

SÉRIE ANTROPOLOGIA

109

**AS DUAS FACES DA TRADIÇÃO.
O CLÁSSICO E O POPULAR NA
MODERNIDADE LATINOAMERICANA
José Jorge de Carvalho**

**Brasília
1991**

AS DUAS FACES DA TRADIÇÃO. O CLASSICO E O POPULAR NA MODERNIDADE LATINOAMERICANA

José Jorge de Carvalho

A história da humanidade é necessariamente um todo, isto é, uma corrente formada do primeiro ao último elo pelo processo modelador da socialização e da tradição.

J.G. Herder

I. INTRODUÇÃO

Teorizar a velha questão da tradição e seu lugar na cultura contemporânea é sem dúvida um grande desafio para nossa imaginação conceitual, pois a maioria dos modelos conhecidos de análise do problema dos níveis de cultura - a teoria das ideologias, a teoria marxista de classes, a abordagem gramsciana, as posições da escola de Frankfurt - encontram-se, no momento presente, bastante esgotados. Além disso, uma parcela substancial das novas teorias das ciências humanas tem sido desenvolvida no confronto com questões muito distintas, quase antagônicas à que nos ocupa, tais como a desconstrução das noções substantivas de identidade, a entrada na cultura pós-moderna, a desestabilização do campo simbólico, o niilismo face os valores tradicionais e, principalmente, um olhar cheio de suspeita pela idéia mesma de tradição cultural.

De qualquer forma, é justamente essa pluralidade de posições, que tão bem caracteriza o momento presente, que deve assegurar-nos o direito de retomar a discussão sobre um tema que continua sendo importante em nossos países, apesar de um pouco deslocado do que se considera, em alguns círculos acadêmicos, como questões centrais. Se a problemática inserção da América Latina no que se vem definindo como era pós-moderna absorve o interesse analítico de muitos de nossos pensadores, por outro lado se sucedem as tentativas (sobretudo a partir do estado) de refazer, teórica e institucionalmente, a posição do folclore e das culturas populares no continente latinoamericano¹. A aceitação de ambos os temas como relevantes nos desafia a pôr em prova nossa capacidade de compreender as várias faces da produção cultural contemporânea e, muito especialmente, o lugar que ocupa a tradição nesse universo tão aberto e plurifacético².

¹Este trabalho foi apresentado primeiramente na II Reunião Interamericana sobre Cultura Popular e Tradicional em Caracas, em agosto de 1987 (Carvalho 1987a). Logo, em uma versão muito ampliada, no Seminário em comemoração dos trinta anos da criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, no Rio de Janeiro, em agosto de 1988 (Carvalho 1989). Sou grato a Maria Teresa Melfi, Rita Segato e Vivian Schelling pelo estímulo e pelas sugestões.

²Uma excelente colocação, no plano filosófico, desses dilemas da cultura ocidental contemporânea pode ser encontrada no livro de Gianni Vattimo, O Fim da Modernidade (1987), cujas idéias discuti num outro trabalho (Carvalho 1988).

Procurarei entender aqui as relações entre os vários circuitos de produção³ simbólica que atuam simultaneamente em nossas sociedades, mas que até agora têm sido interpretadas setorialmente e não na totalidade de sua articulação. Concretamente, discutirei as principais posições em relação ao folclore e à cultura popular ao mesmo tempo e à luz de uma discussão sobre a situação atual da cultura clássica. Esse movimento especular de conceitualização me conduziu, inevitavelmente, a uma discussão igualmente extensa sobre a cultura de massa, esse continente móvel que constantemente devora, transfigura e devolve símbolos que são gerados no seio dos mais diversos segmentos que conformam o heterogêneo tecido social contemporâneo.

Antes de passar diretamente ao assunto faço lembrar que há sempre uma relação muito estreita entre a conceitualização da dinâmica da cultura e a formulação de políticas culturais. Aquele que fala, no momento em que fala simula, pelo menos para si mesmo, se não para os outros, que possui um poder de atuação, capaz de transformar as coisas naquilo que ele diz que são, pelo ato mesmo de enunciá-las como tal. Assim, aquilo que começa como mero trabalho de conceito ou filosofia se transforma numa crítica da cultura, na medida em que a própria trajetória conceitual deixa entrever, implícita ou explicitamente, uma postura valorativa em relação ao dilema cultural analisado. Apesar de óbvia, tal observação não é redundante, pois quer preparar de antemão o leitor para um tipo de texto que, apesar de ser de natureza conceitual, não pode deixar de ser heteróclito; e mais, alterna forçosamente descrição e análise com princípios filosóficos e propostas de atuação.

Além disso, como já sugeri antes, os autores que proponho discutir dirigiram-se a públicos muitos diversos e exercitaram sua sensibilidade de analistas frente a segmentos muito distintos da cultura. Houve um momento áureo na América Latina durante o qual os estudos de folclore eram dominados por intelectuais de formação muito parecida entre si. Já no momento presente, as frentes de discussão são muito mais variadas e quase independentes uma das outras, sendo representadas muito mais por filósofos, antropólogos, sociólogos, teóricos de comunicação de massa, que pelo folclorista clássico. Da mesma forma, os teorizadores da chamada cultura clássica costumavam

exibir, até muito recentemente, um perfil intelectual bastante homogêneo e distante do ⁴ universo popular. Daí que, nossa tentativa de relacionar linhas de pensamento tão diversas, não tive como evitar um certo grau de fragmentação e descontinuidade no texto, sobretudo porque devo forçar um diálogo entre pensadores que jamais se reconheceriam como interlocutores. Contudo, considero que, longe de ser um mero gesto de estilo, é um recurso legítimo e necessário colocar no mesmo plano as reflexões de um George Steiner (paradigma da cultura erudita acadêmica) sobre a decadência da cultura clássica com o pensamento de folcloristas "autênticos", como Isabel Aretz, sobre os avatares da cultura popular tradicional no mundo das metrópoles latinoamericanas.

Há que reconhecer ainda outra questão, de tipo epistemológico. Os argumentos sobre cultura tradicional e modernidade que desenvolvo aqui deslocam constantemente o sujeito que fala - o qual, em princípio, não seria mais que um indivíduo dito culto, membro da sociedade burguesa ocidental e, como tal, fixo. Todavia, é inevitável que ocorra esse deslocamento de perspectiva nas discussões modernas sobre níveis ou dimensões de cultura. Às vezes discorremos em nome do tão questionado pensamento burguês, que foi quem colocou esse problema; outras vezes é este mesmo pensamento que, através da crítica dialética, questiona as próprias categorias que criou. Se em alguns momentos se misturam e se identificam as perspectivas das intelectualidades europeias e latinoamericana, em outros elas se opõem e se excluem radicalmente. Ainda mais, alternam-se em importância, no presente texto, as várias dimensões da cultura, histórica e socialmente definidas: aqui é relevante o folclore, ali a cultura clássica, lá a cultura popular ou a massiva.

Uma proposta teórica para o desenvolvimento desse tipo de análise foi formulada décadas atrás por Theodor Adorno. Procurando dar conta do fato de que o crítico da cultura não pode jamais estar fora da cultura que ele mesmo critica, Adorno utilizou magistralmente a proposição dialética de Hegel, que se nega a si mesma sem auto-destruir-se (Adorno 1973). Contudo, parece-me que nos deparamos agora com um problema ainda mais complexo que o de Adorno (recordemos: basicamente, tratava-se do problema de um sujeito - burguês, moderno - cuja unidade parecia surgir a partir de um

conflito dialético entre suas partes constitutivas). Penso que teríamos que desenvolver⁵ um tipo de reflexão que eu chamaria de pluri-subjetiva, a qual permita a cada um desses sujeitos típicos da cultura moderna (o cultor do folclore, da cultura popular, da cultura erudita, da cultura de massa, etc) auto-referir-se, identificar-se e confrontar-se simultaneamente na mesma instância afirmativa. Sem cair na busca de um ponto neutro ou vazio (obviamente ilusório), minha proposta é alcançar uma posição menos parcial e mais comprometida com as interfaces, ainda que menos coerente em sua aparência externa.³

Somente assim, penso, poderemos construir um ponto de vista que não esteja preso apenas aos valores da classe intelectual (à qual o crítico em geral pertence, ainda que não exclusivamente), ou de nenhuma outra classe em particular.

