

# UNIVERSO SIMBÓLICO E CULTURA INDUSTRIAL: DISTINÇÃO, LEGITIMIDADE E MULTIDÕES

**Prof. Dr. José Luís Solazzi**

Professor de Antropologia do curso de Comunicação Social e Educação Física do IMES.  
Professor de Ciências Políticas no Programa de Mestrado em Administração do IMES.  
Doutor em Ciências Políticas pela USP.

## RESUMO

Este texto assinala possibilidades para a análise da cultura, das formas de pensamento e percepção que fundamentam a compreensão do universo simbólico presente nas sociedades das multidões.

**Palavras-chave:** cultura, percepção artística e tradição.

## ABSTRACT

This text points possibilities to the analysis of culture, thoughts and perception forms that can be the fundament of the comprehension of the symbolic universe present in the "multidutine" societies.

**Keywords:** culture, artistic perception and tradition.

## 1 PROPOSIÇÕES

A constituição de um campo de estudos próprio ao entendimento do universo simbólico que estabeleceu, ao longo do século XIX, a percepção intelectual e as práticas políticas próprias às multidões instaurou um fascínio intelectual, uma preocupação social e um terror político acerca da inserção dos setores populares na sociabilidade que, desde então, passou a se chamar Modernidade.

Pode-se até traçar um paralelo na análise jornalística presente, frente a demonização midiática e a permanente análise das lutas sociais promovidas pelos oligopólios de comunicação brasileiros nos últimos anos. Especialmente quando as informações se referem ao Movimento dos Sem Terra (MST), que utiliza as tradições da luta política operária na reivindicação de seus direitos políticos, sociais e humanos.

Deve-se a Gustave Le Bon (1980) um dos primeiros estudos sobre a instituição de um novo soberano no domínio social e político. Ainda que tenha aproximado a percepção das multidões à sensibilidade de crianças, mulheres e selvagens, instaurou uma tradição de abordagem dos conteúdos negativos do entendimento próprio aos grupos sociais populares. Por questionar os cânones tradicionais da cultura ocidental, as multidões viabilizaram as compreensões e os entendimentos negativos dos conteúdos simbólicos por ela percebidos, produzidos e alcançados.

Desta maneira, a análise da percepção popular passou a ser assimilada a uma pretensa instantaneidade de sua ação política. Os acontecimentos políticos coletivos e a sua forma de percepção da realidade seriam, então, marcados pela atribuição de uma marca de superficialidade e desconhecimento da reali-

dade efetiva de sua situação histórica e condição social.

Frente à tradição contratualista individualizadora das sensações, fruto da reflexão filosófica da física natural e da sociologia modernas, cabe-nos implementar novas possibilidades de análise da emergência política das multidões que, ao interrogar os alicerces políticos da tradição, refundaram a política, o entendimento, a sociabilidade e as ciências sociais.

Resultado de um contato e um confronto político realizado no imediato das manifestações operárias e populares, dissolvente das tradições individuais, a luta política, as organizações e as sensibilidades coletivas afirmaram – efetivamente – a emergência dos infinitos e múltiplos socialismos autoritários e libertários como respostas possíveis à tradição aristocrática que, segundo Mayer (1986), só encontrou seu ocaso histórico nas trincheiras da guerra europeia mundializada pelas metrópoles imbuídas do colonialismo de viés racista de fins do século XIX e primeiras décadas do século XX.

Trata-se, portanto, de construir análises políticas e históricas sobre o universo simbólico das multidões, a abordagem científica e o senso comum científicos, perseguindo nossas tradições, percepções e preconceitos.

Este artigo aborda as análises das distinções entre os produtores-consumidores dos bens simbólicos e os espectadores da produção industrial de massa, e pretende alcançar uma série de entendimentos acerca do universo simbólico das multidões numa sociabilidade que mescla diferentes produções, meios e suportes da ambiência cultural e simbólica. Neste novo presente da instantaneidade das percepções, estabelecem-se novas possibilidades e outras formula-

ções sobre a Política, as multidões e seus conteúdos que se realizam em movimentos mecânicos, analógicos e digitais.

## 2 SOBRE A DISTINÇÃO

Segundo Bourdieu, as formas de apropriação cultural num contexto de massas dimensionam-se no campo da indústria cultural a partir de uma fissura entre os gostos artísticos das diferentes classes sociais, como o refere sua análise acerca da existência de dois campos de produção da cultura: o erudito e o da indústria cultural.

