

# Entretenimento como utopia

Angela Prysthon

Os trabalhos de Richard Dyer, professor de *Film Studies* do King's College London na Inglaterra, destacam-se como uma contribuição relevante rumo à superação da tensão entre a alta e a baixa culturas, e especialmente, ao reconhecimento da centralidade dos fenômenos do entretenimento para além de seu papel econômico na indústria cultural e à constituição da ideia de sensibilidade como um dos pilares dos Estudos Culturais. Este artigo visa justamente apresentar e analisar sua obra, destacando a importância dos mesmos na constituição de um *corpus* teórico específico sobre o entretenimento e sobre o cinema de massas.

Embora seja possível subdividir a obra de Dyer em quatro “categorias” razoavelmente distintas – a saber, estudos sobre estrelas de cinema (em *Stars*, 1979 e *Heavenly Bodies*, 1986, principalmente), pesquisas sobre raça (mais diretamente *White*, 1997), preocupação pontual sobre cultura *gay* (*Now You See it: Studies in Lesbian and Gay Film*, 1990; *Culture of Queers*, 2001), e as investigações sobre representação e entretenimento (*Only Entertainment*, 1992 e *The Matter of Images*, 1993) –, é importante ressaltar que o vigor de suas análises se deve exatamente ao modo pelo qual essas quatro esferas estão quase que permanentemente dialogando entre si e de diversas maneiras.

Na página de Dyer no sítio do King's College, estão indicados como principais interesses de pesquisa precisamente “problemas de entretenimento e representação, e as relações entre eles, sobretudo na música e no cinema”<sup>1</sup>. O autor vem, desde o final da década de 1970, procurando investigar a natureza desses problemas a partir de objetos anteriores, frequente e estranhamente obliterados nos Estudos Culturais mais tradicionais, como o carisma das estrelas de cinema, raça e cultura *pop*, *pin-up*

masculinos, balé clássico, Lana Turner, e *A noviça rebelde*. Oriundo do Programa de Estudos Culturais da Universidade de Birmingham, seus primeiros trabalhos delineavam sua militância tanto no movimento *gay*, como no elogio ao entretenimento mundial – como é particularmente evidente num de seus artigos mais conhecidos, “In Defence of Disco”, publicado originalmente em 1979 (2002: 151-159) – uma espécie de manifesto apaixonado em favor da cultura *pop* (específico na sua abordagem da música *disco*, contudo aplicável a qualquer outra manifestação “desqualificada”). Além de ser um dos textos pioneiros dos Estudos Culturais em explicitar as implicações do conceito de sensibilidade para a compreensão da cultura contemporânea:

I’m going to talk mainly about disco music, but there are two preliminary points I’d like to make. The first is that disco is more than just a form of music, although certainly the music is at the heart of it. Disco is also kinds of dancing, club, fashion, film- in a word, a certain *sensibility*, manifest in music, clubs, and so forth, historically and culturally specific, economically, technologically, ideologically, and aesthetically determined- and worth thinking about (2002: 151).<sup>2</sup>

Mas o que exatamente Richard Dyer quer dizer com o termo “entretenimento”? O que pode definir uma área tão difusa, tão ampla e tão transitória? Será que é sua proposta delinear o entretenimento como “área de conhecimento” ou pelo menos como o cerne da cultura midiática contemporânea? A minha hipótese é que Dyer, ao longo das últimas três décadas, tenta exatamente aprofundar essas questões de modo exploratório, sem tantas pretensões conclusivas ou metodológicas num sentido estrito, mas buscando apresentar simultaneamente um mapeamento panorâmico e específico do campo do entretenimento. Panorâmico porque seu escopo é historicamente extenso (compreende desde os primórdios do entretenimento no início do século XX até o interesse na investigação sobre o pastiche do início do século XXI), seus objetos são extremamente variados – como já frisamos acima, seus interesses compreendem estrelas do *mainstream* cinematográfico e pornografia *gay*, a evolução de determinados gêneros e subgêneros do cinema popular, e a confluência entre formas culturais e sociedade, e seus aportes também se alimentam de tradições distintas (teoria literária, semiologia e marxismo, entre outros). E específico porque realçando e aprofundando-se explícita e principalmente nas questões relativas ao cinema de alcance popular. No presente ensaio, todavia, vou me concentrar em quatro livros – todos reeditados e atualizados primorosamente pela Routledge, além de fartamente ilustrados, o que é bem importante para as pesquisas de audiovisual – (*Only Entertainment*, *Stars*, *Heavenly Bodies* e *Pastiche*) que desenvolvem de modo particularmente eficaz essa conjunção entre particular e específico, e que apontam para uma compreensão mais abrangente e polissêmica do cinema e dos fenômenos ligados a ele.