Na primeira parte do trabalho apresentarei muito resumidamente algumas discussões recentes sobre o tema, desenvolvidas na América Latina (e das quais participei), sobretudo para mostrar que são muito semelhantes às discussões levadas a cabo no Brasil, tanto no passado como no presente. Procurarei, em seguida, avançar, ainda que de uma forma breve e esquemática, algumas idéias próprias sobre as relações entre os vários tipos de cultura referindo-me ao Brasil em particular e ao mundo latinoamericano em geral. O pano de fundo para essas propostas é a história dos estudos de folclore e cultura popular, a qual dou por conhecida.⁴ Enfim, penso que este texto se tornaria mais claro se se considerasse suas várias seções como desenvolvimentos, no discurso, de idéias que são simultâneas do ponto de vista da conceituação.

II. A DISCUSSÃO LATIOAMERICANA SOBRE FOLCLORE

Simplificando uma trajetória histórica que começa, pelo menos, com Sílvio Romero no final do século passado, podemos admitir que a posição brasileira típica em relação ao folclore está bem expressa na Carta do Folclore Brasileiro, de 1951, texto já suficientemente conhecido e debatido no âmbito intelectual que nos interessa. O mesmo clima intelectual gerado em torno da Carta (que levou, mais tarde, à criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro), esteve também por trás da Carta del Folclore Americano, escrita em Caracas em 1970 por um grupo de folcloristas de vários países da América Latina. Também como no caso da carta brasileira, a reunião na Venezuela tinha como finalidade última a criação de um Instituto, apto a desenvolver

³Enfim, trata-se de interpretar a complexidade cultural contemporânea a partir das categorias de simultaneidade, superposição e interrelação. Um equivalente desse tipo de análise que proponho foi realizado por Mikhail Bakhtin, para o mundo da ficção literária, em seu estudo sobre a polifonia nas novelas de Dostoiévski (Bakhtin 1981).

⁴Para uma visão geral das teorias do folclore na América Latina, ver Segato (1977, 1978 e 1980). Em um trabalho anterior (Carvalho 1980), discuti algumas questões e propus uma sistematização geral dos tipos de estudos mais frequentes; ainda em outro trabalho (Carvalho 1983) sugeri uma proposta de atuação a nível latinoamericano. Ver também as reconstruções históricas de Renato Ortiz (1985 e 1986).

"programas para a preservação, compilação e estudo do folclore musical americano". Tirante a fixação, mais nominal que real, em música, a carta veio concretizar uma posição latinoamericana de conceituação do folclore. Um ano depois da reunião, foi criado o Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), sob a direção de Isabel Aretz. Este Instituto foi a concretização do sonho institucional dos folcloristas latinoamericanos: possibilidade de verbas para pesquisa, formação de um arquivo latinoamericano de folclore e cursos de capacitação de pesquisadores para a continuidade dos estudos nos vários países da área.⁵ Por tudo isso, vale a pena, aqui, resumir as bases conceituais da Carta.

Assim como sua contraparte brasileira, a Carta do Folclore Americano preocupa-se em legitimar os estudos de folclore como científicos e fixa sua atenção em um aspecto da cultura latinoamericana, a saber, "os valores tradicionais", cujo resgate e conservação são vistos como fundamentais. Preocupa-se também com a desapareição do folclore, provocada e acelerada cada dia pela industrialização e pelo desenvolvimento dos meios modernos de comunicação. O perigo principal de sua desapareição seria a perda de identidade dos povos americanos, na medida em que o folclore é definido como "elemento básico constitutivo da cultura de nossos povos". É justamente essa função de uma definição de identidade, que passa pelo folclore e não pela cultura de massa, conjugada com um sentimento apocalíptico de perda do folclore, que faz da Carta, a meu ver, um documento típico do esforço desempenhado, ao longo de gerações, pelos intelectuais latinoamericanos envolvidos com essa questão. Revisar esses dois pilares do seu pensamento é alterar praticamente todo o seu projeto, tanto de conceituação como de política cultural.

A experiência do INIDEF, durante dez anos, suscitou uma primeira reunião (o I Congresso Interamericano de Etnomusicologia e Folclore, em Caracas, 1983), na qual algumas das posições colocadas pela Carta começaram a ser questionadas. Contudo, o texto de Isabel Aretz de abertura do Congresso (Aretz 1983) reiterou e resumiu, de uma forma mais veemente e coerente, as questões centrais que caracterizam os estudos clássicos do folclore latinoamericano. Primeiro, afirma que o INIDEF existiu "para mostrar a face dos povos da Venezuela e da América que até agora permaneceram alheios ao movimento cultural de nossas grandes cidades, apesar de serem eles os verdadeiros homens-testenhumas, os que ainda não cortaram os vínculos de sua herança e que, em razão de estarem plenos de tradições, podem assegurar-nos uma continuidade histórica (Aretz 1983:12). Mais adiante, declara discordar do uso da expressão cultura popular tradicional", porque faz confundir folclore com cultura popular. O folclore, que ela prefere denominar de "cultura oral tradicional" seria o "que afunda suas raízes no tempo e que é a autêntica cultura produzida pelo povo", enquanto cultura popular seria a "que anda entre o povo e que este assimila", sem haver interferido no seu processo de criação (id:12).

É claro que esta separação entre cultural oral tradicional e cultura popular (que evoca a divisão de Ermolao Rubieri discutida por Gramsci)⁶ emana de uma posição que não é meramente conceitual e passa a representar, também, uma posição de política cultural: a cultura popular deve estar fora do âmbito das instituições dedicadas ao folclore.

Desfeito o Instituto, em 1985, uma nova reunião foi convocada, em 1987, para uma

⁵Sobre a trajetória do Instituto e sua contribuição aos estudos e à divulgação da cultura tradicional latinoamericana, emiti uma opinião pessoal em outro lugar (Carvalho 1987b).

⁶Ver Gramsci 1986:190

revisão dos conceitos e políticas relacionadas com o folclore e cultura popular, e que servisse de subsídio para a confecção de uma nova Carta do Folclore Latinoamericano, a ser redigida num futuro encontro. Nesta reunião em 1987, dois temas importantes foram trazidos à tona por vários participantes, na espera de uma ampliação da perspectiva da Carta: uma atenção à cultura popular urbana e um equacionamento da relação entre cultura tradicional e os meios de comunicação de massa. Das várias comunicações apresentadas àquela reunião, destaco, sobretudo, a de Néstor García Canclini (1987), cujas sugestões e críticas à Carta resumo aqui parcialmente.

- a) o sentimento apocalíptico de desaparecimento do folclore não se justifica: o artesanato só tem crescido no continente e os novos meios de comunicação de massa têm-se utilizado do folclore e com isso incentivado o seu crescimento;
- b) o folclore já é hoje em dia apenas uma parcela da cultura popular e Canclini aceita como parte do universo do folclore "intervenções artesanais na cultura massiva, tais como comentários familiares sobre telenovelas, usos irônicos de canções e slogans publicitários, etc". (1987:9);
- c) como consequência da heterogeneidade e da dinâmica do momento presente Canclini propõe descartar a escorregadia noção de autenticidade, presente na conceituação de vários autores, e sugere o critério de "representatividade sócio-cultural: não importa tanto os objetos, música e hábitos tradicionais por sua capacidade de permanecerem "puros", iguais a si mesmos, como porque representam o modo de conceber e viver daqueles que os produzem e usam" (1987:9). A intenção de Canclini, que coincide com a da maioria dos participantes daquele Congresso, é praticamente acabar com a distinção entre popular e folclórico; melhor, tudo passaria a cair dentro da noção de "culturas populares".

Esse conceito latinoamericano de cultura popular, que representa, de fato, uma intenção renovadora com relação às definições por demais fossilizantes de folclore e cultura tradicional, tem por um lado, um enorme poder aglutinador; por outro lado, corre o perigo de conduzir a uma nova paralisação do trabalho conceitual. Isabel Aretz enfatiza, por exemplo, a importância de se conhecer a produção do bem cultural que circula e é usado pelos grupos sociais ou comunidades. Se desejamos atender à sua exigência (e penso que sim), teremos de novo que qualificar essa noção generalizadora de cultura popular, para compreender em que distingue, enquanto produto, um programa de auditório de TV de uma folia de reis ou de uma peça de pagode, por exemplo. A crítica às taxonomias e classificações pode ser válida em muitos casos⁷, mas permanece o problema de como fazer distinções e traçar limites entre processos e formas que, certamente, não se confundem.