O campo da produção erudita, formado por produtores-consumidores de obras artísticas, não possuiria distinção entre as instâncias de produção e consumo de bens culturais. Este campo “produz ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de partes que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes” (Bourdieu, 1992, p. 105).

Já no campo da indústria cultural, a produção é uma instância autônoma que “obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que a estrutura de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção. (Desta maneira seria) lícito falar de cultura média ou arte média para designar os produtos da indústria cultural pelo fato de que estas obras produzidas para seu público encontram-se inteiramente definidas por ele. (...) Logo, as características mais específicas da arte média – o recurso a procedimentos técnicos e a efeitos estéticos imediatamente acessíveis, a exclusão sistemática de todos os temas

capazes de provocar controvérsia ou chocar alguma fração do público em favor de personagens e símbolos otimistas e estereotipados (...) – resultam das condições sociais da produção desta espécie de bem simbólico” (Idem, 1992, p. 137).

Assim, Bourdieu formula uma visão da percepção artística como fenômeno social de legitimação das diferenças sociais que possibilita formas de superação das dicotomias instituídas pelos frankfurtianos, apreendendo o indivíduo circulando pela metrópole e participando de escolhas livres de um aprisionamento em conceitos homogeneizantes, como classe social.

No entanto, Bourdieu, ao entender o mercado de bens simbólicos por meio das condições históricas de autonomização da produção artística e de criação de um mercado de obras de arte, desvenda os signos de consagração dos produtos artísticos estabelecidos de uma distinção estética entre os consumidores culturais. É, portanto, no mercado de bens simbólicos que se pode identificar as formas de apropriação artística dos espectadores.

A economia simbólica de Bourdieu, ao tratar da arte e do consumo artístico, procura revelar a interação entre as diferenças de gosto e as distinções de classe. Sua construção teórica volta-se à descoberta das diferenças artísticas entre os gostos legítimos de classe, a partir das inter-relações entre intenção, significação e legitimidade estéticas. Procura construir um sistema de relações inteligíveis entre variáveis dependentes e variáveis independentes (sexo, idade, profissão, residência).

Bourdieu entende que a produção do valor simbólico dos bens culturais possui uma lógica precisa de distinção e legitimida-

de, a qual se institui pela separação dos campos de produção erudita e de produção industrial de massa, em função da autonomia crescente das formas de produção dos bens simbólicos e da recepção dos produtos culturais. Esta lógica constitui-se na relação entre o “habitus” (sistema de disposições socialmente constituído) e o “campo das classes sociais” (Idem, 1992, p. 117).

Neste campo há um embate por uma posição no espaço da produção, posição que denota a legitimidade da obra ao se inserir como forma artística “reconhecida” pelos outros produtores e pelos espectadores.

A partir de um conhecimento praxeológico, entendido como sistema de relações objetivas que constrói um modo de conhecimento objetivo e relações dialéticas entre as estruturas objetivas e as disposições estruturadas, Bourdieu pretende uma teoria da eficácia simbólica em que possamos encontrar os vínculos de classe das estruturas objetivas, “a dependência das relações de força com respeito à estrutura das relações de força política”, isto é, pretende elucidar como se constituem as “hegemonias” do gosto cultural a partir da estrutura das relações sociais.

Visava a uma “teoria sociológica da percepção artística”, na perspectiva de “submeter o culto da obra de arte à mediação estatística, embasado numa teoria da percepção artística. (...) na intenção de estabelecer as leis gerais dos universos sociais funcionando como campos” (Idem, 1983, p. 43-44).

A lógica específica da produção do valor dos bens simbólicos abrange, portanto, relações entre a posição no espaço da produção erudita ou industrial de massa e o “habitus” para que os vínculos de classe reprodutores das estruturas objetivas possam ser compreendidos.

Na busca por “leis gerais dos universos sociais funcionando como campos”, Bourdieu realiza um novo paradigma sociológico na compreensão da cultura, a partir de uma analogia frente ao campo econômico e político. Entende a cultura como capital de informação: os intelectuais têm que apreender as mudanças simbólicas pela interpelação dos “sujeitos falantes” e de seus “modos de ação e expressão”. Os intelectuais seriam constituidores de um campo político de distinção, assim como os produtores-consumidores eruditos seriam possuidores de um capital político-informacional.

Os intelectuais teriam o poder político de transformar a atividade prática de pesquisa em objeto de observação e análise, estabelecendo uma prática científica que deveria desvendar, a partir da recepção dos discursos, a essência das ações.

