

Os Estudos Culturais e os Deslocamentos do Domínio Estético

João Freire Filho

Resumo: o objetivo do artigo é problematizar a abordagem da Estética pelos Estudos Culturais. Demonstra-se como o entendimento da estética como cultura pode promover deslocamentos que desmitifiquem a "realidade superior" da atividade estética. Assim, o texto problematiza como o estudo da estética a partir dos Estudos Culturais permite maior atenção à localização histórica de valores culturais e estéticos postulados como auto-evidentes e universais.

Palavras chave: arte, cultura e estética.

Em uma pesquisa reveladora, Woodmansee (1994) traz à cena a curiosa biografia de um personagem importante, mas algo esquecido, da história da estética – o escritor e pensador alemão Karl Philipp Moritz (1756-1793). Cinco anos antes de Kant publicar sua célebre *Crítica da faculdade do juízo* (1790), Moritz nos brindou com a primeira formulação sistemática da moderna concepção de arte. Seu pequeno ensaio quilometricamente intitulado *Para uma unificação de todas as belas-artes e Letras sob o conceito da auto-suficiência* (1785) argumentava que as obras de arte são “totalidades auto-suficientes e harmoniosas”, confeccionadas para serem contempladas em si mesmas, de maneira “desinteressada”, apenas pelo deleite de suas relações formais e seus atributos constitutivos. Um relógio, uma faca e outros objetos mecânicos estão vinculados à comodidade ou à segurança do seu proprietário; desassociados dos seus propósitos externos, não possuem valor essencial, em si e por si mesmos. Já o valor da genuína obra de arte é intrínseco, independente de qualquer finalidade externa – “A bela obra de arte não existe com o intuito de propiciar prazer ou diversão; ela existe, como Deus, para o seu próprio bem – quer dizer, para o bem da sua própria perfeição” (apud Woodmansee, 1994: 22). A analogia entre a atitude estética e a experiência religiosa não dava margem para dúvidas: deveríamos amar à Arte tal como amamos ao Criador – sem qualquer expectativa mundana de ganhos privados.

A proposição de que o mérito da obra de arte deve ser aquilatado a partir da consideração puramente interna da interação harmoniosa de suas partes – já bastante familiar aos nossos ouvidos – instaurava uma ruptura radical com dois milênios de reflexão sobre a atividade artística. De acordo com a perspectiva tradicional, a arte, profundamente integrada ao cotidiano de uma comunidade, intervinha diretamente na vida humana (abalando ou fortalecendo crenças, transmitindo verdades, de uma forma prazerosa); logo, seu valor deveria ser avaliado, instrumentalmente, com base no êxito ou no fracasso em atender a funções cognitivas e efeitos

éticos-políticos mais amplos: orientação moral, cultural e religiosa, convivência cívica, conforto espiritual ou efusão lúdica.

Na última parte do seu tratado, após haver ponderado acerca da natureza da obra de arte e do modo correto de apreciá-la, Moritz discorre a respeito da postura correta do criador diante da sua obra e do público. Com o mesmo rigor lógico revelado na argumentação anterior, conclama o “verdadeiro artista” a priorizar a excelência da sua realização acima de todas as considerações pragmáticas:

Se o desejo de aprovação é a sua principal expectativa, e se a sua obra tem valor para você somente na medida em que lhe traga fama, então... você está trabalhando de maneira interessada: o ponto focal da obra recairá fora dela; você não estará criando-a por si mesma e, portanto, não vai configurar nada completo e auto-suficiente. Você estará buscando o brilho falso, que pode deslumbrar a ralé, mas que se dissipará feito nevoeiro perante os olhos de um sábio (idem: 21).

Moritz ambicionava resolver, em seu ensaio seminal, um impasse concreto gerado pelas profundas transformações ocorridas no século XVIII na esfera da produção, da distribuição e do consumo da arte, como o aparecimento de um mercado literário voltado para a classe média em ascensão. A crescente demanda daquele público emergente possibilitou, entre outras mudanças, a profissionalização do escritor (fato particularmente relevante num país como a Alemanha, onde, ao contrário da França, o patronato não havia sido disseminado).

Por volta de 1760, alguns autores já chamavam a atenção para o “vício da leitura” (*Lesesucht*) que se espalhava por todo o território alemão, atingindo também as classes menos abastadas e, em especial, as mulheres (Woodmansee, 1994: 10-33, 87-102). A princípio, os ideólogos do iluminismo deram vivas ao acontecimento – era o mais palpável testemunho do sucesso de suas campanhas para elevar os índices de alfabetização e criar um terreno em que a literatura vernacular pudesse florescer. Não tardou muito, entretanto, para que os *Aufklärer* se dessem conta de que suas intenções pedagógicas mais nobres haviam sido desvirtuadas pela lei da oferta e da procura do livre mercado.

O infrene apetite do novo público leitor por histórias de amor, contos de terror e romances de aventuras redundou na formação de uma verdadeira indústria de literatura de entretenimento. Os poetas alemães não foram beneficiados por essa “compulsão de leitura” (*Lesewut*) – encontravam guarida apenas entre a elite composta por funcionários do governo nas grandes cidades, professores, médicos, advogados, pregadores e, claro, outros poetas.

Para desgosto e irritação de literatos como Moritz, enquanto alguns escassos “homens de gosto” se ocupavam em servir à arte tal qual um filantropo serve à humanidade (ardentemente, sem preocupar-se com qualquer benefício pessoal), a maioria dos artistas, atraída

pela sedução do sucesso fugaz, se dirigia aos “milhares que não possuem olhos para a beleza” – a “ralé” que buscava na arte apenas “diversão” e “sensações agradáveis”.

Já nas duas últimas décadas do século XVIII, pensadores à direita e à esquerda eram unânimes em apontar que a afluyente massa de leitores estava lendo muitos livros inapropriados, por razões equivocadas e com resultados funestos. A tendência inicial foi culpar pelo desastre editores e livreiros mercenários; aos poucos, todavia, os olhares de reprovação se voltaram maciçamente contra os próprios consumidores levianos. Schiller se sobressaía como um dos mais enraivecidos críticos da nova audiência: numa carta endereçada a Goethe, em 25 de junho de 1799, o poeta chegou a afirmar que “a única relação possível com o público é a guerra” (apud Woodmansee, 1994: 22).

A combatente elite cultural alemã divergia apenas quanto às conseqüências, a longo prazo, do malsinado fenômeno de expansão da *Trivialliteratur* (difundida em almanaques, calendários e romances de capa mole) e às medidas para contê-lo. Na opinião dos conservadores, a presumível índole transgressora da literatura popular se configuraria numa ameaça às estruturas tradicionais de autoridade. O contato com um mundo de sonho, paixão, lascívia e aventura estimularia não só a irresponsabilidade no lar e no trabalho, como também o desejo de alterar a ordem moral e social vigentes. Não havia outra saída senão uma intervenção estatal que impedisse o crescimento daquela *literatura daninha*.

Os setores reformistas apregoavam, em contraste, que os novos hábitos de leitura contribuía para a manutenção do *status quo*. No seu entendimento, era ridículo imaginar que o conteúdo escapista das ficções populares pudesse animar ações políticas revolucionárias. Tudo o que o leitor inculto queria da vida era embrenhar-se, cada vez mais, no universo conformista e inebriante dos romances baratos, indiferente aos destinos da sociedade.