Ao apontar os perigos dessa posição por demais aglutinadora de Canclini, lembro também a crítica, bastante sutil, por certo, que Umberto Eco faz à visão tradicional que os teóricos de comunicação tinham sobre a mídia, ao utilizar uma teoria de intenções para compreender esse mundo tão complexo. Eco argumenta que "um projeto existe, mas não é mais intencional" (1984:181) e sustenta que hoje somos todos prisioneiros da mídia, a ponto de que tudo é cultura

⁷Ver o trabalho de Rita Segato (1988) sobre a crise das taxonomias nos estudos de folclore.

de massa, da Crítica da Razão PUra ao programa de Sílvio Santos.

Apesar de convincente em seus termos (ainda que não necessariamente correta), esta posição de Eco, como a de Canclini, também paralisa o trabalho do conceito, exibindo vivamente a complexidade da discussão contemporânea sobre níveis culturais. Se as distinções clássicas são confusas, deficientes ou obsoletas, eliminá-las apenas, sem colocar outras em seu lugar significa, de fato, colocar-se numa postura mais imprecisa ainda, o que não satisfaz. Afinal, nem Canclini nem Eco igualam em suas reflexões particulares, todas as manifestações culturais contemporâneas. Sabendo portanto de antemão que, dadas as características do problema com que me enfrento, é extremamente difícil formular conceitos e categorias que transcendam um nível meramente operatório de profundidade e precisão, proponho apenas algumas notas e fragmentos de idéias que ajudem a recolocar a questão da tradição face os demais níveis de cultura.

III. POR UMA REVISÃO EMPIRICA DO CONCEITO DE FOLCLORE

Concordando, em princípio, com Néstor Canclini, entendo que uma concepção substantiva e ortodoxa de folclore ou de cultura tradicional já não se sustenta, na medida em que o estudo da cultura popular, no momento presente, deve tomar em conta a articulação de diversos fatores sumamente complexos e dinâmicos que, em muitos casos, ameaçam dissolver a delimitação de uma área exclusivamente tradicional da cultura popular. Entre esses fatores encontram-se: a produção cultural vinculada aos meios de comunicação de massa; o turismo; a migração interna; e, muito importante, a secularização crescente de nossas sociedades que, colocando à disposição dos indivíduos uma gama muito mais ampla de opções no campo religioso ou espiritual, rompe com um certo primado do catolicismo como campo simbólico e estético dominante em muitas expressões culturais tradicionais.

Outro fator a ser tomado em conta, comum também a outros países latinoamericanos, é o processo de urbanização acelerada por que passam nossos principais centros habitacionais nas últimas décadas, trazendo consigo novas formas de sociabilidade, tais como a formação de círculos de interesse parcializado, grupos de interação intermitente capazes de gerar formas culturais novas e altamente sincréticas, as quais constroem e manipulam um universo simbólico mais aberto e transitório, distinto do caráter totalizante e estável dos símbolos culturais tradicionais, porém nem por isso entregues inteiramente às mãos da indústria cultural.⁸

Sobre a influência da urbanização na cultura, vale lembrar que no Brasil a relação demográfica entre campo e cidade se inverteu nos últimos vinte e cinco anos e hoje setenta por cento da população do país vive em cidades. Com isso, a chamada cultura camponesa, que sempre foi o foco principal de atenção dos estudiosos de folclore, talvez já não venha a representar, em termos sociológicos, a parte majoritária da cultura popular. Além disso, passa a existir, também, um grande circuito de cultura rural nas cidades, na medida em que numerosos grupos transplantados do interior são refeitos (e sua cultura, obviamente reinterpretada) no meio metropolitano. Assim, vários símbolos que, no campo, funcionam como fortes elementos de caracterização e consolidação da identidade camponesa, passam a ser, na urbe, meras celebrações rituais do estilo camponês de vida, levadas a cabo por grupos que são agora urbanóides. Esse complexo jogo de deslocamento por que passam os símbolos tradicionais no

⁸Um bom exemplo disso seria os "mundos" de significado que são construídos em torno da Astrologia, dos grupos de terapia, de colecionadores, etc. Ver Gilberto Velho (1981) para uma discussão geral do tema.

mundo urbano deve ainda ser melhor compreendido.⁹ É muito provável, inclusive, que esse universo cultural da periferia metropolitana conte com um número de cultores semelhante ao que podemos encontrar no contexto ainda mais estável das cidades do interior.

Enfatizando um caso particular, insisto na importância de se compreender a realidade das várias formas de música popular cultivadas no país, desde a música popular já tradicional, até as formas novas, como fricote, swing, lambada e todos os outros ritmos afro tão difundidos recentemente. E há que compreender também os gêneros que dialogam diretamente com a música popular anglo-saxã de difusão mundial, como o rock. É ainda de extrema importância dedicar-se ao estudo das várias formas modernas de música comercial consideradas pelos puristas como mero kitsch, como cópia de mau gosto da música tradicional. Refiro-me, sobretudo, à produção musical dirigida às classes suburbanas, tais como a música "brega" ou "sertaneja", que tem seus equivalentes em muitos países latinoamericanos e que cresce cada dia a uma velocidade vertiginosa. Assim como sempre houve uma vertente de formas tradicionais que uniam o mundo iberoamericano do México ao Uruguai (romances, repentes, autos dramáticos, etc), já existe agora uma vertente de formas híbridas que também nos une, sendo possível identificar relações de parentesco e afinidade entre novos ritmos populares brasileiros com novas expressões da Bolívia, Peru, Venezuela, Caribe, México, etc. A música popular, produto típico do novo mundo urbano-industrial surgido no século XX, é um termômetro sutil dos complexos processos de transformação e interrelação entre significados tradicionais e modernos, refletindo as experiências sempre cambiantes das várias camadas sociais que conformam nosso mundo. Não é possível compreender a tradição sem compreender a inovação, sendo que a tensão entre essas duas correntes de criatividade se manifestam especialmente no caso da música. Por exemplo, o vertiginoso crescimento de uma vertente mais comercial e kitsch da música "sertaneja" no Brasil (análoga ao estilo country comercial nos Estados Unidos) tem contribuído enormemente para que as grandes obras da canção sertaneja tradicional sejam reabilitadas e revalorizadas (a ponto de elas do serem agora chamadas de "clássicos" sertanejos pelos cultores do gênero tipicamente comercial).

IV. O FOLCLORE E A CULTURA CLÁSSICA

Há que estar consciente, a cada momento, de quando nos referimos ao ideal de cultura tradicional e quando falamos da situação real de sua presença no mundo de hoje. O folclore puro, (as "verdadeiras raízes populares"), entendido como o núcleo formador de identidade étnica, regional ou nacional, encontra-se agora em uma situação muito similar à que experimenta a também considerada autêntica "cultura clássica", quer dizer, aquele extrato simbólico mais definidor das elites dominantes e que é ainda a dimensão de cultura tida como de mais alto prestígio. Contudo, até que ponto são os textos clássicos cultivados, no sentido de fonte de consulta e reflexão constante - enfim, de geração de um paideuma no sentido poundiano - é uma questão polêmica, pois parecem transformados em meros símbolos de status ou de identificação convencional. Idêntica argumentação poderia ser feita acerca da vigência da chamada música clássica ou erudita, da pintura, etc.

⁹Neste contexto, Néstor García Canclini discutiu o problema da desterritorialização da cultura tradicional, referindo-se ao caso da cultura popular de raiz mexicana nos Estados Unidos (Canclini 1988:19). Ver também Rita Segato (1990) para uma discussão similar sobre a expansão dos cultos afro-brasileiros na Argentina.