Bourdieu afirmou também que as disposições estéticas têm seu sentido ligado à mediação da classe social. A partir da concatenação entre as disposições estéticas e as posições individuais e/ou de grupo que se colocam como “marcas de distinção”, haveria uma lógica das interações culturais legitimadoras, “aquilo que toda sociedade reconhece no homem cultivado” (Idem, 1992, p. 16).

Logo, as ações simbólicas “exprimem sempre a posição social segundo uma lógica que é a mesma da estrutura social, a lógica da distinção”. A posição social determinaria “hegemonias” de gosto aos indivíduos e grupos sociais através de suas práticas culturais, como uma gramática geradora de disposições. As escolhas de gosto dos indivíduos e grupos estariam condicionadas a um imperativo social, à relação dialética entre estrutura social e as disposições constituídas pelo “habitus”.

A economia simbólica de Bourdieu objetiva identificar as diferenças quantitativas que determinam o gosto legítimo da classe erudita em contraposição ao gosto de massas das classes médias. A diferença de gosto, portanto, estaria referida às distinções de classe.

A noção-conceito de “habitus” seria o princípio elucidativo das práticas dos indivíduos e grupos na estrutura social e de suas disposições estéticas, as quais os agentes não depreendem como atitudes claras, conseqüentes e desejadas. Trata-se de “produto da incorporação da necessidade objetiva, necessidade tornada virtude (que) produz estratégia, embora não sejam produto de uma aspiração consciente de fins explicitamente colocados a partir de um conhecimento adequado das condições objetivas, nem de uma determinação mecânica ajustadas à situação. A ação comandada pelo ‘sentido do jogo’ tem toda a aparência da ação racional que representaria um observador imparcial, dotado de toda informação útil e capaz de controlá-la racionalmente. E, no entanto, ela não tem a razão como princípio” (Idem, 1990, p. 23).

A noção de “habitus” supõe uma motivação do indivíduo para agir, uma praticidade decorrente da necessidade de tomada de decisões instantâneas e seqüenciais – como o tenista, ao decidir por um tipo de jogada extenuadamente treinada, advindo daí a idéia de um *senso prático*. Mas não se entenda que daí haja uma automatização de respostas. A praticidade é entendida como “capacidades geradoras das disposições, criações ativas e inventivas de um sujeito ativo” (Idem, 1990, p. 25).

Mesmo assim, a produção do valor dos bens simbólicos atenderia à lógica objetiva do habitus frente à “necessidade” do cam-

po das classes sociais. Lógica dialética que permite um princípio das estruturas objetivas pelo diagnóstico de leis gerais do universo social e que torna as práticas “um sinal incorporado” das “hegemonias” de gosto.

Bourdieu permite-nos desvendar as disposições culturais que se colocam para as diferentes classes sociais na busca por legitimação cultural. Construindo um entendimento da estrutura social a partir da situação e da posição individual e de classe, permite-nos conhecer e desvendar o sentido das disposições estéticas através das “distinções significantes” e das “marcas de distinção”.

### 3 OUTRAS IMAGENS, OUTRAS PERCEPÇÕES

A apreensão de um novo instante das relações da cultura com seu meio técnico implica, a nosso ver, a superação do seccionamento das formas de percepção artística em cultura elevada/cultura rebaixada, cultura erudita/cultura industrial de massa. Dado que a análise da percepção artística na modernidade sempre teve como pressuposto a segmentação dos públicos, como proposta teórica para o entendimento do que vem a ser a sociabilidade de massas, nossas proposições distanciam-se das segmentações inerentes, pois preocupam-se com os fundamentos simbólicos, sociais, políticos e imaginários que estabelecem as formas de pensamento.

O paralelismo traçado entre as noções da crítica da economia política e o campo simbólico, aproximando o conceito de indústria de bens duráveis, ou o campo da indústria de bens não-duráveis, à indústria cultural, mostra-se incapaz de dar conta quer da indústria cultural propriamente dita (Adorno), quer da distinção de classes pela hegemonia

(Bourdieu), além da ingênua suposição de que uns ou todos possam ter acesso aos meios de produção cultural de massa (Benjamin).