Com o intuito de proteger e educar o leitor principiante, ideólogos mais progressistas elaboraram uma vasta gama de manuais de leituras que procurava redirecionar o *gosto popular* das formas mais leves de entretenimento (cujo uso intensivo, alertava-se, poderia ocasionar, entre outros efeitos colaterais, a morte prematura...) para uma literatura que demandasse um mínimo de reflexão e meditação. Em *A arte da leitura* (1799), um calhamaço de mais de 400 páginas, o popular filósofo Johann Adam Bergk pontificou: aqueles que tiverem aprendido a ler de maneira criativa optarão, automaticamente, pelos *livros certos*; com o gosto demasiadamente sofisticado para apeter-se com os prazeres e as diversões da sublitteratura, exigirão, em suas horas de folga, a companhia dos “clássicos” – Lessing, Wieland, Goethe, Schiller e Klopstock. Foi naquele contexto de maré baixa para os escritores sérios (impávidos diante das pressões comerciais) que Moritz formulou sua inovadora teoria estética. Ao postular que o fracasso em granjear a aprovação do público era – ao

invés de um índice de imperfeição formal – um sinal de excelência da obra de arte, Moritz advogava pela causa de todos os verdadeiros artistas, armando-os de poderosa ferramenta conceitual contra eventuais recepções hostis ou indiferentes de seus escritos difíceis.

A morte prematura de Moritz, em 1793, impediu que ele testemunhasse o triunfo de suas proposições sobre a autonomia da obra de arte – diligentemente aprofundadas e notabilizadas por Kant. Em pouco tempo, elas se tornaram a teoria dominante dentro da filosofia da arte, contribuindo para a divulgação, entre o público oitocentista, do conceito de alta cultura, ou *Kultur*, diante do qual quase todos se curvavam em reverência, a despeito do que realmente lessem na clandestinidade de seus momentos de lazer, entre quatro paredes (ou, como diria Nelson Rodrigues, num terreno baldio, à luz dos archotes...).

Se revisitarmos a vida cultural parisiense do século XIX, lá encontraremos, sem dúvida, o mais bem acabado painel da penetração e repercussão da “teoria do desinteresse da arte”, logo convertida em dogma pelos partidários da doutrina da *l’art pour l’art*. Uma versão supinamente barateada da complexa filosofia estética alemã começou a circular em solo francês ainda durante o império napoleônico (Bell-Villada, 1996: 35-40). Até a tardia tradução da *Crítica da faculdade do juízo*, em 1846, a *galicização* de Kant ficara a cargo de um grupo restrito de intelectuais exilados na Alemanha. Sua admiração pelas idéias do sábio de Koenigsberg era tão ululante quanto sua falta de intimidade com a obra do pensador alemão, que provavelmente só conheciam por ouvir dizer. Autora de famosa introdução à cena cultural germânica, *De l’Allemagne* (1810), Mme de Staël foi uma das grandes responsáveis pela vulgarização do kantianismo. Juntamente com outros *émigrés*, como o escritor Benjamin Constant, com quem teve um longo caso amoroso, a legendária baronesa das letras reduziu a teoria da autonomia da arte a certo número de *slogans* e palavras de ordem que calou fundo na alma dos escritores franceses.

Na alma dos poetas, sobretudo. Há bons motivos para que tenham sido eles os que mais se empenharam em hastear a bandeira da “arte pela arte”. Os novos contextos e modos de leitura eram menos hospitaleiros à poesia do que ao romance. Antes da Revolução, a atividade lírica na França era tradicionalmente mantida sob os auspícios da nobreza. Rituais cortesãos de leitura de poesia em voz alta (tão vividamente evocados nas peças de Molière) e o uso corriqueiro dos versos nas tragédias neoclássicas asseveravam função pública e existência palpável ao gênero. Anos de exposição à arte e aprendizagem acumulada, necessários para habituar os ouvidos às nuances verbais da poesia, faziam parte da cesta básica educacional de *gentilhommes* e jovens senhoritas aristocratas. Faltava à classe média, agora no comando, todo esse treinamento poético; seu gosto literário pedia muito mais para a prosa romanesca, com sua ênfase na linguagem referencial, no conteúdo informativo claro e exaustivo, em detrimento da sutileza e da concentração estilística.

Além disso, a laboriosa e densa carpintaria dos versos (com ares de ocupação artesanal, pré-industrial) não coadunava bem com as exigências mercadológicas da nova ordem cultural. Como observou Watt ([1957] 1990), em seu clássico estudo sobre a ascensão do romance, assim que os escritores se vêem desobrigados de satisfazer os padrões dos mecenas e da elite literária, sentem pesar sobre seus ombros novas exigências: primeiro, uma escritura clara e até mesmo tautológica, para facilitar a vida dos leitores menos instruídos; segundo, rapidez e prolixidade, para garantir a compensação financeira de sua labuta, já que agora quem lhe pagava era o editor, guiado por critérios basicamente econômicos.

A criação do romance-folhetim levou ao paroxismo a crise estrutural do campo literário tradicional. “A arte pura já teve o seu culto, a sua mística, mas eis que a aparência muda; a indústria penetra no sonho e cria-o à sua imagem”, resumiu Saint-Beuve, no artigo “De la littérature industrielle” (1839), dedicado à horrenda glória dos folhetins, produzido aos borbotões, sob um esquema inédito de divisão de trabalho (apud Cassagne, [1906] 1997: 57).

A idéia de que as mãos sujas do mercado estavam maculando os elevados valores da arte, de que a cobiça mercenária havia substituído a intenção artística se tornou um axioma da crítica literária francesa. Enquanto folhetins e romances populares, melodramas e vaudevilles conquistavam o coração do público, e, com alguma sorte, levantavam fortunas, as vendagens de *As flores do mal* (1857), de Baudelaire, não perfaziam mais que 250 francos, conduzindo seu editor à bancarrota. *La plume* (1890), de Verlaine, vendeu 350 cópias; *Pages* (1891), de Mallarmé, menos ainda – 325 (Clark, 1978 : 281). Mesmo em jornais e periódicos prestigiosos, como *L'artiste*, o espaço destinado à poesia era ínfimo – às vezes, simplesmente inexistia (Bell-Villada, 1996: 47). De maneira muito sintomática, começava a ganhar corpo, entre os escritores, toda uma mitologia do poeta como vítima, uma criatura cujos dons superiores foram negligenciados ou aviltados. Em 1835, Alfred de Vigny apresentou sua tragédia *Chatterton*, livre reconstituição das agruras de um jovem prodígio do verso que cometera suicídio em 1770, aos 18 anos de idade.

Numa notável ironia histórica, o nascimento de uma teoria da “realidade superior da arte” e da idéia do escritor original e independente coincide exatamente com o período em que a produção cultural está começando a padecer as misérias e indignidades de sua mercantilização. É no momento em que se depara com um meio refratário, quando sente o risco de ser reduzido a simples produtor de mercadorias, que o artista se proclama gênio transcendente – cérebros febris dotados de clarividência e sensibilidade aguçada; iconoclastas desdenhosos das convenções literárias e sociais. Conforme destaca Eagleton (1993), a peculiaridade da estética como discurso intelectual é que ela constitui, em parte, *uma compensação espiritual* para mudanças nas relações entre o artista e a sociedade:

Do Romantismo ao Modernismo, a arte busca tornar vantajosa para si a autonomia que ganhou com sua condição de mercadoria, transformando em virtude aquilo que não passava de desagradável necessidade. A autonomia, no sentido preocupante da pura falta de função social, é transformada numa autonomia com um sentido mais produtivo: a arte como um deliberado voltar-se sobre si mesma, como gesto mudo de resistência à ordem social que, na expressão de Adorno, tem um revólver apontado contra a própria cabeça (267).

Os estudos culturais se desenvolveram, na Inglaterra do pós-guerra, como uma resposta direta às concepções defensivas (idealizadas? utópicas? mitificadas?) de *arte*, *cultura* e *estética*, em circulação desde o século XVIII. Enaltecidos, não raro, por imponentes iniciais maiúsculas, os três vocábulos passaram a designar – no transcurso de uma trajetória histórica inter-relacionada – domínios superiores da vida humana, com suas habilidades especializadas e seus próprios princípios internos, alegadamente desassociados dos parâmetros do mercado.