O que quero afirmar é que, na maioria dos casos, o contexto tradicional do folclore está fragmentado, se passamos a defini-lo segundo os critérios ortodoxos dos folcloristas latino-americanos. E, conforme dissemos antes, não só o folclore está fragmentado, mas também a cultura de elite, a suposta "cultura superior", letrada. Já se torna tão difícil encontrar uma manifestação cultural que atenda a todas e só a todas as caracterizações do fato folclórico tais como definidas, por exemplo, por Augusto Raúl Cortazar no seu famoso Esquema del Folklore, (1965), como identificar grupos de pessoas que hajam assimilado e que expressem com naturalidade toda aquela formação clássica a que me referi anteriormente e que ao mesmo tempo se distanciem de todas as expressões culturais ditas "populares". Quantos são hoje em dia os que conhecem por inteiro a Divina Comédia, o Fausto, o Quixote, Homero, Shakespeare, Platão, Hegel, Ibsen? Quem é capaz de reconhecer, à primeira audição, melodias de Mozart, árias de Verdi, a trama mítico-musical da Tetralogia de Wagner? Cada vez um número menor de pessoas frequenta os clássicos com assiduidade.

Ilustrando o contexto da presente discussão, se leio as Anotações-1950-1969, de Max Horkheimer (que era, inclusive, um pensador crítico) é como se estivesse lendo um equivalente da Carta do Folclore Americano para a classe dominante! O grande herdeiro da tradição clássica alemã e das sofisticadas culturas da Viena fin-de-siècle e da República de Weimar, encontra a própria cultura da elite ocidental de hoje como desintegrada, desfeita, em vias de descaracterização e apresentando graves sintomas de perda de memória.¹⁰ Tanto os folcloristas como os filósofos críticos apontam para a crise das culturas "autênticas" (a clássica e a folclórica) e se lamentam do fato de que é a intermédia que está mais viva: a cultura popular urbana e a cultura de massa. As consequências dessa nova realidade cultural foram muito bem discutidas recentemente por Sérgio Paulo Rouanet, num ensaio polêmico, onde ele sugere que a "alta cultura e a cultura popular são as duas metades de uma totalidade cindida, que só poderá recompor-se na linha de fuga de uma utopia tendencial" (1987:130. Vale esclarecer, somente, que Rouanet está chamando de cultura popular o que aqui chamamos de folclore).

De fato, a própria construção e definição de uma cultura folclórica pura, autêntica, foi formulada sobretudo pelos românticos alemães (principalmente por Herder), justamente ao mesmo tempo em que construíam também um ideal de cultura clássica, de elite, ou "superior".¹¹ E o exemplo mais acabado, a meu ver, desta suposta união ideal da cultura folk com a erudita numa esfera é o Fausto de Goethe. Na sua adolescência, Goethe aprendeu a arte dos marionetes com um autêntico "mestre folk" e chegou a conhecer todo o repertório tradicional das histórias, incluindo a famosa lenda do Doutor Fausto. A partir daí, trabalhou mais de cinquenta anos na construção de uma obra literária que fosse uma síntese da cultura letrada ocidental, unindo em uma só trama a mitologia grega, a tradição cristã e uma lenda folclórica. O interessante desse casamento é que com ele todos saíram ganhando: a tradição popular cresceu de valor, na medida em que foi vista como legítima repositária de símbolos altamente poderosos; e a tradição erudita, ao conservar suas raízes populares, pôde expressar (pelo menos idealmente) os anseios de todos

¹⁰Veja-se, sobretudo, os títulos: O burguês e o camponês (p. 47-48), Come and go (p.154-155), Os Consumidores da Cultura p. 209-210), Liquidações (p. 226), de Horkheimer (1976).

¹¹Não é mera coincidência que Peter Burke limite seu magistral estudo sobre a cultura popular tradicional na Europa exatamente até o ano 1800 (lembramos que a Primeira Parte do Fausto foi publicada em 1808). É a partir dessa época que ela dá lugar a "cultura popular" tal como agora a definimos.

os seres humanos, justificando, assim, sua pretensão de universalidade.¹²

Lembremos ainda o belo estudo de Goethe sobre o carnaval de Roma. Antecedendo em cento e oitenta anos a conceituação que citamos de Isabel Aretz, ele diz: "O carnaval romano não é uma festa que se dá ao povo, mas que o próprio povo se dá a si mesmo... Parece que se aboliu por um momento toda distinção entre classe alta e baixa..." (Goethe 1958:301). Eis o fascínio do intelectual letrado ao entrar em contato com uma tradição cultural rica, viva, sem diferença entre produtor e consumidor. E quanto à sua própria cultura erudita (como a metamorfose da lenda do Fausto por ele empreendida), nela o produtor se distingue claramente do consumidor, mas este é ainda capaz de decifrar o código daquele e penetrar no universo da obra criada, preenchendo sua finalidade maior de fonte de crescimento individual. Enfim, nesse modelo clássico da redonda esfera da cultura (que é uma extensão das idéias de Herder sobre o avanço da "humanidade" individual via o pertencimento a uma comunidade concreta), a cultura popular mantém vivo o espírito coletivo, fonte constante de inspiração e estímulo; enquanto a cultura erudita, partindo do popular-particular, transcende-o, permitindo assim o desenvolvimento ainda mais pleno do espírito individual.

V. O SURGIMENTO DA CULTURA POPULAR

Goethe e Schiller, empenhados em levar adiante esse projeto herderiano de construir uma humanitas, isto é, de promover a elevação moral e intelectual do homem através da arte, detectavam já, mesmo nesse grande momento da cultura ocidental que foi o período clássico de Weimar, uma atitude passiva e conformista por parte do público e criticavam o valor exagerado que já começava a ser atribuído à novidade. É a cultura popular, tão bem definida por C. Bigsby (1976), Leo Lowenthal (1968), Raymond Williams (1983) e Peter Burke (1989) como expressão simbólica da nova realidade urbano-industrial do Ocidente moderno que começa a delinear-se, exibindo sua personalidade tão diferenciada.

Peças de teatro, por exemplo, cujo nível de expressão era apenas equivalente às expectativas do público, já representavam para Schiller um sinal de decadência. Do ponto de vista de seu humanismo estético, o artista nunca poderia nivelar-se apenas pelo apelo sensorial do público, mas deveria procurar conduzi-lo para além dessa satisfação, em direção a um plano ideal de experiência estética. Em outras palavras, na alta cultura o público nunca deve receber exatamente o que deseja, ou o que crê que necessita.

Visto, portanto, do ângulo da cultura de folk (a que carregava o germe da humanidade, entendida como construção de um ideal comunitário para Herder)¹³, e também do ângulo da cultura clássica letrada, a cultura popular seria a cultura da fragmentação, por não preencher nenhuma das características anteriores. Nela continua havendo (como na clássica) separação entre produtor e consumidor, porém, já não há esse código comum de crescimento, de formação, havendo em seu lugar uma relação muito mais imediata de gratificação, de entretenimento e da

¹²Significativamente, Renato Almeida, fundador da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, escreveu um belo ensaio interpretativo sobre a tragédia de Goethe (Almeida 1951).

¹³Sobre Herder, ver a excelente seleção de seus textos mais importantes preparada por Barnard (1969); e também Herder (1969 e 1982). Dos textos de Schiller, ver principalmente Sobre Poesia Ingênua e Poesia Sentimental. (Schiller 1954).

experiência não acumulativa do prazer temporal. Wordsworth lamentaria, por exemplo, na metade do século XIX, a necessidade de o homem de sua época receber estimulantes grosseiros e violentos. Tais estimulantes seriam, no plano dos símbolos, as expressões da cultura popular, surgidas com o desenvolvimento industrial e disseminadas pela tecnologia, dele derivado. É esta recepção dos símbolos como mero estímulo que Walter Benjamin (1985a) e Arnold Gehlen (1980) denominaram de "vivência" (*Erlebnis*), em oposição à "experiência" (*Erfahrung*), que teria o respaldo significativo da tradição firme e plena. Segundo esta perspectiva, então, a ruptura da unidade cultural folk-clássico significaria justamente isso: a perda da tradição.