Na era planetária, “as fronteiras culturais são abolidas no mercado comum do mass media. Na verdade, as estratificações são reconstituídas no interior da nova cultura. Os cinemas de arte e os cinemas de circuito popular diferenciam o público cinematográfico. Mas essa diferenciação não é a mesma das classes sociais. Os programas e sucessos do cinema nem sempre coincidem com os dos circuitos comuns, mas muitas vezes são os mesmos. Mas o que homogênea não é apenas o estatuto salarial (seguros sociais, aposentadorias, às vezes seguros de desempregos), é a identidade dos valores de consumo, e são esses valores comuns que veiculam as mass media, é essa unidade que caracteriza a cultura de massa” (Morin, 1987, p. 41-42).

Assim, para além do paralelismo entre indústria e cultura, que insere esta num universo técnico restritivo, podemos entender a cultura das massas no espaço das formas simbólicas de compreensão da realidade superando os binarismos arte-técnica, erudito-popular ou racional-sensacional.

Assim, o universo simbólico das massas pode ser captado fora daquelas territorialidades. A análise da cultura de massa deve deslocar-se do espaço geográfico para a propagação e uniformização dos valores através do espaço cultural de massa desterritorializado, que os MCM “produziram, difundiram e agitaram um folclore mundial”. (..) o cinema tornou-se ao mesmo tempo que indústria (...) foi reconhecido como sétima arte. A formidável ‘fábrica de sonhos’ de Hollywood criou e propagou um

novo folclore mundial, produzindo o western, o filme 'negro', o thriller, a comédia musical, o desenho animado de Walt Disney a Tex Avery" (Morin & Kern, s/d, p. 30).

Logo, o cinema realizou outras formas de interação indivíduo-obra artística. Evidencia-se o surgimento de novas elaborações comunicativas a partir da disseminação dos processos informacionais midiáticos estruturadores de novos conteúdos artísticos veiculados pela sociabilidade presente e seus múltiplos suportes da informação.

Estes conteúdos envolvem a todos num universo de representações culturais em que as distinções de classe ou de posição no mercado simbólico perdem sentido. A variedade dos produtos culturais colocados à nossa disposição revela a existência de diferentes mercados de produção de imagens e sistemas simbólicos distintos dos quais emergem diferentes significados e percepções para bens culturais similares.

Tratando das temáticas da cultura num novo contexto de produção técnica, no qual a produtividade é o fato que fundamenta uma realidade perceptiva da arte através de suportes técnicos extensos e miniaturizados de grande capacidade de armazenamento, podemos compreender as formas de reprodução de imagens e de "invenção" das sensações que visam a alcançar a sensibilidade das massas no contexto midiático.

Ao relacionar os artifícios mecânicos de produção e reprodução das imagens a novas sensibilidades estruturadoras da percepção artística e a um novo contexto técnico de produção de imagens, a produtividade das obras artísticas passa a ter como aspecto fundamental a sua disseminação através de novos

suportes materiais que expõem a criação a partir de processos eletrônico-digitais.

O negativo da fotografia e do filme cinematográfico e a folha de papel – que reproduz as imagens antes só disponíveis no âmbito unitário da obra pertencente ao museu ou ao colecionador – foram os novos suportes que viabilizaram a disseminação da reprodução artística, trazendo à sensibilidade humana a experiência da fixação do cotidiano pela fotografia e pela seqüência das encenações e dos comportamentos apreendidos pela câmera cinematográfica.

Se antes podíamos captar um instante da vivência cotidiana que nos passava despercebido na materialidade do negativo, hoje também podemos modelar, por meio de uma construção virtual de objetos, um plano de imagens pluridimensional. Passamos do fracionamento de um instante captado pela câmera para a construção de seqüências de imagens simuladas, mediante novas formas de representação gráfica. O desenvolvimento das técnicas eletrônicas de produção visual proporcionou o controle pontual das imagens que estabelecem novos meios e suportes de figuração das imagens.

Estes novos suportes, não mais restritos a artifícios mecânicos, empregam avançados processos eletrônicos digitais na construção de novas imagens. As imagens gráficas automatizadas constroem processos de criação artísticos que não mais "reproduzem" o real. Com a substituição da figuração mecânica pelos processos eletrônicos digitais de construção das imagens, passou-se da imagem ótica à imagem numérica, por meio da qual a tela do computador simula e apresenta o real de maneira interativa.

A imagem numérica constrói uma forma de apropriação técnica

do real que o modela e simula. Em vez do modelo único com suportes reprodutivos que se desgastavam, como uma matriz que reproduziria um quadro *n* vezes até a degradação da qualidade da imagem reproduzida, temos um modelo gráfico-computacional que permite a produtividade infinita da imagem artística sem alterar a sua qualidade e a de seu suporte.