Em *Only Entertainment*, apesar de ser uma coletânea de ensaios previamente publicados em periódicos tão diversos como *Screen*, *Gay Culture*, *Sight and Sound*, *New Statesman and Society* e *Marxism Today*, há indiscutivelmente um maior foco na conceituação e categorização do entretenimento. Por mais que Dyer apresente a antologia como “ensaios discrepantes em tom e tópico”<sup>3</sup>, fica patente – e talvez essa seja uma característica de toda a sua obra – a organicidade do trabalho. Os elementos ligados ao entretenimento são colocados num marco de referências que, ao invés de simplesmente inverter ou descartar termos e hierarquias, vai questioná-los na sua essência e na sua malha de interrelações. Para Dyer, o entretenimento é uma *ideia* que envolve especificidades históricas e culturais, não podendo ser tomado como algo que pode ser encontrado universal e atemporalmente. Assim, está implícita uma atenção ao domínio da cultura da modernidade e do papel da indústria cultural nela, inclusive no que diz respeito à discussão sobre ideologia.

Outro ângulo de relevo no mapeamento que Dyer faz da cultura do entretenimento faz referência a Molière como figura chave na emergência do entretenimento moderno. Ao confrontar a Igreja, a elite e os críticos para estabelecer padrões populares para suas peças, Molière cortou os laços da arte com o entretenimento, de certa maneira inaugurando ou ao menos demarcando enfaticamente o grande divisor que ainda hoje nos frequenta: “Entertainment became identified with what was not art, not serious, not refined. This distinction remains with us – art is what is edifying, elitist, refined, difficult, whilst entertainment is hedonistic, vulgar, easy” (2002: 6).<sup>4</sup>

O entretenimento vai assim se agregando à noção de lazer e incorporando em alguma medida a carga negativa que ela implica (ser o avesso do trabalho, o lugar da irresponsabilidade, o tempo ocioso, o contrário da obrigação).

Sempre enfatizando nos seus textos que diferentes modos de representação correspondem a diferentes modos de percepção, Dyer tem buscado demonstrar não apenas a expansão ou o desdobramento do entretenimento dentro de uma ordem natural prevista (ou seja, descrição e enumeração de expressões avançadas do capitalismo, as mais variadas encarnações do entretenimento), mas um tipo de sistema altamente contraditório, cheio de brechas e estranhos nós. De certo modo, é como se o próprio entretenimento (como indústria e como expressão avançada do capitalismo) estivesse contaminado pela sua própria dissolução e subversão. Das sendas abertas pela multifacetada interpretação do entretenimento por Richard Dyer, talvez uma das mais interessantes e produtivas como objeto de investigação seja precisamente a constituição de novos modos de consumo, recepção e ressignificação do entretenimento, servindo não mais apenas como elemento de perpetuação da indústria, do mercado, mas formando (e destruindo em algumas ocasiões também) redes inéditas de trocas simbólicas, hierarquias inusitadas, tendências fugazes nas modas culturais.

Mas *Only Entertainment* não é apenas interessante nesse plano conceitual mais amplo. Os ensaios sobre as atrizes Lana Turner e Elizabeth Taylor ou as análises de

*O filho do Sheik* e *A noviça rebelde*, por exemplo, oferecem uma mescla de reverência e argúcia analítica – Dyer é um fã, sem dúvida, mas também um atento (e às vezes irônico) crítico de cinema e, acima de qualquer outra coisa, da cultura. Suas apreciações tanto de estrelas, como de filmes, canções ou gêneros cinematográficos e musicais estão sempre permeadas pela preocupação com o significado emocional (dos produtores, dos receptores e dele mesmo) das formas do entretenimento, sem perder de vista a complexidade dos seus conteúdos sócio-culturais. Tomemos, pois, um texto como “Entertainment and Utopia”, que procura definir o musical (em especial o musical hollywoodiano) tanto como gênero (estando implicadas as convenções que vão caracterizá-lo como tal), como também nas repercussões e impactos que esse gênero como visão de mundo tem na sociedade. O ponto de partida é aproximação do conceito de entretenimento ao de utopia:

Two of the taken-for-granted descriptions of entertainment, as “escape” and “wish-fulfilment”, point to its central thrust, namely, utopianism. Entertainment offers the image of “something better” to escape into, or something we want deeply that our day-to-day lives don’t provide. Alternatives, hopes, wishes – these are the stuff of utopia, the sense that things could be better, that something other than what is can be imagined and maybe realized (2002: 20).<sup>5</sup>

Esse curioso e instigante paralelo vai ser discutido e demonstrado a partir do esboço das categorias de uma sensibilidade utópica do entretenimento, categorias que surgem do exame cuidadoso da lógica que informa alguns produtos da indústria do entretenimento: noticiários, westerns, mas sobretudo da análise de três musicais hollywoodianos (*Caçadoras de ouro/Goldiggers of 1933*, *Cinderela em Paris/Funny Face* e *Um dia em Nova York/On the Town*). Neste ensaio, que me parece o mais relevante e influente de toda a coletânea – e talvez de toda a sua obra –, ele apresenta não apenas uma rica esquematização teórica do musical hollywoodiano, como reverte e subverte as usuais acusações de “escapismo” e unidimensionalidade da indústria cultural, abordando-as afirmativamente.

Para os Estudos Culturais, contudo, o alcance de seus dois livros sobre as estrelas de cinema, *Stars* e *Heavenly Bodies*, vai ser possivelmente maior pelo interesse crescente na compreensão mais sistemática e teoricamente informada da indústria das celebridades e seus mecanismos. *Stars* foi escrito no final da década de 1970 e estabeleceu procedimentos pioneiros para teorizar sobre atores de cinema, lançando mão da argumentação decisiva que as imagens das estrelas são criadas a partir de um cruzamento de textos fílmicos e extra-fílmicos. *Stars* tem uma natureza mais ordenada, mais metódica, que seus outros trabalhos, num certo sentido a proposta é mapear e desenvolver uma subárea do campo dos *Film Studies*, identificando um aparente apagamento do assunto na investigação teórica mais séria. Não que as es-

trelas de cinema não houvessem sido abordadas anteriormente (basta lembrar Morin ou Barthes), mas a conjugação simultânea das ênfases sociológicas, antropológicas e semióticas como preocupação de pesquisa certamente se configura como um adendo de valor. Dyer entende que é preciso superar a separação tradicional entre essas esferas, sob o risco de obliterar justamente o que essa subárea dos *Film Studies* traria de mais relevante ao campo, que é exatamente o entendimento e a categorização do conjunto de discursos disponíveis e públicos sobre as estrelas de cinema.

Within film studies, reasons for studying the stars have largely come from two rather different concerns that may broadly be characterised as the sociological and the semiotic. The former centres on the stars as a remarkable, and probably influential or symptomatic, social phenomenon, as well as being an aspect of film's "industrial nature". The semiotic concern reverses this. Here, stars are only of significance because they are in films and therefore are part of the way films signify. (...) However, one of my assumptions in writing the book has been that this distinction, while useful in helping one to handle an otherwise unmanageably large topic, is essentially one of convenience, and that both concerns are mutually interdependent (2007: 1).<sup>6</sup>