Em sua acepção mais reservada, a *cultura* é concebida como uma esfera à parte, *sui generis* – “um abrigo num mundo sem coração”, no qual é articulado e promovido um catálogo rarefeito de valores humanos substanciais que sobrevivem, sob ameaça, dentro da civilização moderna. A cultura avulta, neste sentido, como um parâmetro para a avaliação e um veículo de denúncia das deficiências espirituais e morais (abstração, alienação, incompletude, inautenticidade...) da ordem social estabelecida. A associação restritiva da *cultura* – no âmbito da *Kulturkritik* – a apenas um conjunto mais refinado de obras e práticas vinculadas à atividade intelectual e artística acaba situando o conceito como antônimo de quase tudo mais que compõe a vida de uma comunidade: a política; a economia; a educação e a comunicação de massa; o ganhão, as crenças religiosas, os entretenimentos, os usos, a moral e os costumes das pessoas comuns.

Ao defender a conjunção das duas acepções correntes de *cultura* – como “todo um modo de vida” (o significados compartilhados de uma coletividade) e como “as artes e o aprendizado” (os processos especiais de descoberta e esforço criativo) –, Williams ([1958] 1989) forneceu as bases de um novo paradigma analítico, mais inclusivo e politicamente engajado: o estudo das “práticas significantes”, que considera como matéria válida de investigação não apenas o discurso da elite culta, mas o de todos os membros da comunidade. Não era tanto a abrangência radicalmente ampliada do seu *corpus* (em tese, todo o circuito de produção de sentido dentro da vida cotidiana) que distinguia, de fato, os *cultural studies* de outras formações disciplinares aparentadas (como a antropologia, a sociologia da cultura e a história cultural) – sobressaía, como sua marca registrada, a ambição de desmistificar e demolir a presumida (nas duas acepções do termo) autoridade de toda uma tradição de crítica cultural, historiando e *desnaturalizando* princípios e categorias estéticas favorecidas por ela.

Para os proponentes dos estudos culturais, a questão não era mais promover o acesso

aos valores superiores de uma cultura qualquer ou salientar as façanhas artísticas dos autores que passaram pelo *teste do Céu* (Consenso, Eternidade, Ubiquidade), sendo reconhecidos como Grandes por Todos-os-Leitores, em Todos-os-Tempos, em Todo-o-Mundo (a definição é do escritor Gustavo Flávio, em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), romance de Rubem Fonseca); competia ao crítico justamente analisar as condições de formação e perpetuação do cânone literário e da distinção hierárquica entre alta e baixa cultura.

Quando abordamos um texto canônico, preconiza Kacandes (1997: 12), em vez de indagarmos “quais são as qualidades estéticas desta obra que justificam sua presença no panteão daquilo que [Matthew] Arnold qualificou de ‘o melhor que foi pensado e escrito’?”, devemos perguntar “quais são as qualidades desta obra que fizeram seus admiradores dos séculos XVIII e XIX enxergá-la como expressão de uma ‘beleza’ e ‘verdade’ absoluta que eles acreditavam transcender o momento histórico em que o texto foi escrito ou estava sendo lido?”. Em outras palavras, é preciso interrogar por que e por quem um texto foi (ou talvez ainda seja) considerado belo; qual o conceito de belo operante numa cultura em determinado período e quais as formas culturais excluídas por tal definição.

De maneira análoga, Tompkins (1985) ressalva que conferir o status de obra-prima a um texto envolve um intrincado processo social e político, e não um exercício de razão pura, “porque a idéia de ‘clássico’ é, em si mesma, tão pouco universal ou destituída de interesse quanto a posição daquele cujo ofício é interpretar obras literárias para o grande público” (37). Não só a seleção do que é digno de ser resguardado varia ao sabor das mutações políticas e sociais, como também a *essência* mesma das obras de arte está em continuada disputa, já que ela é sempre interpretada diferentemente, consoante as aspirações, os anseios e os prazeres de determinada época; mesmo quando um texto é lembrado em sucessivas coletâneas, na verdade não se trata nunca do *mesmo* texto.

Amparado em análises da versão inglesa da *Kulturphilosophie* europeia, Raymond Williams já assinalara que aquilo que conta oficialmente como a cultura de um período é o resultado de um processo contínuo de interpretação e escolha – uma “tradição seletiva”, governada por um sistema *contemporâneo* de interesses e valores, incluindo interesses de classe (Williams, [1961] 2001: 66-69). A formação de um cânone literário corresponderia, pois, a uma articulação de relações particulares de poder. Assim, convém estar sempre atento à localização histórica de valores culturais e estéticos postulados como auto-evidentes e universais.

Williams é, como se sabe, um autor polivalente, cuja obra contempla desde reflexões sobre a cultura da classe operária e a televisão até análises de romances canônicos ingleses, passando pela tragédia grega e pelo drama renascentista. Ele estava longe de manifestar uma

aversão indiscriminada pela *estética* ou pelos *clássicos* em si mesmos; incomodava-lhe, na realidade, a especialização histórica e a sacralização institucional daquilo que era válido como experiência estética ou como obra de arte. Definida contemporaneamente como o uso de uma faculdade específica (a imaginação) por parte de um tipo raro de indivíduo (o artista) na elaboração de obras com propriedades ou efeitos estéticos (beleza; harmonia; proporção; ritmo...), a arte tende a ser contraposta (de um ponto de vista ontológico, psicológico e, implicitamente, social) não somente aos objetos ou às práticas manuais triviais, a outras atividades sociais prazerosas, mas também aos modos de apreensão ou apreciação da realidade menos inspirados, característicos dos sujeitos ordinários. Em suas investidas contra esta taxonomia convencional, Williams ressaltou que os processos e as respostas qualificadas como estéticas podem ser experimentadas e expressas em outros espaços e situações, como a própria paisagem natural, o mobiliário doméstico ou a cultura popular. A fim de acentuar ainda mais o caráter problemático da concepção moderna de arte, o autor assinala que, mesmo no âmbito seletivo das criações admitidas como propriamente artísticas, os juízos de valor costumam se enrijecer até transformarem-se em pressupostos de classe, baseados em critérios mistos e incompatíveis com as delimitações classificatórias originais: “Assim, um ‘romance ruim’ realiza tudo o que a categoria romance indica no nível da sua definição genérica, mas logo falta algo, seja em seu ‘processo estético’ ou em sua ‘seriedade’ ou em sua ‘relação com a realidade’ (que, pelo menos explicitamente, a definição original de romance não havia incluído)” (Williams [1981] 1994: 116).

O cerne das objeções de Williams era, em resumo, a natureza insular atribuída à arte, o seu peremptório afastamento da vida social, lastreado por variantes da doutrina estética da autonomização. Num dos verbetes do (sempre proveitoso) *Palavras-chave*, Williams ponderou que o *estético* – com suas referências especializadas à arte, à aparência visual e a uma concepção do que é “gracioso” ou “belo” – constitui uma formação-chave dentro de uma constelação de significados que realçaram e, ao mesmo tempo, isolaram a atividade sensorial subjetiva como a base da arte e da beleza, em detrimento das interpretações sociais ou culturais. O que equivale a dizer que o *estético* é um componente da cindida consciência moderna de *arte* e *sociedade* – “uma referência para além do uso e da valoração social que, como o significado especial de *cultura*, pretende expressar uma dimensão humana que a versão dominante da sociedade parece excluir”. Esta ênfase na proteção de capacidades e aspirações humanas acossadas pela racionalidade formal e pelo mercantilismo da moderna sociedade capitalista é compreensível, mas o isolamento da arte pode ser danoso, transformando a *autonomia* numa espécie de *autismo*... Nas palavras de Williams, “há algo irresistivelmente deslocado e marginal na hoje corriqueira e limitante expressão ‘considerações estéticas’, principalmente quando contrastada com as considerações *práticas* ou *utilitárias*”

(Williams, [1976] 1985: 32).