Por meio da matriz numerada, temos um contexto de percepção artística caracterizado pelo constante desenvolvimento das formas técnicas que decompõem e controlam os processos analíticos de produção da imagem física através do "elemento mínimo constituidor da imagem", como afirma Gouchot (1993). Este elemento físico traz a possibilidade do controle total do ponto de imagem que se iniciou com os luminóscoros – pontos elementares discretos – da televisão doméstica constituidores do espectro visível.

O avanço no controle pontual de programação da imagem alcançou o pixel – ponto mínimo da imagem, passível de ser plenamente controlado por meio da produção digitalizada e da expressão visual por computador; (essa) "última etapa na busca do menor elemento constituinte da imagem foi superada graças ao computador. O computador permitia não somente dominar totalmente o ponto de imagem – pixel – como substituir, ao mesmo tempo, o automatismo analógico das técnicas televisuais pelo automatismo calculado, resultante de um tratamento numérico da informação relativo à imagem. A procura do constituinte último da imagem concluía-se com o pixel, ponto de convergência, se se pode dizer isto, de duas linhas de investigação tecnológica: uma que procurava o máximo de automatismo na produção da

imagem; outra, o domínio completo de seu constituinte mínimo. A imagem é, daí por diante, reduzida a um mosaico de pontos perfeitamente ordenado, um quadro de números, uma matriz” (Gouchot, 1993, p. 38-39).

O controle pontualizado da imagem permite que sua cor, textura, luminosidade e localização sejam quantificados e qualificados através do controle numerado. Assim, a figuração numérica constrói uma percepção visual figurativa, em que a representação do real dá lugar a sua apresentação modelada, virtual. Isto inaugura um novo instante técnico da produtibilidade artística e de registro de imagens que, inserido num espaço de transmissão de informações em “tempo real”, leva às últimas consequências a idéia de Benjamin de que as questões da modernidade não estão postas em termos do “enredamento”, mas frente à “transparência”.

O interesse que aqui se nos apresenta é o entendimento das realidades perceptivas que emergem deste contexto técnico de produção, controle e armazenamento das imagens artísticas que convive com as outras formas de produção técnica de imagens. Segundo Gouchot, a nova forma de produção de imagens traz à luz uma outra ordem visual e simbólica a partir da disseminação das imagens digitalizadas, pois o desenvolvimento técnico na produção das imagens, com a possibilidade de seu controle pleno e produtibilidade irrestrita, permite a disseminação social de novas formas de apreensão cultural. Trata-se, no entanto, de analisar um contexto midiático em que as formas de produtibilidade técnica das imagens não destroem nem superam artisticamente as outras formas de produção de imagens. Ao contrário, possibilitam novos entendi-

mentos acerca das práticas de apreensão artística e afirmam novas possibilidades de reversão, política na sociedade de controles eletrônicos.

Debray (1993) propôs que entendêssemos a cultura audiovisual, o cinema em particular, como “modalidade de comunicação/transmissão social” que promove o transporte de espetáculos para o grande público. A midiolgia, como “pragmática do pensamento”, analisa um conjunto de difusão informacional maciço, “técnica e socialmente determinado, dos meios simbólicos de transmissão e circulação”, viabilizando o entendimento sintético das modalidades de transmissão, ao “articular uma história das revoluções das transmissões com a das revoluções do transporte” (Debray, 1993, p. 30-35).

A noção de ecosfera de Debray, voltada ao entendimento das formas históricas de recepção/transmissão das informações através dos meios técnicos de difusão, “abrange os efeitos cumulativos de todas as acepções da palavra ‘transporte’ em determinado lugar e momento (dos traços como dos homens)” (Idem, 1993, p. 17). Assim, “este termo designa um meio de transmissão e transporte das mensagens e dos homens, com os métodos de elaboração e difusão intelectuais que lhe correspondem” (Idem, p. 243).

Assim, poderíamos associar a produção simbólica a um sistema técnico-cultural que relaciona a “história geral e das civilizações à história das técnicas”, vinculando diretamente as formas de poder político e de produção simbólica a partir de três diferentes ecosferas e suas formas de difusão informacional: logosfera-escrita, grafosfera-impressão e mídiasfera-audiovisual.