O livro, então, vai sendo estruturado de modo a acomodar e sistematizar essas duas grandes tradições teóricas (sociológica e semiótica). São nove capítulos distribuídos em três partes. Ainda que haja a predominância do enfoque sociológico na primeira parte e que a segunda e terceira sejam claramente associáveis a uma herança semiológica, o entrelaçamento constante entre signos e sociedade expressa a empresa dialética que define não apenas o trabalho de Richard Dyer, mas os próprios princípios dos Estudos Culturais. Pois Dyer, na medida em que expõe, mas ao mesmo tempo concilia a divisão entre o social e o discursivo (textos, imagens, signos), dispõe-se a examinar as estrelas de cinema em função das práticas sociais, culturais e textuais associadas a elas, entendendo-as na sua complexidade e não como entidades independentes (seja por seu apelo e influência na sociedade, seja na sua função de *performers*, seja como pura imagem). Ademais, esse trabalho parece estar comprometido com uma espécie de reavaliação compensatória dos ídolos fílmicos, um tipo de defesa radical (e teoricamente amparada) do *glamour* e da trivialidade, através das quais podemos enxergar um paradoxal "antiintelectualismo intelectual" – quiçá inerente às pesquisas sobre cultura *pop*. Para tanto, vale-se, como *Only Entertainment*, de uma diversidade vibrante e fecunda de estudos de caso, mesmo que sob alguns ângulos possam ser considerados datados<sup>7</sup>.

*Heavenly Bodies* dá continuidade ao projeto iniciado em *Stars*, mas o livro, publicado em 1986, precipita-se de modo mais ousado nos seus objetos. A começar pelas escolhas: diferentemente do trabalho anterior, que era bem mais panorâmico

no seu aporte das estrelas de cinema – apesar da seção mais focalizada em Jane Fonda –, neste a estrutura vai ser definida por um trio central de estrelas, cada uma delas funcionando mais como foco de uma série de tensões, que propriamente como *performers* ou arquétipos isolados.

O primeiro vértice do triângulo, provavelmente o mais óbvio deles, a atriz Marilyn Monroe, vai ser lido através do conjunto de preconceitos, mitos, certezas e incertezas – em resumo, o discurso – sobre a sexualidade nos anos 1950. Ou seja, embora Dyer traga à baila informações e comentários sobre os filmes e atuações de Monroe, ainda que seja estimado o seu papel como a epítome da *pinup* americana ou mesmo que o livro apresente descrições de cenas e de imagens, o núcleo duro do capítulo se refere à circulação de discursos sobre a atriz na imprensa, na literatura e em textos acadêmicos (psicologia, sociologia) da época, iluminando facetas mais desconhecidas, talvez não tanto de Monroe especificamente, mas sem dúvida da sexualidade naquele período. O que, aliás, apesar de não estar realizado neste trabalho, sugere uma possibilidade de comparação desconcertante com o contemporâneo:

What meanings Monroe can and does carry today would have to be approached through the discourses (...) that have been constructed in the twenty-years odd since her death. Why she should be able to articulate them is in turn an interesting question. Perhaps it is because she can be a talisman of what we are rejecting, of the price people had to pay for living in the regime of sexual discourses of the fifties. She flatters our sense of being so advanced. But perhaps too we are not so far from the fifties as we might like to think – notions of natural sexuality, of repression, of the ineffability of female sexuality, of sexuality as the key to human happiness and truth, these are not notions that we left behind. As long as sexuality goes on being privileged in quite the way it is, Monroe will be an affirmation of that principle even while also being witness to the price we pay for it (2004: 62-63).<sup>8</sup>

A segunda estrela do livro é possivelmente a menos conhecida das três, ainda mais ao considerarmos o contexto brasileiro: neste segundo capítulo, que é notavelmente o mais extenso de *Heavenly Bodies*, Dyer se concentra em Paul Robeson, ator, cantor, atleta e ativista negro norte-americano, que fez um grande sucesso mundial, particularmente entre 1924 e 1945. Este também é o tópico mais político e mais complexo da pesquisa. O ponto de partida para a discussão sobre Robeson é o conceito de *cross-over*<sup>9</sup>, termo derivado do jargão da música *pop* para referir àqueles artistas que fazem parte de mais de uma subcultura musical. Dyer, porém, aplica o termo a Robeson em um sentido bem mais amplo. O argumento é estendido não somente à capacidade de Robeson transitar entre vários gêneros musicais (música negra americana de raiz, gospel, operetas, etc.) ou fílmicos e dramáticos (musicais,

melodramas, tragédias), mas ao apelo e popularidade que ele vai ter para públicos diversos, e, sobretudo, o modo como Robeson utilizou sua notoriedade em prol de causas anti-racistas e socialistas. Interessa a Dyer articular questões concernentes às políticas de identidade racial, as ideias sobre a beleza negra que começam a circular na primeira metade do século XX e a análise do próprio corpo de Robeson como um discurso – este último ponto, a propósito, parecendo formar o alicerce da pesquisa sobre estrelas e celebridades. O fato de prefigurar as investigações posteriores de Dyer sobre raça, *show business*, cultura do entretenimento e cinema só garante relevância adicional ao ensaio que combina brilhantemente as leituras sutis das imagens e performances de Robeson com o explosivo contexto social e político no qual elas se inserem:

Through slavery and imperialism, black people have been the social group most clearly identified by and exploited for their bodily labour. Blacks thus became the most vivid reminders of the human body as labour in a society busily denying it. Representations of blacks then function as the site of *remembering and denying* the inescapability of the body in the economy (2004: 135).<sup>10</sup>

O último capítulo de *Heavenly Bodies* também deriva de uma das áreas de especialização de Dyer, que é a concernente aos *queer studies*. A estrela é Judy Garland e o foco está na minuciosa recuperação histórico-social do seu papel como ícone *gay* – seu ponto de partida é a busca do entendimento dos porquês da centralidade de Garland nos códigos culturais dos homossexuais masculinos. Mais uma vez, Dyer nos apresenta a ideia de modos de leitura compartilhados que compõem tanto a construção das *personas* cinematográficas, como o legado que em muito ultrapassa as peculiaridades fílmicas ou musicais dessas estrelas. O texto endereça significativamente pontos referentes à apropriação de Garland pelas políticas *queer* e as circunstâncias a partir das quais o *mainstream* se deparou com essa apropriação, além de esquadrihar os traços concretos e as singularidades que fizeram da atriz o depósito de afetos da parte do público *gay* a partir da articulação de três características mais gerais – a aparente normalidade, o seu jeito “familiar”, sobretudo no início da carreira; a sua androginia e a inflexão *camp* de sua figura, performances, filmes e canções. Afirmando categoricamente sua magnitude no universo homossexual, Dyer eventualmente chega à conclusão de que tal obsessão por Garland não tem nada de arbitrário:

Looking at, listening to Garland may get us inside how gay men have lived their experience and situation, have *made* sense of them. We feel that sense in the intangible and ineffable – the warmth of the voice, the wryness of the

humour, the edgy vigour of the stance – but they mean a lot because they are made expressive of what has been to be gay in the past half century (2004: 191).<sup>11</sup>

Um dos trabalhos mais recentes de Richard Dyer, *Pastiche* (2007), é uma reavaliação mais sistemática do conceito de pastiche e suas adjacências. Derivado de um curso da Universidade de Nova York, o livro apresenta certa proximidade com a estrutura de um manual, de um almanaque. O que poderia restringir o texto ao universo acadêmico dos *Film Studies* ou – já que os objetos não são apenas do cinema – ou dos Estudos Culturais. Mas trata-se muito claramente de um almanaque *tongue-in-cheek*<sup>12</sup> e literariamente muito sofisticado, escrito com a costumeira fluidez e acessibilidade de Dyer, que lança mão de um engenhoso (e didaticamente bem conveniente) recurso da glosa para este livro. Todos os cinco capítulos estão permeados por essa intenção de esclarecer etimológica e historicamente o “pastiche e companhia”, especialmente o primeiro (que não à toa se chama “pastiche e companhia”) que consta de enumerações, listas e acepções correntes, seguido de quatro incursões mais específicas e exemplos mais detalhados e analisados mais detidamente – o pastiche como gênero literário e deliberadamente chamado de pastiche; a noção do pastiche interior à obra; gêneros que são definidos por uma adesão natural ao pastiche e um capítulo conclusivo que considera a questão do valor estético e político do pastiche. Em todos eles, há uma profusão de notas e verbetes explicativos que, embora sob alguns ângulos possam parecer excessivos e confusos, constroem um mosaico precioso e fecundo sobre a cultura contemporânea e o que parece ser um dos seus traços estilísticos dominantes, a imitação consciente – como Dyer define o pastiche desde as primeiras linhas. Há não somente a intenção de reforçar o valor da prática do pastiche (nas mais diversas esferas artísticas e culturais, embora com o foco preponderante do cinema, da literatura e da música) e delinear seu papel no ambiente cultural contemporâneo, mas decodificar seus procedimentos e distinguir o pastiche da falsificação, sublinhando a natureza explícita do primeiro e o viés dissimulado, clandestino e de alguma maneira condenável da segunda. Como era de se esperar de qualquer discussão sobre pastiche, Dyer transita pelo território do pós-moderno, e não se esquia de comentar e criticar as abordagens já clássicas e consolidadas das estéticas contemporâneas, como, por exemplo, Linda Hutcheon (sobretudo seu trabalho sobre a ironia e sobre a paródia) ou Fredric Jameson (que define o pastiche como “paródia vazia”). Seu objetivo, contudo, não é o de apenas apresentar esse inventário de significados ou fazer uma revisão do pós-modernismo através do pastiche. Ele adere ao objeto pastiche a partir de uma abordagem multifacetada, ao mesmo tempo complexa e fácil de apreender. Com seu genuíno envolvimento (no sentido de conhecimento, de entusiasmo, de gosto e de pertinência) e a lúcida compreensão dos fenômenos descritos, analisados e relacionados a partir de seus contextos históricos e sociais e de sua materialidade intrínseca, *Pastiche* é uma