Simplificando, pois, a descrição de um processo histórico sumamente complexo, pode-se dizer que, desde então, as duas tradições "puras" (a popular e a clássica) foram-se diluindo paulatinamente, misturando-se às vezes entre si, transformando-se ao longo desse processo. Isto quer dizer que tão logo Goethe conseguiu plasmar essa "perfeita" esfera da cultura, ela começou outra vez a estilhaçar-se, não já em duas, mas em inúmeras partes, gerando uma multiplicidade de formas, tanto orais como escritas e, finalmente eletrônicas (como a cultura de massa), circulando pelas várias camadas sociais da população dos países europeus e latinoamericanos até os dias de hoje.

O desenvolvimento da cultura popular conduziu, conforme já dissemos, a uma grande discussão ideológica. E a mesma distinção, proposta nos anos sessenta por Umberto Eco, entre apocalípticos e integrados face a mídia, já existia no começo do século XIX, entre os ufanistas da nova era industrial e os que lamentavam a perda da cultura espontânea, ameaçada diretamente pela industrialização. Alexis de Tocqueville (1945), Mathew Arnold (1971), Walt Whitman (1950), entre outros, temiam o colapso da imaginação e da criatividade quando confrontadas com o racionalismo instrumental e pragmático que começava a impor-se. Já no século XX, Karl Jaspers (1968), Ortega y Gasset (1987), T. S. Eliot (1979), Arnold Gehlen (1980), Martin Heidegger (1977), os autores da Escola de Frankfurt e mais recentemente, George Steiner (1969 e 1990), reconsideraram o problema da massificação promovida pelo capitalismo industrial como um problema essencialmente cultural¹⁴

Constatamos, então, de Goethe e Schiller a Horkeimer e Marcuse, uma linha de reflexão que adota um tom negativo, ou cético, ao enfrentar-se com a cultura popular, entendida como aquela produção surgida diretamente na urbe e calcada na experiência (sempre fragmentada, quando traduzida aos termos da cultura clássica e da cultura folclórica) do homem urbano. Na sua versão mais rasante e corriqueira (que é a versão criticada pelos pensadores que mencionei acima), argumenta-se que ela viria cumprir apenas um papel descritivo, de mero comentário dessa fragmentação.

VI. O IMPÉRIO DA CULTURA DE MASSA

Contudo, é ainda possível mostrar uma face distinta da influência da cultura popular na sociedade contemporânea, salvando inclusive a postura crítica, isto é, sem cair no ufanismo daqueles que defendem integralmente a cultura de massa em nome de uma posição pós-moderna,

¹⁴Cito todos esses autores, não para discutí-los aqui, mas como sugestão de um roteiro possível de leituras, onde a marcha das posições sobre a cultura na era moderna e contemporânea é colocada e discutida. Baseei-me sobretudo nas excelentes exposições de Bigsby (1976), Lowenthal (1968) e Burke (1989).

supostamente mais aberta¹⁵. Nessa visão positiva que pretendo discutir agora, a cultura popular consegue transcender a sua função catártica imediata, de mero entretenimento, para reproduzir a dimensão de universalidade que se atribuiu à forma clássica.

Para tomar um exemplo recente, internacional, desse popular que se tornou clássico, podemos pensar na trajetória dos Beatles que, num concentrado esforço de criação, passaram de canções de rock simplesmente catárticas, ou funcionais, (no sentido de que respondiam muito diretamente a uma camada da população - a juventude), para alcançar uma forma de expressão transcendente, de inteligibilidade e identificação praticamente universais, através da qual puderam comentar os caminhos da libertação e do crescimento individual, chegando inclusive a tocar, em algumas canções, os umbrais da experiência de totalidade, de uma espécie de misticismo através da arte. Todavia, como é próprio da nossa época o apelo à novidade, ao alegórico e não ao simbólico, essa superação da resposta imediata não pôde durar muito e os Beatles dispuseram de mão mais de cinco anos para realizar esse modelo de expressão simbólica que artistas como Goethe puderam aperfeiçoar ao longo de cinquenta.

Vista assim em sua positividade, a cultura popular é também capaz de fazer uma aliança com uma parcela do público (aquela que se dispõe a ir além da mera gratificação passageira) e com ela reproduzir a mesma relação entre produtor e consumidor que caracterizava o modelo da cultura clássica. Exemplificando um pouco mais, a relação do cantor popular com o seu público, a fidelidade dos fãs, evoca, modernamente, a dinâmica dos grandes escritores do século XIX com seus leitores. Pensemos, por exemplo, no malabarismo que um músico como Bob Dylan exigiu dos seus fãs para que o seguissem, numa verdadeira viagem de educação estética e moral, da música de protesto, a sua descrença na mesma; depois, até a sua fase de conversão ao protestantismo; logo para fora dela, descrente mais uma vez, até uma outra atitude de distanciamento e ironia frente a sociedade urbana industrial; e finalmente, (pelo menos até agora) a uma espécie de apatia e vácuo tão característicos dos anos oitenta.

Todavia, é comum ouvir afirmar que a cultura popular só alcança essa positividade fugaz ou temporariamente. Tudo se passa como se ela, em princípio cheia de uma energia renovadora, contestadora, livre, isenta do peso e do freio imobilizante das grandes tradições (tanto da burguesa como da camponesa), acabasse sempre por cair, inevitavelmente, numa espécie de eterno retorno de si mesma, nas garras da cultura de massa, confundindo-se então com esta última na sua vocação perversamente comercial, inescrupulosamente capitalista e reforçadora assumida do status quo.

Eis como se colocaria, então, o quadro da cultura contemporânea ocidental em nossos países, visto sob o prisma da intelectualidade: sem uma cultura de fato crítica, nem estritamente de vanguarda, nem inteiramente autônoma (conforme argumenta Umberto Eco); com uma cultura popular dinâmica, mas constante e inexoravelmente cooptada pelo sistema e com sua ideologia proletária bastante desgastada; e uma cultura folclórica de poder também ambíguo - ou maioritária, mas pouco influente (como no Brasil), ou então desfeita ou agonizante (como nos países europeus). Diante disso tudo, o ponto de referência passa a ser mesmo a cultura de massa: para ela tudo converge, é ela o formato predominante, principalmente na sua dimensão mais perversa: a indústria cultural, que visa transformar todo o patrimônio cultural da humanidade em

¹⁵Esse ufanismo em relação à cultura de massa é criticado, com muita propriedade, por Sérgio Paulo Rouanet (1987) e Roberto Schwarz (1987).

objetos de consumo¹⁶

Afinal, qual é a mais repetida das projeções do público crítico sobre a criação cultural no mundo moderno? A história do criador autêntico, que se vendeu ao consumo, ou que ainda resiste a ele. Às vezes, as diversas versões sobre a postura de um mesmo artista são em si reveladoras da centralidade dessa estrutura de pensamento. Por exemplo, para uma parte do público de classe média brasileiro, Caetano Veloso representa o artista inteiro, íntegro; para uma outra, já é um exemplo do artista cooptado. De qualquer sorte (afinal, não há uma visão "verdadeira", pois se trata de um debate estético-ideológico e não científico), sua carreira torna-se um locus privilegiado para se falar do criador de cultura que usa os veículos massivos de comunicação na era da indústria cultural e do capitalismo. Espera-se dele uma postura inovadora e crítica e esta é constantemente ameaçada de ser neutralizada pelo sistema de reprodução dos valores dominantes: descartáveis, imediatos, narcotizantes, comerciais.