Ao relacionar as “aparelhagens do mundo simbólico” a uma

“logística das operações do pensamento”, Debray elabora uma nova contextualidade para a percepção.

As análises de Debray associam as formas técnicas de produção cultural às formas de percepção, que, datadas historicamente, constituem-se como modalidades de comunicação social. O entendimento de Debray se aproxima à concepção de Virilio (1993) sobre os “fatores de apreciação e de interpretação” estruturadores da “logística da percepção”.

Ao analisar os fatores do desenvolvimento das artes cinematográficas, entende que a associação do desenvolvimento dos transportes – a aviação – e das formas de captação de imagens permite a extensão especial do real pela manipulação dos planos e dimensões: “O cinema é o lugar privilegiado de um tráfico de desmaterialização, de um novo mercado industrial que desta vez não produz matéria, e sim luz: a iluminação dos imensos vitrais dos antigos edifícios concentra-se subitamente sobre uma tela” (Virilio, 1993, p. 58).

A aceleração na captação das imagens altera a percepção e as formas de produção de imagens. A intensa velocidade da captação/produção de imagens, utilizada tanto no cinema quanto nas operações militares, traz uma “alteração do tempo vivido”, das formas de percepção, iniciando uma nova sociabilidade que se caracteriza no cinema por um espetáculo de massa.

Na cidade de São Paulo, com a transformação das antigas salas de cinema de bairro em templos religiosos, supermercados, estacionamentos e danceterias, houve grande diminuição dos espaços de exibição cinematográfica na periferia da metrópole. Em seu lugar surgiram e se consolidaram, nos anos 1980, os

cinemas de shopping centers, com suas minúsculas salas. Com isso, alterou-se completamente a sociabilidade que envolve a afluência do público aos cinemas.

Se antes esta sociabilidade voltava-se diretamente para o cinema, hoje configura-se como uma “vitrinização” a mais entre as inúmeras imagens que podem ser apreendidas nestes locais de compras, como as lojas das redes de fast-food, videogames, camisarias, lojas de departamentos, etc. A proximidade entre percepção artística e publicidade possibilita a própria construção cinematográfica de filmes inspirados nos videoclips de divulgação musical.

Os campos da publicidade e do cinema se aproximaram para uma abordagem artística que

vitrifica a relação produto cultural-percepção individual, promovendo, como diria Debray, a inserção da percepção num “espaço de transfiguração pela imagem publicitária” (Debray, 1994, p. 71).

Esvaiu-se a distinção de Bourdieu entre o mundo dos objetos técnicos e o dos objetos estéticos, pois a relação entre a qualidade estética da obra de arte e a qualidade social dos espectadores não se atém apenas às normas e convenções sociais que definem a “fronteira incerta e historicamente maleável entre objetos técnicos e objetos de arte” (Bourdieu, 1994, p. 271).

Trata-se, então, de entender a inserção coletiva num único universo: o universo das percepções de massa. O cinema propi-

cia ao espectador a impressão lúdica de vivenciar uma supra-realidade, o que o populariza instantaneamente e o torna veículo de uma construção ativa do objeto percebido na tela. Devemos compreendê-lo como fato artístico-cultural possuidor de contornos, figuras e estruturas que possibilitam novas sociologias dos públicos que abarquem sua participação afetiva e perceptiva frente às imagens em movimento do cinema.

Hoje, no âmbito dos conteúdos artísticos da produção cinematográfica digitalizada, o entendimento e a caracterização de um espaço simbólico das massas constrói uma nova forma do seu envolvimento artístico, o que podemos caracterizar como o espaço midiático das multidões.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. **Esquisse d'une théorie de la pratique**. Gêneve-Paris: Librairie Droz, 1972.

\_\_\_\_\_. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **La distinction – critique sociale du judgement**. Paris: Editions de Minuit, 1979.

DEBRAY, R. **Curso de midiologia geral**. Petrópolis: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. **O estado sedutor**. Petrópolis: Vozes, 1994.

LE BON, G. **Psicologia das multidões**. Portugal: Delraux, 1980.

LÉVY, P. **As tecnologias da inteligência – o futuro do pensamento na era da informática**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MAYER, A. J. **A força da tradição – a persistência do Antigo Regime**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo 1 – Neurose**. Rio de Janeiro: Forense, s/d.

\_\_\_\_\_. **Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo 2 – Necrose**. Rio de Janeiro: Forense, s/d.

PARENTE, A. (org.) **Imagem máquina – A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.