Em *Marxismo e literatura*, o autor levou a sua crítica mais adiante, caracterizando a teoria estética como um instrumento de ofuscação:

A arte e o pensamento sobre a arte têm de se separar, por abstrações cada vez mais absolutas, dos processos sociais dentro quais elas ainda estão contidas. A teoria estética é o principal instrumento desta evasão. Ao concentrar-se nas condições de recepção, nas respostas psicológicas de um tipo abstratamente diferenciado, ela representa a divisão do trabalho no consumo de maneira correspondente à abstração da arte como divisão do trabalho na produção. Logo, devemos rejeitar “o estético” tanto como uma dimensão abstrata separada quanto como uma função abstrata separada (Williams, 1977: 154-156).

No entendimento de Williams, portanto, o discurso moderno sobre a arte cumpriria um papel ideológico, na medida em que a função social e política das práticas culturais são, amiúde, obscurecidas no processo de discussão de sua dimensão estética.

Desprovidas de suas implicações mais acentuadamente marxistas, as objeções de um dos Pais Fundadores dos estudos culturais repercutiram intensamente entre as futuras gerações de pesquisadores. Espalhou-se uma desconfiança generalizada em relação às considerações estéticas, acusadas de endossar, tacitamente, preconceitos, gostos e sensibilidades peculiares de uma minoria privilegiada do ponto de vista econômico.¹ Os clamores de Hall e Whannel (1964) pela formulação de um método crítico para lidar com problemas de valor e valoração *dentro* do universo (qualitativamente variado) das modernas formas de comunicação acabaram tendo diminuta ressonância, em meio à gritaria contra o caráter irremediavelmente elitista e apolítico do discurso estético.

A partir do instante em que foi decretada a inexistência de bases legítimas para a fixação dos limites entre o valioso e o desvalioso, o julgamento de valor deixou de ser uma tarefa lícita para o crítico – em vez de efetuar distinções de mérito ou qualidade, sua meta deveria ser a descrição e a análise da produção cultural do significado, com intuito de destrinchar como os

¹ “O objeto de estudo da estética é a obra de arte em si mesma, (...) visando isolar aquelas propriedades textuais que a tornam bela. O problema óbvio de tal abordagem é que ela falha completamente em ‘localizar’ os critérios de gosto e beleza dentro do contexto da sua própria produção – assume-se que eles estão ‘lá’, de alguma maneira, nas obras de arte. Isto tem atraído, justificadamente, a crítica de teóricos marxistas, entre outros, que vêem a estética como um discurso ideológico que tenta ‘objetificar’ (reificar) os interesses de um fração de classe particular e postulá-los como abstrações universais com apelo para todos” (Hartley, 2002: 6); “Tudo isto tornou muito mais difícil categorizar, com segurança, textos em termos de seu valor ou qualidade. Em compensação, talvez não seja mais tão fácil discriminar diferentes grupos sociais em termos de seu gosto ou falta de gosto. Dada às desigualdades que tradicionalmente têm sido legitimadas pelas distinções de gosto, devemos encarar isto como uma mudança inteiramente bem-vinda” (Casey, 2001: 242); “Embora reconheça que a valoração é uma prática central na produção da cultura, eu me recuso a limitá-la a questões de valor puramente estético, baseadas em preocupações se um objeto é bom ou ruim em algum sentido mítico e místico universal, em vez de, digamos, bom para isto, ruim para aquilo etc. (...) As abordagens estéticas comportam um fetiche do valor: aquilo que deriva de práticas da percepção humana é magicamente transmutado para se tornar propriedade fixa de um objeto. Eu insistiria, em contraste, que o valor de alguma coisa é produzido no seu uso (o encontro do sujeito e do objeto); não está no objeto em si mesmo” (Storey, 2004: 104-105).

processos simbólicos se conectam com o poder social, político e econômico. Instaurou-se, então, um novo critério valorativo fundamentado em parâmetros políticos e na análise ideológica, em vez de estética. “Dentro desta perspectiva”, resume Barker (2003: 65), “faz pouco sentido discutir se um artefato cultural é ‘bom’ ou ‘ruim’, sob uma ótica formal e estética. Em vez disso, nós precisamos considerar, a partir de uma posição inevitavelmente carregada de valor, sua construção ‘ideológica’ e suas potenciais conseqüências”.

Felski (2003, 2004) está correta, em parte, ao sublinhar que o escrutínio formal não foi inteiramente banido pelos estudos culturais, em favor de abordagens unicamente focadas no conteúdo e no contexto. O slogan da “guerra declarada dos estudos culturais contra a arte e a estética”, obstinadamente ecoado por *scholars* vinculados aos departamentos de Letras, se fundamentaria num desconhecimento histórico ou numa interpretação obtusa das aspirações da disciplina rival. Na realidade, corrige Felski, os estudos culturais forneceram um vocabulário e uma metodologia renovadas para explorar a complexidade formal da vida cotidiana e da cultura popular contemporâneas, como evidenciam os trabalhos de Paul Willis, Michel de Certeau e Dick Hebdige.

O clássico estudo de Hebdige a respeito das subculturas espetaculares dos anos 1970 revela, de fato, uma notável preocupação com a forma ou o estilo (os códigos de vestuário e as convenções musicais) mediante o qual eram configurados os oblíquos gestos de resistência juvenil. As subculturas empreendiam, nos termos do autor, uma batalha ideológica contra a apropriação do espaço semiótico pelos códigos dominantes que, conforme demonstrara Roland Barthes, aspiravam se naturalizar: “Ao reposicionar e recontextualizar mercadorias, ao subverter os seus usos convencionais e criar outros, o estilista subcultural desmente aquilo que Althusser denominou ‘falsa obviedade das práticas cotidianas’, e abre o mundo dos objetos para novas e encobertas leituras oposicionistas” (Hebdige 1979: 102). Os punks (cabelos espetados; roupas rasgadas; correntes; algemas; alfinetes de fralda; suástica; bandeira da Inglaterra; música freneticamente rápida; cusparadas; anfetaminas) haviam aperfeiçoado a tática da bricolagem, levando-a a sua conclusão lógica: “Vestidos de caos, eles produziam Barulho na Crise calmamente orquestrada da vida cotidiana do final dos anos 1970 – um ruído cujo *nonsense* era equivalente ao de uma obra musical de vanguarda” (idem: 114-115).

Em que pesem as analogias pós-estruturalistas entre o punk e as técnicas experimentais de vanguarda, a abordagem de Hebdige se concentra no processamento contra-hegemônico de experiências ou “matérias brutas” já mediadas através de aparatos ideológicos pré-existentes. A patente admiração do autor pela inventividade das contravenções formais praticadas cotidianamente pelos jovens não lhe conduziu a uma tentativa sistemática de desagravo da arte ou da estética popular, nos moldes, por exemplo, do pragmatismo de Shusterman (1998). O principal

interesse de *Subculture: the meaning of style* era frisar a natureza e a função política das expressões simbólicas juvenis, e não aquilatar o mérito estético das formações visuais ou musicais do universo subcultural, estabelecendo gradações de qualidade entre elas, a partir de análises textuais concentradas e individualizadas.

Conforme indica exemplarmente o trabalho de Hebdige, as considerações sobre aspectos formais, quando efetuadas no âmbito dos estudos culturais, estão, em regra, instrumentalmente subsumidas em um projeto de avaliação político conceituado como mais relevante. O que realmente importa é verificar de que maneiras os estratos subordinados se apropriam ativamente dos recursos culturais, reciclando ou repelindo padrões e categorias normativas promovidas pelos aparatos cognatos da mídia e do consumismo (Freire Filho, 2007). “O valor do bens culturais”, sintetiza Frith (1998: 13), “poderia ser equivalente, portanto, ao valor dos grupos que os consomem – jovens, a classe trabalhadora, mulheres”. Com base nesta equação, outras maneiras de avaliar uma música, um filme, uma história, em termos de sua beleza, destreza ou graça, tendem a ser ostensivamente descartadas (14).

