barbero e Canclini, que representam uma respeitada escola de comunicação latino-americana, quando estas defendem que as mediações dependem de aspectos institucionais, estruturais, conjunturais, tecnológicos, etc., deslocando o foco, que antes estava nos meios, para as mediações. Assim sendo, a resistência à homogeneidade da indústria cultural no tocante à execução maciça do axé music e à inviabilidade da execução do frevo fora do período de carnaval promoveu certas mudanças no tocante à cultura imaterial local, citando dentro dessa cultura o frevo. Desse modo, as políticas culturais promovidas na última década pelas gestões municipais e, mais recentemente pela gestão estadual, tem gerado um clima de maior difusão da diversidade musical pernambucana, permitindo o surgimento e ressurgimento de gêneros musicais, de práticas culturais com multitemporalidades híbridas, diversidades várias.

Reconhecendo o Brasil como um país multifacetado nos aspectos tanto da cultura material e imaterial e multicultural por ser formado por uma população constituída de diversos povos que definitivamente vão engendrando e construindo suas próprias características. Assim, a grande diversidade cultural deve ser respeitada como condição básica por quem produz e por quem consome, pelos meios e pelas mediações. Não coibindo as liberdades materiais e imateriais e permitindo a ausência de fronteiras. Possibilitando e promovendo a circulação de bens, de culturas e de povos.

REFERÊNCIAS

CANCLINI, N. G. **As Culturas Populares no Capitalismo**. SP, Editora Brasiliense, 1983.

_____. **Consumidores e Cidadãos**: conflitos multiculturais da Globalização. RJ, Editora UFRJ, 1995.

_____. **Latino-Americanos à Procura de um Lugar neste Século**. SP, Editora Iluminuras, 2008.

DUVIGNAUD, J. **Festas e civilizações.** RJ, Editora Tempo Brasileiro, 1983.

HEERS, J. **Festas de Loucos e Carnavais.** Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos Meios às Mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. RJ, Editora UFRJ, 1997.

MORIN, E. **Cultura de Massas no Século XX**. RJ, Forense Universitária, 1990.

FONTES PRIMÁRIAS

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