contribuição inestimável para o que poderíamos circunscrever como uma verdadeira estética dos Estudos Culturais.

Que, aliás, é uma forma de pensarmos a obra de Dyer como um todo: essa estética estaria constituída por um projeto de engajamento afetivo e intelectual com a cultura popular, por um conjunto de perguntas e respostas simultaneamente pessoais e coletivas sobre o universo do entretenimento, pela busca por uma linguagem crítica que dê conta das sensações frente aos fenômenos da cultura de massas, por processos analíticos que manejam formas culturais bem particulares e inúmeras vezes pequenas, aparentemente frívolas, para arquitetar um plano teórico mais abrangente, profundo e permanente. O fato dessa obra ser realizada primordialmente no campo dos *Film Studies*, com seu notório pendor para certo sectarismo e uma franca resistência aos Estudos Culturais, só a torna mais relevante, libertária e, como os extravagantes e fabulosos musicais analisados em *Only Entertainment*, utópica.

Angela Prysthon

Professora da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

## Notas

1. <http://www.kcl.ac.uk/schools/humanities/depts/film/staff/dyer.html>
2. “Falarei principalmente da música *disco*, mas há dois pontos preliminares que gostaria de lançar. O primeiro é que *disco* é mais do que uma forma musical, embora certamente a música esteja no seu cerne. *Disco* também se refere a tipos de dança, clubes, moda, filmes – numa palavra, uma certa sensibilidade, manifesta na música, nos clubes, e assim por diante, histórica e culturalmente específica, econômica, tecnológica, ideológica e esteticamente determinada – e que precisa ser pensada.” (tradução nossa)
3. “The essays, written over a period of twenty-odd years and disparate in topic and tone, all seek to understand entertainment in its own terms.” (Dyer, 2002: 1).
4. “O entretenimento ficou identificado como aquilo que não é arte, não é sério, não é refinado. Essa distinção permanece conosco – arte é aquilo que é edificante, elitista, refinado, difícil, enquanto entretenimento é hedonista, vulgar, fácil.” (tradução nossa)
5. “Duas das descrições já naturalizadas de entretenimento, a saber, ‘fuga’ e ‘realização de desejos’, apontam para o seu ímpeto central, utopismo. O entretenimento oferece a imagem de um ‘lugar melhor’ para ir, ou algo que queremos profundamente e que nosso cotidiano não nos pode prover. Alternativas, esperanças, desejos – esse é o domínio da utopia, a noção de que as coisas podem ser melhores, que algo distinto do que está aí pode ser imaginado e talvez até realizado. (tradução nossa)
6. “Nos *film studies*, razões para estudar as estrelas se originam normalmente de duas preocupações bem diferentes que podem ser genericamente caracterizadas como sociológicas e semióticas. A primeira focaliza as estrelas como um fenômeno social notável, e provavelmente influente ou sintomático, como também um aspecto da

'natureza industrial' do cinema. A abordagem semiótica reverte isso. Nela, as estrelas só têm algum significado porque estão nos filmes e, portanto, porque são uma parte do que os filmes significam. (...) Contudo, uma das minhas suposições ao escrever este livro é que essa distinção, apesar de útil ao ajudar a manusear um tópico que seria de outra forma por demais vasto, é essencialmente uma separação de conveniência, e que tais perspectivas são mutuamente interdependentes." (tradução nossa)