O desdém (ou a hostilidade programática) pela abordagem prioritariamente estética (tergiversadora! diversionista!) foi ratificado e fortalecido com o lançamento, em 1984, da influente tradução inglesa de *La distinction: critique sociale du jugement* (1979), *magnum opus* de Pierre Bourdieu. Com base em dados levantados através de pesquisas empíricas sobre padrões de consumo na França dos anos 1960 e 70, Bourdieu apresentava um novo modelo explanatório para o vínculo entre o universo das condições econômicas e sociais e a esfera dos estilos de vida, sublinhando a centralidade do consumo na criação e no perpetuamento das relações de dominação e subalternidade. As preferências e práticas rotineiras dos indivíduos seriam determinadas, em larga escala, pela história e estrutura objetiva do seu mundo social; estas escolhas e hábitos, por sua vez, contribuiriam, de modo involuntário, para a manutenção da estrutura hierárquica existente.

Não se tratava de proclamar o truísmo “diferentes segmentos e categorias sociais adotam diferentes estilos de vida”, mas de esmiuçar o processo mediante o qual as diferenças no consumo cultural das classes e frações de classes se tornam socialmente funcionais. O *sublime* território do gosto era redefinido, assim, como um campo de batalha em que a reprodução cultural e a legitimação do poder se exercem de maneira camuflada: as atividades e os bens culturais favorecidos pela classe dominante são legitimados como *intrinsecamente* superiores pelas instâncias normativas controladas por esta mesma classe; concomitantemente, a preferência da classe dominante por tais artefatos e práticas é interpretada como índice de sua própria superioridade cultural *inata*. Por adquirir sua competência cultural num ambiente familiar privilegiado, a elite possui maiores chances de experimentá-la mental, física e emocionalmente

como uma segunda natureza. Sua maior *familiaridade* com estilos e gêneros valorizados socialmente permite manejá-los com adequação e desembaraço em qualquer oportunidade. Cada uma de suas escolhas estéticas, cada um dos seus atos de consumo parecem refletir um inefável senso do que é certo, apropriado, de bom gosto. Sua capacidade de apreciar as “artes maiores”, determinada por fatores sociais (como o aprendizado total – precoce e insensível – efetuado na primeira infância e prolongado por um ensino escolar que lhe pressupõe e arremata), tende a ser reinterpretada como sinal de uma preeminência mais intrínseca – um *dom natural*. Esse modo de aquisição cultural que deixa menos visíveis os traços de sua gênese foi definido por Bourdieu, de maneira lapidar, como o “novo mistério da Imaculada concepção” (73).

Conforme sugere a paráfrase de seu subtítulo, *A distinção* foi concebida como um contraponto sociológico à *Crítica da faculdade do juízo*. Na visão de Bourdieu, a estética kantiana (“expressão de interesses sublimados da intelligentsia burguesa”) é – apesar da sua pretensão de universalidade – inteiramente anti-histórica e etnocêntrica, já que não contempla outros dados a não ser a experiência de vida de um *homo aestheticus* que é o próprio sujeito do discurso estético – “A análise kantiana do julgamento do gosto encontra seu princípio real dentro de um conjunto de princípios éticos que são a universalização de disposições associadas a uma condição particular” (Bourdieu, [1979] 1997: 577). Em outras palavras, a superexaltada apreciação artística nada mais seria do que uma forma de violência simbólica de base classista.

Referências à sociologia do gosto de Bourdieu se tornaram *de rigueur* entre os acadêmicos anglo-americanos interessados em reabilitar formas, gêneros e consumidores da cultura popular de massa. Num caso típico de *decodificação negociada*, foi menosprezado ou convenientemente flexionado o repúdio explícito do autor francês pela indústria televisiva (Bourdieu, 1997) e pelo populismo cultural (Bourdieu, [1979] 1997: 63-65, 433; [1994] 2007: 210-212; [1997] 2001: 92-94). São incontáveis os exemplos da livre apropriação da obra bourdiana, evocada para legitimar os prazeres do consumo das *soap operas* (Ang, 1985), da cultura *trash* (Hunter & Kaye, 1997) – em particular, do cinema *exploitation* (Watson, 1997) – e para explicar a predileção, as atividades e as condenações dos fãs de ficção científica (Jenkins, 1992), revistas em quadrinhos (Brown, 1997), luta livre (Dell, 1998; Fiske, 1989: 83-102) etc.²

Sob a influência declarada de *A distinção*, Fiske (1989) sustentou que o modo de

² A menção *honrosa* ao nome de Bourdieu passou a ser obrigatória, até mesmo quando as suas reflexões não servem de suporte teórico significativo para o analista. “Nós incluímos GOSTO como uma categoria nesta antologia não com intuito de celebrar o decoro, mas, ao contrário, para podermos investigar, acima de tudo, os processos sociais e culturais mediante os quais práticas e objetos culturais vêm a ser classificados como de bom ou mau gosto. (...) Na esteira da obra de Pierre Bourdieu, a análise crítica da ‘distinção’ se tornou um elemento importante dos estudos culturais”, afirmam, com propriedade, Jenkins *et al.* (2002: 341). Curiosamente, entretanto, os textos do sociólogo francês não figuram na bibliografia de nenhum dos seis artigos enfileirados naquela seção da coletânea.

discriminação popular difere positivamente da discriminação estética, por desconsiderar os cânones elitistas de “qualidade”, preocupando-se mais com a “funcionalidade” dos bens culturais.³ As escolhas populares seriam primordialmente motivadas por critérios de “relevância social” (ligados a necessidades, interesses e usos *imediatos, concretos, reais*), que residiriam nos artefatos culturais apenas como um “potencial” e não como uma “qualidade”.⁴

O consumo produtivo popular também rechaçaria – de maneira *gritante* – o decoro do discurso estético, calcado no dogma de que o valor das manifestações artísticas deve assegurado por um rebaixamento do corpo e pela elevação da arte e da experiência estética além dos deleites mundanos. Na perspectiva redentora de Fiske, as atividades calorosas, *espontâneas* e comunitárias dos fãs corresponderiam, por exemplo, àquilo que Bourdieu classificou de “prática cultural proletária”, caracterizada por sua oposição ao modo burguês de apreciação da grande arte – distanciado, contemplativo, eivado de pedantismos e sorrateiros preconceitos de classe.

Numa abordagem posterior da tictagem, Fiske reconheceu – apenas de passagem – que os julgamentos efetuados pelos fãs comportam, simultaneamente, características da discriminação popular e do “juízo estético da cultura oficial”. Os fãs costumam distinguir hierarquicamente artistas, roteiristas e seriados, construindo seus cânones com base em critérios validados pelos estudos literários, como “autenticidade”, “complexidade” e “sutileza”. Fiske não se aventura na investigação do emprego destes conceitos pelos fãs; fiel ao seu protocolo analítico inicial, prefere especular que o uso dos padrões da cultura oficial deve ser mais corriqueiro entre os fãs do sexo masculino, mais velhos e com alto nível de escolaridade, enquanto que o *habitus* típico da cultura proletária seria mais comum entre os fãs subordinados por gênero, idade ou classe (Fiske, [1992] 2001: 36-37).

A iniciativa teórica de suspender o debate sobre “qualidade”, de arvorar uma indiferença ou neutralidade valorativa, pode consistir, em última análise, apenas numa evasão autoenganadora – ainda que impulsionada, muitas vezes, por um legítimo anseio político “de liquefazer

³ “‘Qualidade’ – uma palavra adorada pela burguesia, porque universaliza a especificidade de classe de suas próprias formas de arte e gostos culturais – é irrelevante aqui. Os julgamentos estéticos são antipopulares – eles negam a multiplicidade de interpretações e funções que o mesmo texto pode suscitar, à medida que ele é movido através de diferentes alianças dentro da ordem social. A estética concentra seus valores na estrutura textual e, portanto, ignora estas pertinências sociais mediante as quais o texto e a vida cotidiana são interconectadas. (...) A estética requer a presença do crítico-pregador para controlar os significados dos textos e as repostas geradas por eles; logo, ela demanda processos de educação formal por meio dos quais as pessoas são ensinadas como apreciar a ‘grande arte’. A estética é um sistema disciplinar, uma tentativa da burguesia de exercer um controle sobre a economia cultural equivalente ao que exerce sobre a economia financeira. (...) A estética é a hegemonia nua e crua, e a discriminação popular acertadamente a rejeita” (130).