VII. O MITO DA DEGENERESCÊNCIA DA CULTURA

Essa estrutura de pensamento que acabamos de discutir não passa de uma nova versão do mito bíblico da queda: o que era puro, original (logo, crítico e rebelde, pois a rebeldia é sinônimo de espontaneidade radical), se vende, se entrega, devido à ambição desmesurada do artista e à sedução implacável do mercado. São inúmeros os pensadores da cultura, conservadores ou contestatários, que utilizam esse esquema, conscientemente ou não. Herbert Marcuse, por exemplo, que suspeita tanto da cultura popular como da cultura de massa, por não identificar nelas a presença nem de transcendência nem de verdadeiro potencial emancipatório (ou "negativo", para usar um termo bem seu), não pode ver o formato tradicional da expressão de seu pensamento e é vítima, sem sabê-lo, da dimensão simbólica e mítica de sua própria crítica.¹⁷

Podemos observar uma variante extremamente recente desse mito da degenerescência da cultura, num poema de Augusto de Campos, denominado tvgrama. Utilizando uma linguagem gráfica que transforma a letra "t" numa cruz de cemitério, eis o poema:

```

a h t t t m a l l a r m é
t t t t t t t t t t t t t
a c a r n e é t r i s t e
t t t t t t t t t t t t t
e n i n g u é m t t e l ê

```

¹⁶Estou fazendo uma distinção entre cultura de massa, que é o principal invólucro de difusão da cultura na sociedade urbano-industrial e indústria cultural que, mais que um invólucro, é um produto, isto é, a forma simbólica criada e veiculada massivamente com a precípua finalidade de ser vendida como mercadoria

¹⁷Eis um de seus tantos lúcidos comentários sobre a situação da cultura clássica na sociedade industrial moderna. "A cultura superior existe ainda. Contudo, a sociedade vem fechando o espaço espiritual e físico no qual se torna possível compreender esta cultura na sua substância cognoscitiva, na sua exata verdade... . A transcendência qualitativa e crítica da cultura está sendo eliminada e o negativo integrado no positivo. Os elementos de oposição da cultura se vêm assim diminuídos: a civilização toma, organiza, compra e vende cultura" (Marcuse 1972:101). Não é meu interesse colocar em dúvida a rebeldia do pensamento de Marcuse (a qual me parece ainda fundamental), mas apenas mostrar mais uma atualização desse mito poderoso.

ttttttttttttt
 tudottt existe
 ttttttttttttt
 praacabaremtv

A Televisão é o ponto final, o cemitério da cultura que uma vez propôs algum ideal, além da gratificação momentânea. O que se deduz disso é que defender a criação e a inovação na modernidade é equivalente, num plano mítico, a querer preservar, viva, a árvore da cultura autêntica, seja no seu lado folclórico ou clássico (que corresponderia a suas raízes mais antigas), seja no seu aspecto popular ou moderno (que corresponderia a suas raízes mais novas). Os dois movimentos significam a defesa de uma espécie de virgindade cultural, de resistência à violação provocada pelo mercado de bens culturais e pela repetição grosseira de padrões superficiais de expressão.

Reconhecer, identificar essa estrutura mítica e simbólica que sustenta as várias discussões modernas sobre cultura é, a meu ver, base para qualquer consideração ou proposta de compreensão e de atuação nesta área, principalmente no caso da cultura tradicional, onde impera, quase absoluto, como disse antes, o discurso apocalíptico. Basta que visualizemos, por um momento, o desespero e a angústia contidos na imagem do *Angelus Novus* descrita por Walter Benjamin (1985b) para compreender a crise que provoca a dissolução constante do solo histórico e tradicional.¹⁸

Falta ainda ajustar um pouco mais esta perspectiva mítica de crítica cultural à nossa realidade, brasileira e latinoamericana. José Joaquín Brunner (1988) observa muito bem que a crítica europeia à indústria cultural nunca esteve ligada a um discurso sobre a subsistência das culturas populares, mas à destruição da alta cultura, que sempre foi vista como sua grande realização histórica como civilização. Porém a visão histórica da intelectualidade brasileira (que é quem deve teorizar essas questões, no seu papel de partícipe da classe dominante e de seu projeto de nação) já não é sequer a visão otimista de um Hegel, que via o presente sempre melhor que o passado (o que lhe permitia introduzir uma noção de progresso, mesmo que tudo não passasse de um progresso das formas de dominação, como bem o acusou Walter Benjamin no texto mencionado). Pelo contrário, ela é muito mais uma visão de crise ou de derrota em que, se me permitem reformular uma locução tradicional, "de hora em hora Deus piora". Dito ainda de outra forma: nosso presente é apenas virtual, ou, pelo menos, ainda não se realizou plenamente. Não tivemos, como os países europeus em que nos espelhamos (lembramos de Mallarmé como o símbolo chave do poema de Augusto de Campos), um momento axial, de fundação e plenitude - como o período isabelino da Inglaterra, o renascimento italiano, a era clássica francesa, a época dos descobrimentos em Portugal, o século de ouro espanhol, etc. Contudo, este mesmo presente, apesar de apenas virtual, já é em si mesmo pior, em muitos aspectos, que o nosso passado, o qual

¹⁸Eis o texto completo de Benjamin: "Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso". (Benjamin 1985:226).

produziu, por exemplo, um certo esplendor barroco.¹⁹ Ao contrário, então, do modelo de Benjamin da cultura como o despojo dos dominadores - como tal, valioso símbolo de conquista e de glória - mitifica-se entre nós o declínio do que pouco tem existido.

Talvez seja por isso que às vezes se misturam, na reflexão de nossos teóricos, impulsos de restauração com impulsos de instauração. Nossa relação com o passado é parcialmente ilusória (na medida em que não é tanto o que passou) e isso nos leva a um movimento contraditório em nossa crítica: criticamos simultaneamente os passadistas conservadores que desejam afastar-nos da onda modernizadora e os integrados, que querem entregar nossos países ao monstro da indústria cultural transnacional. Uma explicação para isso pode ser que nosso ponto de vista é cindido, parcialmente montado sobre as necessidade de uma cultura letrada, essencialmente aberta; e parcialmente assentado em uma cultura folclórica, que nos parece fundante e básica, mas que não conseguimos nem "preservar" nem "desenvolver". Enfim, é como se a herança cultural que temos não é ainda a herança que gostaríamos de ter.

Eis a estrutura mítica a que chegamos ao tentar compreender as relações entre os níveis de cultura na nossa sociedade a partir dos olhos da cultura dominante, sobretudo, na sua vertente crítica. Só a conscientização dessa visão agônica (que, como todo mito, descreve e recria a realidade; quer dizer, é, ao mesmo tempo, falsa e verdadeira) nos permitirá distanciar-nos o suficiente para sair em busca de alternativas.

VIII. UMA ALTERNATIVA PARA A TRADIÇÃO

Uma primeira possibilidade de conclusão para todo o discutido anteriormente seria adotar a insinuação de Umberto Eco de que já não existem mais diferenças entre tipos de cultura, uma vez que, para sermos realistas, tudo hoje é cultura de massa - do folclore, passando pela cultura popular, à cultura erudita. Isto parece certo, mas só num plano muito geral e superficial. No fundo, enormes diferenças continuam pulsando. E tudo o que de diferença a cultura de massa elimina do ponto de vista sociológico e tecnológico (o público e suas relações de dependência das pesquisas de opinião, as técnicas eletrônicas de persuasão, o seu propósito homogeneizador) ela acaba repondo no plano simbólico, gerando novas frentes de heterogeneidade. Senão vejamos.

Dentro desse complexo universo, temos que distinguir expressões culturais criadas externamente e veiculadas, apenas, pelos meios massivos de comunicação (expressões de folclore, de cultura popular, de cultura erudita) das expressões nascidas no âmbito interno da indústria cultural. É um elemento definidor dessa indústria ser essencialmente amnésica: oferece a ilusão da possibilidade de participação total e instantânea entre produtor e consumidor (neste sentido, realizando tecnologicamente um dos ideais da cultura de folk, como vimos anteriormente), mas sem a possibilidade de acumulação. Não enfatiza a dimensão hermenêutica, mas o puro impacto semiológico, ou a pura vivência (a Erlebnis de que já falamos). Contudo, ela propõe um modelo cultural que é, em muito sentidos, mais poderoso e totalizador que os demais, na medida em que, nela, o oral se complementa com o escrito, com o visual, com o sonoro, com o eletrônico. Traz, além disso, o falaz atrativo da comunicação transparente, da eliminação da polissemia, com a pretensão de que todas as chaves para a decodificação de cada símbolo sejam,

¹⁹Lembremos o belíssimo ensaio A Expressão Americana, de José Lezama Lima (1988), onde ele sugere que o verdadeiro ideal barroco só se realizou de fato no Novo Mundo e não na Europa.

pelo menos aparentemente, entregues ao consumidor.