7. Há algumas análises pontuais de Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, Marlon Brando, Barbra Streisand, Robert Redford, John Wayne, entre outros. Contudo, o livro foi publicado pela primeira vez em 1980 e assim é Jane Fonda que ocupa um lugar central no estudo, tendo capítulo completo devotado ao seu significado histórico, ideológico e estético, desde o seu passado bombshell, passando por comparações com os outros atores da família Fonda até chegar ao seu ativismo político a partir do final dos anos 1960.

8. "Que significados Monroe tem e pode carregar hoje em dia teriam que ser abordados através dos discursos que têm sido construídos nesses vinte anos transcorridos desde sua morte. Por que ela é capaz de articulá-los é por sua vez uma questão interessante. Talvez seja porque ela pode representar um talismã para aquilo que rejeitamos, para o preço que as pessoas tiveram que pagar por viver no regime dos discursos sexuais dos anos 1950. Ela exalta a nossa impressão de sermos tão avançados. Mas talvez também não estejamos assim tão longe dos anos 1950 como gostaríamos de pensar – noções de sexualidade natural, de repressão, da infabilidade da sexualidade feminina, da sexualidade como chave da verdade e da felicidade humanas, essas não são noções que abandonamos. Enquanto a sexualidade continue sendo privilegiado do modo que tem sido, Monroe será uma afirmação daquele princípio ao mesmo tempo que testemunha do preço que temos que pagar por isto." (tradução nossa)

9. Cross-over pode significar também passagem, interseção, encruzilhada.

10. "Pela escravidão e imperialismo, os negros são o grupo social mais claramente identificado e explorado pelo seu trabalho corporal. Os negros desse modo se tornaram as reminiscências mais marcantes de que o corpo humano é trabalho numa sociedade ocupadíssima em negá-lo. As representações dos negros então funcionam como o lugar de lembrar e negar a inescapabilidade do corpo na economia." (tradução nossa)

11. "Olhar para, escutar Garland pode nos remeter a como os gays masculinos viveram sua experiência e situação, como eles as *perceberam*. Temos uma vaga noção a partir do intangível e do inefável – o calor da voz, a estranheza do humor, o vigor mordaz da postura – mas eles significam muito porque tornaram expressivo o que foi ser gay nessa metade de século." (tradução nossa)

12. *Tongue-in-cheek* é um expressão idiomática que significa "com ironia", "de brincadeira".

## **Referências bibliográficas**

DYER, Richard. *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. 2 ed. Londres/Nova York: Routledge, 2004.

\_\_\_\_\_. *Only Entertainment*. 2 ed. Londres/Nova York: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. *Pastiche*. Londres/Nova York: Routledge, 2007.

\_\_\_\_\_. *Stars*. 2 ed. Londres/Nova York: Routledge, 2007.

HARTLEY, John. *Communication, Cultural and Media Studies. The Key Concepts*. London/ New York: Routledge, 2002.

## **Resumo**

A superação da tensão entre a alta e a baixa culturas, o reconhecimento da centralidade dos fenômenos do entretenimento para além de seu papel econômico na indústria cultural e a ideia de sensibilidade como um dos pilares dos Estudos Culturais são características essenciais da obra do britânico Richard Dyer. Este artigo visa justamente apresentar e analisar seus principais trabalhos, destacando a importância dos mesmos na constituição de um *corpus* teórico específico sobre o entretenimento e sobre o cinema de massas.

## **Palavras-chave**

Entretenimento; Cinema popular; Dyer; Estudos Culturais; Teoria cultural.

## **Abstract**

The dissolution of the tension between High Art and mass culture, the recognition of the centrality of entertainment in contemporary culture beyond its economic role and the idea of *sensibility* as one of the theoretical pillars of Cultural Studies are essential characteristics in Richard Dyer's oeuvre. This article intends to present and analyze his foremost books, highlighting their importance in the constitution of a specific theoretical corpus about entertainment and popular cinema.

## **Keywords**

Entertainment; Popular cinema; Dyer; Cultural Studies; Cultural theory.