⁴ “A relevância é uma qualidade determinada e ativada pelas especificidades de cada momento de consumo; ao contrário da estética, a relevância é ancorada temporal e espacialmente. (...) A relevância é descoberta ou produzida pelo leitor (...) na identificação e seleção dos pontos de pertinência entre o texto e a vida cotidiana” (131).

certas coagulações violentas ou opressivas do valor (a confusão da cultura branca e masculina com a cultura em geral, a prioridade da cultura de elite sobre a cultura popular, a centralização da história ao redor de categorias e tópicos estreitamente redutores e assim por diante)”, que provocam uma suspeição ansiosa diante do valor e da valoração em geral, “como se as operações associadas com as transações do valor sempre estivessem destinadas a levar a uma hierarquia (injusta) e uma exclusão (violenta)” (Connor, 1992: 23-24).⁵

Aquele que acompanha mais de perto a trajetória internacional dos estudos culturais percebe que, paulatinamente, a condenação do julgamento valorativo ao ostracismo começa a ser revista. Desde o fim do século passado, alguns autores vêm procurando se engajar, de diferentes maneiras, em discussões sobre a qualidade estética dos artefatos da cultura popular massiva – notadamente, dos programas de televisão (Brunsdon 1997a, 1997b; Geraghty, 2003; Gripsrud, 1998; Jacobs, 2001; Schrøder, 1997).

A motivação para esta guinada estratégica em direção a questões formais e de excelência criativa envolve uma trama complexa de interesses teóricos, pedagógicos e políticos. As propostas de revisão do financiamento e da regulamentação do sistema de teledifusão em diversos países da Europa ocidental ajudaram a disseminar as polêmicas públicas e acadêmicas a respeito da qualidade da televisão (Freire Filho, 2008). Em 1988, o debate foi aquecido, no cenário cultural britânico, com a publicação de *Broadcasting in the '90s: Competition, Choice and Quality*. O documento – elaborado pelo governo conservador de Margaret Thatcher – sustentava que a liberalização do mercado e a introdução de novos canais estimulariam a competição entre as redes de televisão e, por conseguinte, o surgimento de atrações de maior qualidade. Como antídoto para o elitismo cultural do serviço de televisão pública, preconizava-se o apoio à livre iniciativa empresarial e a entronização do consumidor soberano como árbitro supremo da programação. (Por via das dúvidas, existia também uma determinação expressa para que os novos canais comerciais “fornecessem uma proporção razoável de programas... de alta qualidade”, embora tanto este conceito quanto os meios para a sua posterior mensuração não estivessem claramente definidos em

⁵ Eagleton (1996: 102-103) salienta, a propósito, que é um equívoco confundir hierarquia com elitismo: “Elitismo significa a crença na autoridade de uma minoria seleta, o que, em termos culturais, costuma sugerir que os valores são, ou deveriam ser, restritos a um grupo privilegiado, auto-eleito ou não, que deriva sua autoridade somente de sua influência cultural ou de algum status que não o prestígio cultural (sua origem social ou formação religiosa). (...) Ainda que essa *coterie* monopolize a *definição* de valores, esses depois serão disseminados no sentido descendente, chegando à consciência popular, intactos ou modificados. (...) ‘Hierarquia’, termo que originariamente denotava as três categorias de anjos, passou a designar qualquer tipo de estrutura graduada, não necessariamente uma estrutura social. No seu sentido mais amplo, quer dizer algo como uma ordem de prioridades. De acordo com esta acepção mais abrangente da palavra, todo mundo é *hierarquista*, ao passo que nem todo mundo é elitista. De fato, você pode opor-se às elites, porque elas desrespeitam a sua ordem de prioridades. (...) Os teóricos culturais gostam de fingir, às vezes, que o valor não tem importância, e houve, decerto, um grande culto a ele na antiga academia literária; mas enquanto a *intelligentsia* populista nega a superioridade de George Eliot em relação a *Beavis & Butthead*, o populacho, que teima em julgar, continua a preferir um programa de televisão a outro”.

nenhum momento da proposta governamental).

A índole neoliberal do informe oficial despertou reação entre intelectuais de esquerda. Mesmo teóricos mais afinados com a perspectiva relativista do pós-modernismo e dos estudos culturais decidiram retirar da quarentena as considerações axiológicas, e tomar parte na grande interrogação sobre o que é, ou poderia ser, uma TV de qualidade (Brunsdon, 1997a, 1997b; Curran, 1998: 407-408; Schrøder, 1997: 110; Turner, 2001: 380-381).

Na opinião de Corner (1998), insistir com a recusa em abordar questões sobre qualidade resultará na continuação da distância entre os trabalhos na área dos estudos culturais e a esfera da elaboração de políticas culturais (nas quais as questões de “padrões” e “qualidade” são centrais, ainda que freqüentemente controversas). São necessárias – recomenda o autor – investigações que, ultrapassando os limites das indicações lacônicas dos questionários de Bourdieu, esclareçam melhor como diferenciados acessos, disposições, competências e julgamentos surgem na sociedade contemporânea, devido a um conjunto de fatores econômicos, sociais e pessoais. Na conclusão do seu ensaio, Corner apregoa que os estudos culturais – sem abandonar sua ênfase fundadora no caráter político e socialmente diferenciado da experiência cultural e da contingência da prática estética – deveriam apoiar políticas culturais (muitas das quais tradicionalmente liberais) que almejam franquear a todos o acesso mais amplo possível a formas estéticas convencionalmente “elevadas”, e os meios para o desfrute das mesmas.

Seguindo por uma trilha similar, Geraghty (2003) argumenta que professores e pesquisadores da área dos estudos culturais, ao rejeitarem a valoração da TV, estariam excluindo-se de um debate central e falhando com os estudantes, que efetuam julgamentos de valor, tanto em seu consumo televisivo quanto em seus trabalhos práticos.⁶ Dada as dificuldades para a abordagem de problemas de valoração por meio de regulamentação, seria preciso fortalecer o contexto crítico, a fim de consolidar a qualidade estética como uma questão de debate público.

Em sua contribuição pessoal neste sentido, Geraghty busca delinear um quadro de referência para a avaliação de programas individuais, indicando como esta estratégia pode ampliar as atuais abordagens do valor televisivo, concentradas, geralmente, em questões ideológicas de representação. Seu objetivo é, mais especificamente, elaborar padrões específicos para nortear o debate sobre o que é bom ou ruim no drama televisivo, distanciando-se das considerações totalizantes sobre a “estética da TV”, formuladas na esteira dos trabalhos de Raymond Williams, John Ellis e John Thornton Caldwell.

⁶ “A questão da qualidade na televisão é importante não apenas em termos de como ela é estudada, mas também de como ela é ensinada; ignorar as questões estéticas é prejudicial para os futuros realizadores e para a audiência. É particularmente importante ajudar na fomentação da consciência crítica dos estudantes, num contexto em que a ideologia da ‘escolha do consumidor’ norteia a produção dos programas nos serviços públicos de televisão, como também nos sistemas mais ostensivamente comerciais” (37).