Esse formato comunicativo, que se apresenta como todo-poderoso, amplia cada vez mais a esfera do Kitsch, isto é, da cópia dos símbolos tradicionais, sejam clássicos ou populares. É possível, inclusive, imaginar que chegará o dia em que a mídia seja capaz de reproduzir todos os segmentos identificáveis da cultura. E já que nos interessa particularmente o universo simbólico tradicional, há que revisar também o próprio sentido da reprodução, o que equivale a rediscutir o problema do Kitsch. Para cada Vitalino autêntico temos milhares de cerâmicas de Caruaru, todas elas feitas artesanalmente e seguindo exatamente o estilo do grande artista popular do Nordeste brasileiro. Já é possível, assim, falar de um Kitsch no interior mesmo do folclore, porém sem que, por isso mesmo, passe a pertencer à indústria cultural²⁰. Daí que os problemas da cópia estão agora mais complexos que o que foi possível a Walter Benjamin divisar no seu célebre ensaio sobre a reprodução mecânica da obra de arte (Benjamin 1985). Enfim, além da questão da reprodução, o que parece estar por trás de toda essa promessa de felicidade da indústria cultural (a moda, a TV, os brinquedos eletrônicos, os adornos plastificados, os fetiches do consumo industrial) é basicamente a experiência do transitório: ajuda as pessoas, numa vida cada dia mais aceleradas e cambiante, tal como é o caso na moderna urbe industrial, para a qual se dirige prioritariamente, a se livrarem do peso e da responsabilidade da memória.²¹

Em franca oposição aos produtos da indústria cultural, os outros universos simbólicos que discutimos trabalham sempre dentro de uma tradição, comentando-se e auto-referindo-se constantemente; isto é, estabelecendo uma prática hermenêutica básica para sua dinâmica de existência, contribuindo, justamente, para a construção de uma memória coletiva - com todo o peso e a responsabilidade que esta acarreta nos planos moral, político, religioso, social, etc. Eis o campo onde se contrastam indústria cultural e tradição. Isto posto, é preciso inquirir ainda sobre a esfera de interpenetração dessas dimensões opostas.

Voltemos a admitir, mais uma vez, que a questão central já não passa pela autenticidade das manifestações culturais tradicionais, nem pelas características da comunidade folk. Contudo, há algo de específico no folclore que não se perdeu: ele ainda funciona como um núcleo simbólico para expressar um certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo que, ainda quando totalmente reinterpretado e revestido das modernas técnicas de difusão, continua sendo importante, porque remete à memória longa. Há uma mentalidade bem definida que se expressa em determinados objetos ou formas estéticas objetificadas - uma quadra em verso, uma vestimenta, um ritmo de tambor, um padrão de cores, etc, são signos diacríticos de uma experiência social muito particular. Por mais manipulados que seja, apontam para a continuidade da sociedade ao expressar um ideal de relações intensas de espírito comunitário, de uma afinidade básica, anterior ao individualismo moderno. Essas relações, em estado puro, hoje em dia, já quase não existem, a não ser, talvez, em alguns recantos do interior, mas continuam existindo como idéia.²² Ou, dito de uma forma mais política, continuam pertencendo ao reino da

²⁰Ver, a esse respeito, o excelente estudo de Néstor García Canclini sobre o artesanato mexicano e sua relação com o mercado turístico (Canclini 1982).

²¹Somente ao terminar este trabalho me deparei com o seguinte texto de George Steiner, em tudo similar à minha idéia: "As antigas técnicas oral-auditivas eram explicitamente conservadoras; eram lembranças e transmissão exatas. Os meios audiovisuais de massa média são calculados para impacto máximo e obsolescência imediata". (Steiner 1990:159).

²²É muito possível, inclusive, que essas relações perfeitas não hajam existido nunca - o que importa aqui é a

utopia da sociedade como um todo. Ainda têm lugar como modelo, um entre tanto outros modelos acessíveis ao homem do mundo moderno industrializado. Se não fosse assim, a indústria cultural poderia, perfeitamente, inventar símbolos novos todo o tempo, em vez de apropriar-se dos símbolos clássicos e tradicionais e dar-lhes uma nova roupagem. Se o faz, é porque necessita também manter acesa, numa crônica e agonística negação de si mesma, a idéia da permanência. É esse modelo da cultura folk e não sua manifestação empírica "autêntica", o que a cultura de massa não conseguiu - e nem parece pretender - destruir.

Ainda hoje em dia, a simbólica de Gemeinschaft, de communitas, é, sobretudo, uma simbólica camponesa, pré-industrial. Pois, enquanto a cultura da sociedade industrial conta com pouco mais de dois séculos, a cultura das sociedades agrárias tem, pelo menos, seis mil anos de história. Eis porque certas formas folclóricas, na sua maioria de origem rural, já plasmaram, com maior eficácia, possantes símbolos de comunidade, mais aptos para expressar a dialética de confronto e convivência (independentemente do tipo de ideologia a que este ideal sirva) entre estamentos, grupos e classes antagônicas que instituições culturais surgidas no último século.

Tudo isso nos obriga a enfrentar a complexa questão do patrimônio cultural tradicional e o por que de sua preservação. Muito se critica esse conceito de tradição associado à cultura folclórica por ser estático e por parecer refletir uma visão um tanto simplista de identidade. Se o folclore é a região da memória longa, concluíam-se, mais sólida seria a identidade e mais integrada a comunidade que melhor o preservasse. A radicalização desse estado de coisas seria a homogeneidade cultural (através da construção de uma memória comum), transvestida de efervescência durkheimiana: a sociedade se celebraria a si mesma, integrada e harmônica, por ocasião de uma festa folclórica. A crítica que se faz a esse modelo é que subsumiria os conflitos de dominação, internos e externos ao grupo folclórico, no próprio símbolo. Dito de outro modo, a própria definição do campo folclórico nos leva inevitavelmente a um debate político e teórico em muitos sentidos similar ao debate desenvolvido entre Hans Georg Gadamer e Jürgen Habermas, tão bem sintetizado por Paul Ricoeur como o confronto entre a hermenêutica das tradições e a crítica das ideologias: queremos simultaneamente preservar o lugar da tradição sem deixar de criticar tudo o que de dominação e violência sói ocultar-se por trás da aparência de integração que os documentos da cultura nos apresentam.²³

Apesar de todas essas dificuldades parece-me ainda possível atender à dimensão ideológica (incluindo aqui os conflitos de dominação) da cultura tradicional e ao mesmo sustentar uma noção de tradição que não seja reificada e que seja inclusive compatível com uma visão dinâmica

estrutura simbólica de relação com o passado pré-industrial. Nicole Belmont, em um trabalho recente, mostra como o conceito folclorizante de monumento está emparentado com o mecanismo ilusório da memória, tal como foi teorizado por Freud: as recordações da infância não emergem de uma memória fiel, mas são formadas no momento mesmo da evocação (Belmont 1986:295). Neste contexto, são igualmente inovadoras e oportunas as discussões de Eric Hobsbawn sobre as tradições vividas como costumes (isto é, a dinâmica cultural própria das sociedades ditas "tradicionais") e aquelas tradições "inventadas", cuja pretensão de antiguidade é muitas vezes historicamente falsa ou forjada (Hobsbawn 1984).

²³O debate entre Gadamer e Habermas foi resenhado pelo menos duas vezes por Ricoeur (1973 e 1981). Uma leitura atenta dos dois debatedores (Gadamer 1986 e Habermas 1977), incluindo a proposta conciliatória de Ricoeur, me parece extremamente oportuno. Vale a pena lembrar também, nesse mesmo contexto, a angustiante e lúcida afirmação de Benjamin de que "nunca houve um monumento da cultura que não tivesse sido também um monumento de barbárie" (Benjamin 1985:225).

de identidade. Um pouco como a grande obra de arte, que pôde combinar, de um modo mais eficaz e polissêmico que seus equivalentes menores, os significantes com que foi construída (a ponto de que sua própria definição formal muda de acordo com a consciência histórica e a experiência social de quem se põe em contato com ela), também certas tradições populares ritualizadas conseguem plasmar formas eficazes de identificação coletiva e ricas de possibilidades de reinterpretações. Nesses casos, já não se trata de uma estrutura de significado que resiste ao tempo, nem sequer de um determinado conjunto semiótico que se fixa de uma vez; é a forma, que se mantém como um locus privilegiado e constante de pluralidade de significados, que emana, a partir do horizonte específico em que nos situemos para relacionar-nos com ela. Um bumba-meu-boi, por exemplo, não é hoje, nem para nós nem para os que dele participam diretamente, o que foi há cinquenta anos, tal como o descreveram e interpretaram Mário de Andrade, Ascenso Ferreira ou Hermilo Borba Filho. E certamente haverá de ser outra coisa daqui a cinquenta anos, se continuar existindo até então. De qualquer forma, continua sendo um símbolo privilegiado para que pensemos, a partir dele, questões de identidade nacional e regional, integração comunitária, conflitos sociais e políticos, estética, religiosidade, tecnologia, vida, etc. É essa abertura do símbolo, justamente por permanecer presente, o que se ganha com a tradição e que se perde com a amnésia intencional de formas massificadas que se recusam a fixar-se no tempo.