Apesar de reconhecer as dimensões sociais de qualquer discussão valorativa, a autora enfatiza o aspecto textual do problema, propondo a observância dos seguintes procedimentos na investigação do valor estético dos dramas televisivos populares: a) revisão dos paradigmas crítico existentes, com a finalidade de aprimorar a distinção entre diferentes empregos das convenções melodramáticas; b) reflexão sobre os diversos e complexos usos e conceituações do realismo na TV; c) análise textual que não se restrinja a abordar a estrutura e a progressão narrativa, examinando, também, a organização visual e a relação entre som e imagem; d) atenção à escrita e aos diálogos e ao desempenho de autores individuais, cujo talento deve ser publicamente reconhecido, como forma de encorajamento e fortalecimento diante das demandas da indústria; e) elaboração de parâmetros críticos para julgar a performance e a caracterização dos atores; f) identificação e enaltecimento da inovação na TV, um meio propenso à repetição. Por fim, Geraghty acrescenta que a abordagem crítica da qualidade estética na TV deve levar em consideração os aspectos (aparentemente) realçados pela audiência (boas atuações; locações; trabalho de câmera; o “crível”; o “interessante”; o “espetacular”; o “satisfatório”).⁷

Alheio às discussões de política cultural, mas igualmente preocupado com o estabelecimento de paradigmas específicos para a avaliação da qualidade dos diversos gêneros televisivos, Jacobs (2001) propôs um conjunto de critérios para considerar a excelência de seriados dramáticos produzidos a partir dos anos 1990 – em especial, daqueles ambientados em hospitais, como *Chicago Hope* e o seu favorito *Plantão Médico*. De acordo com o autor, a conceituação da TV como dispositivo de suprimento (de discursos socioculturais, padrões de gosto, ideologias ou formas nocivas de representação) menospreza seu potencial como meio para a expressão artística. Diante de êxitos da televisão contemporânea (*Arquivo X*; *Buffy, a Caça Vampiros*; *Os Sopranos*; *The West Wing*), seria preciso rever a noção predominante de que o texto televisivo é usualmente inferior ao texto fílmico e não suporta um esforço crítico concentrado, devido à sua falta de densidade simbólica, riqueza de *mise-en-scène* e promoção de identificação como meio de assegurar a proximidade da audiência. Para Jacobs, é possível elaborar um método de investigação que leve em conta as dimensões expressivas da TV, mesmo a partir da análise de aspectos aparentemente acessórios, como a seqüência dos créditos de abertura.⁸

⁷ Com intuito de verificar a rentabilidade do seu (ambicioso) modelo teórico num estudo de caso específico, Geraghty (2006) empreendeu uma análise textual de episódios da *soap opera EastEnders*, exibida pela BBC1, destacando o uso dinâmico das convenções melodramáticas (como a ênfase na expressão de emoções interiores através de símbolos, cenários, movimentos de câmera e iluminação). Uma das raras críticas jornalísticas positivas de *EastEnders* tentava reposicioná-lo num quadro de referência realista, ao passo que, para Geraghty, apenas quando as ressonâncias melodramáticas do programa fossem abordadas seriamente é que suas qualidades estéticas e dramáticas poderiam ser mais bem compreendidas e criticamente julgadas (231).

⁸ Curiosamente, no instante de distinguir a sua perspectiva analítica da abordagem tradicional dos estudos culturais, Jacobs elege, como contraponto, um trabalho mais antigo da supracitada Christine Geraghty, *Women and soap opera* (1991): “Neste tipo de estudo, questões de julgamento e valor são dirigidas àquilo que o público faz com os

No momento mais ousado de sua análise comparativa dos créditos de abertura de *Plantão Médico* e de congêneres artisticamente inferiores, Jacobs tenta aplicar aos seriados televisivos a noção romântica de fragmento como uma “forma concluída” e que, ao mesmo tempo, implica um todo mais abrangente. No que concerne aos programas de TV, este todo mais abrangente seria constituído por seus episódios passados (e futuros), como também por sua relação com as tradições do gênero. No fim das contas, a analogia com o prestigioso acervo artístico e crítico romântico soa um tanto forçada, além de pouco contribuir, de fato, para a economia epistemológica do artigo.

A ânsia de respaldar, a todo custo, as abordagens estéticas dos artefatos midiáticos com referências consagradas é, decerto, apenas uma das armadilhas teóricas e metodológicas à espreita de quem opta por este viés analítico. Deve-se lembrar, entretanto, que equívocos e exageros também foram cometidos por teóricos comprometidos a identificar, obrigatoriamente, o significado e a relevância política da cultura popular massiva – “Enquanto a indústria cultural encara cada texto ou prática possível como um meio de geração de receita, os estudos culturais consideram cada texto ou prática em termos dos seus reais ou possíveis usos políticos” (Sterne, 2005: 82). A ênfase nas dimensões políticas dos artefatos midiáticos trouxe contribuições teóricas importantes, servindo, por exemplo, para reavaliar eventuais potencialidades críticas dos excessos, das grosserias e das carnavalizações grotescas ainda pulsantes em filmes e programas de TV, a despeito dos prevaletentes *parâmetros de medianidade* da indústria cultural. Em alguns casos, todavia, a obstinada disposição para acentuar os efeitos políticos subversivos de *soap operas*, *sitcoms*, *game shows* e afins parece atender mais aos desejos (conscientes ou não) do crítico de justificar, em termos politicamente progressistas, os seus próprios prazeres consumistas.

Por maiores que sejam as dificuldades na incorporação do julgamento de valor ao temário dos estudos culturais, é imperioso contribuir para a formulação de um novo quadro de referência para o debate público sobre a *qualidade* dos artefatos midiáticos, dominado por uma hipertrofia daquilo que Richeri (1995: 14) denominou “conceito ecológico de qualidade”, que visa a proteger a sensibilidade do “cidadão comum” da “contaminação” anti-social de produções violentas, imorais, sexistas ou racistas.

Não é o caso, evidentemente, de apontar e realçar as qualidades transcendentais dos empreendimentos criativos da mídia, numa caricatura involuntária do discurso estético tradicional.

textos ou ao grau de conexão das *soap operas* com assuntos sociopolíticos considerados pelo acadêmico como pertinentes. Questões estéticas, quando abordadas, dizem menos respeito ao julgamento de valor, do que à definição dos ‘prazeres estéticos’ que os textos disponibilizam para a audiência. A maioria dos estudos sobre as *soap operas* demonstra pouca tolerância – para além das validações cautelosas ou entusiásticas dos prazeres propiciados ao público – em relação aos textos em análise. Como argumenta Geraghty: ‘É a telespectadora que confere riqueza e densidade ao material que, na superfície, pode parecer ralo e pouco compensador’” (433).

A ampliação do nosso conhecimento a respeito da relatividade cultural e histórica dos padrões de beleza e do gosto ou da dimensão patriarcal e etnocêntrica da formação dos cânones literário e musical deve servir de estímulo para fomentar uma visão mais multidimensional da teoria e da experiência estética – cujos padrões de valores estejam menos vedados às contingências, impurezas, interferências e voluptuosidades mundanas; cujo sistema de análise das operações poéticas e prosaicas dos artefatos midiáticos esteja mais aberto à especulação sobre como os encantamentos, os sobressaltos, as comoções, os enternecimentos, os terrores e os êxtases tipicamente evocados ou articulados, de diferentes formas, pelas expressões culturais populares alcançam, mobilizam e, eventualmente, potencializam a sensibilidade, os afetos, o imaginário e as atitudes dos seus consumidores. Com base nestes novos registros ampliados, a crítica acadêmica poderá ir além do monitoramento do ideologicamente nocivo, intervindo, de maneira profícua, na discussão – sustentada por certas premissas estéticas – sobre o que é *bom* ou *ruim*, *instigante* ou *maçante* na nossa polimorfa paisagem midiática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANG, Ien. *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*. Londres: Methuen, 1985.
- BARKER, Chris. *Cultural studies: theory and practice*. Londres: Sage, 2003.
- BELL-VILLADA, Gene H.. *Art for art's sake and literary life: how politics and markets helped shape the ideology & culture of aestheticism, 1790-1990*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction – critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1997 [1979].
- _____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papyrus, 1994 [2007].
- _____. *Sobre a televisão*. Jorge Zahar, 1997.
- _____. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001 [1997].
- BROWN, Jeffrey A. Comic book fandom and cultural capital. *Journal of Popular Culture*, vol. 30, nº 4, p. 13-31, 1997.
- BRUNSDON, Charlotte. Aesthetics and audiences. In: *Screen tastes: soap operas to satellite dishes*, p. 112-123. Londres: Routledge, 1997a.
- _____. Problems with quality. In: *Screen tastes: soap operas to satellite dishes*, p. 124-147. Londres: Routledge, 1997b.

- CASSAGNE, Albert. *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Seyssel: Champ Vallon, 1997 [1906].
- CASEY, Bernadette *et al.* Taste. In: CASEY, Bernadette *et al.* *Television studies: the key concepts*, p. 238-243. Londres: Routledge, 2001.
- CLARK, Priscilla. The beginnings of mass culture in France: action and reaction. *Social Research*, vol. 45, n° 2, p. 277-291, 1978.
- CONNOR, Steven. *Teoria e valor cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- CORNER, John. Debating culture: quality and inequality. In: *Studying media: problems of theory and method*, p. 135-146. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1998.
- CURRAN, James. El nuevo revisionismo en los estudios de comunicación: una reevaluación. In: CURRAN, James *et al.* (eds.). *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, p. 383-415. Barcelona: Paidós, 1998.
- DELL, Chad. "Lookit that hunk of man!": subversive pleasures, female fandom, and professional wrestling. In: HARRIS, Cheryl & ALEXANDER, Alison (eds.). *Theorizing fandom: fans, subculture and identity*, p. 87-108. Nova Jérsei: Hampton Press, 1998.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- _____. *The illusions of postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996.
- EMORY, Elliott. Introduction: cultural diversity and the problem of aesthetics. In: EMORY, Elliott *et al.* (eds.). *Aesthetics in a multicultural age*, p. 3-30. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- FELSKI, Rita. Modernist studies and cultural studies: reflections on method. *Modernism/modernity*, vol. 10, n° 3, p. 501-517, 2003.
- _____. The role of aesthetics in cultural studies. In: BÉRUBÉ, Michael (ed.). *Aesthetics and cultural studies*, p. 28-43. Oxford: Blackwell, 2004.
- FISKE, John. *Understanding popular culture*. Londres: Unwin Hyman, 1989.
- _____. The cultural economy of fandom. In: LEWIS, Lisa A. (org.). *The adoring audience: fan culture and popular media*, p. 30-49. Londres: Routledge, 2001 [1992].
- FLUCK, Winfried. Aesthetics and cultural studies. In: EMORY, Elliott *et al.* (eds.). *Aesthetics in a multicultural age*, p. 79-104. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- FREIRE FILHO, João. TV de qualidade: uma contradição em termos? *Líbero*, ano IV, vol. 4, n° 7-8, p. 86-95, 2001.
- _____. Notas históricas sobre o conceito de qualidade na crítica televisual brasileira. *Galáxia*, n° 7, p. 85-110, 2004.
- _____. *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano* Rio de Janeiro: Mauad, 2007.
- _____. O debate sobre a qualidade da TV no Brasil: da trama dos discursos à tessitura

- das práticas. In: BORGES, Gabriela e REIA-BAPTISTA, Vítor (orgs.). *Discursos e práticas de qualidade na televisão da Europa e América Latina*. Faro: Ciccoma, 2008.
- GERAGHTY, Christine. Aesthetics and quality in popular television drama. *International Journal of Cultural Studies*, vol. 6, nº 1, p. 25-45, 2003.
- _____. Discussing quality: critical vocabularies and popular television drama. In: CURRAN, James & MORLEY, David (eds.). *Media and cultural theory*, p. 221-232. Oxford: Routledge, 2006.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- GRIPSRUD, Jostein. Cultural studies and intervention in television policy. *European Journal of Cultural Studies*, vol. 1, nº 1, p. 83-95, 1998.
- HALL, Stuart & WHANNEL, Paddy. *The popular arts*. Londres: Hutchinson, 1964.
- HARTLEY, John. Aesthetics. In: O'SULLIVAN Tom *et al.* *Key concepts in communication and cultural studies*, p. 6-7. Londres: Routledge, 2002.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Londres: Methuen, 1979.
- HUNTER, I. Q. & KAYE, Heidi. Introduction – Trash aesthetics: popular culture and its audience. In: CARTMELL, Deborah *et al* (eds.). *Trash aesthetics: popular culture and its audience*, p. 1-13. Londres: Pluto Press, 1997.
- JACOBS, Jason. Issues of judgement and value in television studies. *International Journal of Cultural Studies*, vol. 4, nº 4, p. 427-447, 2001.
- JENKINS, Henry. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. Nova Iorque: Routledge, 1992.
- JENKINS, Henry *et al.* Taste. In: JENKINS, Henry *et al* (eds.). *Hop on pop: the politics and pleasures of popular culture*, p. 341-342. Londres: Duke University Press, 2002.
- KACANDES, Irene. German cultural studies: what is at stake?. In: DENHAM, Scott *et al.* (eds.). *A user's guide to German cultural studies*, p. 3-28. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995 [1790].
- RICHERI, Giuseppe. La calidad de la televisión. *Telos*, nº 42, p. 13-14, 1995.
- SCHRØDER, Kim Christian. Calidad cultural: ¿la persecución de un fantasma? In: DAYAN, Daniel (org.). *En busca del público: recepción, televisión, medios*, p. 107-125. Barcelona: Gedisa, 1997.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- STERNE, Jonathan. The burden of culture. In: BÉRUBÉ, Michael (ed.). *Aesthetics and cultural studies*, p. 80-102. Oxford: Blackwell, 2004.
- STOREY, John. *Inventing popular culture: from folklore to globalization*. Londres:

Blackwell, 2004.

TOMPKINS, Jane P. *Sensational designs: the cultural work of American fiction, 1790-1860*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1985.

TURNER, Graeme. Television and cultural studies: unfinished business. *International Journal of Cultural Studies*, vol. 4, nº 4, p. 371-384, 2001.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 [1957].

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade – 1780-1950*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969 [1958].

_____. Culture is ordinary. In: ROBIN, Gale (ed.). *Resources of hope: culture, democracy, socialism*, p. 3-18. Londres: Verso, 1989 [1958].

_____. *The long revolution*. Harmondsworth: Penguin, 1980 [1961].

_____. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1985 [1976].

_____. Aesthetics and other situations. In: *Marxism and literature*, p. 151-157. Nova Iorque: Oxford University Press, 1977.

_____. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994 [1981].

WATSON, Paul. There's no accounting for taste: exploitation cinema and the limits of film theory. In: CARTMELL, Deborah *et al* (eds.). *Trash aesthetics: popular culture and its audience*, p. 66-83. Londres: Pluto Press, 1997.

WOODMANSEE, Martha. *The author, art, and the market: rereading the history of aesthetics*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

Abstract: The purpose of this paper is to discuss the approach of Aesthetics by Cultural Studies. It demonstrates how the understanding of aesthetics and culture can promote shifts that desmitifiquem the "higher reality" of aesthetic activity. Thus, this text discusses how the study of aesthetics from cultural studies allows greater attention to the historical location of cultural and aesthetic values postulated as self-evident and universal.

Keywords: art, culture and aesthetics

Resumen: El propósito de este trabajo es discutir el enfoque de la estética de los Estudios Culturales. Demuestra cómo la comprensión de la estética y la cultura puede promover los cambios que la realidad desmitifiquem "superior" de la actividad estética. Así, este texto se explica cómo el estudio de la estética de los estudios culturales permite una mayor atención a la ubicación histórica de los valores culturales y estéticos postulado como evidente y universal.

Palabras claves: arte, la cultura y la estética

Submetido: 01/02/2010.

Aceito: 01/03/2010.

JOÃO FREIRE FILHO é doutor em Literatura Brasileira pela PUC-Rio. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ. Pesquisador do CNPq. Autor e editor de diversos livros, dentre eles: *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano* (Mauad, 2007), *Culturas juvenis no século XXI* (EDUC, 2008 – com Silvia Borelli) e *A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo* (Sulina, 2009).