Quando afirmamos a importância do bumba-meu-boi (e faço-o deliberadamente, por tratar-se de uma das mais típicas de todas as expressões do folclore brasileiro), aspiramos a que prossiga com sua dimensão social e ideológica capaz de ser continuamente re-interpretada, re-significada e re-semiotizada por distintos membros da comunidade de cultores, porém que possa também sobreviver enquanto um lugar de fala (ou de falas) que não se desfaz; que muda, mas que não se desintegra totalmente. Argumento análogo se poderia fazer também sobre a cultura clássica. Conforme já explicamos, seu contexto original declinou há cerca de duzentos anos, mas ela continua sendo referência obrigatória nas sociedades ocidentais, praticamente independente das ideologias dos grupos que detêm o poder estatal - obviamente, em alguns casos, é radicalmente re-interpretada para fins críticos e emancipatórios, e em outros tratada como fetiche ou símbolo de legitimação.²⁴

Neste contexto, sugiro ser ainda possível formular uma teoria simbólica da cultura que esclareça as diferenças entre o folclore e a cultura clássica, por um lado, e a cultura popular, por outro. Enquanto os símbolos da cultura popular urbana trabalham expressivamente numa direção mais próxima do que o indivíduo experimenta imediatamente, a forma simbólica de uma manifestação tradicional já expressa, no nível literal, que supera o indivíduo e suas gerações, colocando-se assim além da contingência. Por outro lado, a cultura popular se enfrenta a essa dimensão de distanciamento. Pelo menos, não começa por ela; chega a alcançá-la em algum momento de sua trajetória se permanece e resiste ao jogo das reinterpretações sem desfazer-se formalmente. A simbólica do folclore (assim como a clássica) é basicamente pré-moderna e se apresenta como atemporal, como capaz de repetir-se infinitas vezes, com a mesma forma fixa, redundante. Apesar de que essa essência estática de fato não se dá, e a forma de fato muda, o valor enfatizado é a conservação e é esse movimento que lhe dá sua personalidade distinta.

²⁴Basta pensar nas várias associações - estéticas, emblemáticas, políticas - das obras de Beethoven, Wagner e Nietzsche na Alemanha durante os últimos cem anos para compreender as radicais mudanças de sentido que esses documentos de cultura costumam experimentar sem perder o seu lugar de destaque.

Já a cultura popular carrega uma simbólica que refaz, a cada vez, a trajetória da modernidade: o interesse pela novidade, pela mudança, o efeito de choque, a tendência a vestir-se de uma roupagem profana e livre de convenções arcaizantes. Um bom exemplo dessa nova tradição seria a música popular, que se baseia nas formas do novo mundo industrializado: um cantor ou músico, através dos meios eletrônicos de difusão, toca ou canta diretamente para cada um dos indivíduos que o ouvem - e é dessa relação que surgem, tanto a identificação psicológica imediata ou catártica, como a espécie de Bildung (cultura no sentido de formação moral e estética)²⁵ que já comentei antes, ao falar de Bob Dylan e de Caetano Veloso. Idêntica argumentação poderia ser desenvolvida acerca do cinema e o tête-à-tête à distância que ele possibilita entre o ator e o espectador do filme.²⁶

Paralelamente a essa simbólica do indivíduo, a sociedade industrial deu lugar também, de uma maneira paradoxal, ao ressurgimento dos princípios totêmicos (fundamentalmente pré-individualistas), tais como os clubes de futebol e as agremiações carnavalescas, que acrescentaram outras fortes tradições ao solo heteróclito de nossas sociedades. Sem perder de vista o senso crítico com relação à minha própria cultura, penso que o carnaval do Rio de Janeiro, por exemplo, é uma tradição popular tipicamente urbana que consegue superar muito bem as contradições apontadas, por um lado pelos apocalípticos, conservadores e elitizantes; e por outro lado pelos integrados, populistas e pós-modernos. O carnaval é um espaço expressivo que permite uma síntese quase perfeita de elementos claramente tradicionais com aqueles resultantes da dinâmica típica da cultura popular urbana e ainda de elementos da indústria cultural. Mais ainda, apresenta uma dose justa de conservação e inovação: é e não é igual a si mesmo a cada ano. Passa então a assumir, no Brasil, o lugar especial daquelas instituições que canalizam o interesse pela superposição de estados, pela simultaneidade de presenças distintas, já não somente no âmbito de uma estrutura fixa, como na afirmação de uma forma simbólica que continua sempre aberta para o tempo - histórico, instantâneo e utópico a uma só vez.²⁷ É essa miragem de totalidade simbólica que a tradição carnavalesca oferece; na minha opinião, com uma intensidade talvez única no mundo moderno latinoamericano.

IX. CULTURA PARA TER E CULTURA PARA SER

Procuramos desvendar, até agora, a trajetória dos diversos níveis de cultura, mostrando a

²⁵Victor Hell (1986) faz uma boa discussão dos dois termos usados na língua alemã para transmitir o conceito de cultura: Kultur, como a cultura objetificada, exteriorizante e dirigida; e Bildung, esse conceito acunhado no romantismo para o crescimento qualitativo do homem enquanto ser espiritual. Seria possível desenvolver a partir daí a idéia de que a cultura de massa (e sobretudo a indústria cultural) se move por excelência na dimensão da Kultur.

²⁶Para uma elaboração bastante completa e original desse modelo de relação individualizada que caracteriza a música popular, ver o trabalho de Simon Frith (1987).

²⁷A idéia de conservação e continuidade das tradições que utilizei até aqui difere radicalmente do imobilismo da "tradição inventada" definida por Hobsbawm, mas se aproxima bastante do conceito de tradição que, de acordo com Habermas, está presente na interpretação que Gershom Scholem faz da Torá: "A Tora oferece, na plenitude transbordante de sua significação, um rosto novo a cada geração e mesmo a cada indivíduo e, no entanto, permanece a mesma. A Tora da árvore do conhecimento é uma Tora velada. Ela muda suas vestes, e essas vestes são a tradição" (Habermas 1980:125).

centralidade da cultura de massa em qualquer discussão contemporânea sobre cultura, seja sobre folclore ou sobre cultura erudita. E, como foi discutido mais de uma vez, o que mais se critica na indústria cultural é a vulgarização e o apelo ao grotesco. Contudo, muitas vezes se confundem, nesta crítica, os planos simbólico e político da questão. Do ponto de vista político, é não só aceitável, mas urgente, que se procure pôr limites ou oferecer alternativas à avalanche daqueles produtos da indústria cultural, que são achatadores do gosto e homogeneizadores do espírito. Já do ponto de vista das formas simbólicas, nem tudo de mau gosto que a indústria cultural oferece desapareceria se pudéssemos intervir e impedi-la de continuar atuando na sociedade, pelo fato de que certas manifestações culturais respondem a necessidades de expressão humanas diversas, quase atemporais, como o grotesco, a comicidade, a inversão simbólica, a caricaturização do real, etc. Se a indústria cultural é censurada pelos intelectuais por ser o reino do mau gosto e do passatempo, é bom lembrar que tanto a cultura folclórica como a cultura popular e a cultura clássica, também contam com seu repertório de imediatez e grosseria, como muito bem o apontou, entre outros, Mikhail Bakhtim (1987).

É a distinção entre a cultura para ser e a cultura para ter, entre o meramente funcional e o assumidamente contemplativo, entre o ritualizado e o rotineiro, que me parece estar presente em qualquer nível de cultura em que nos fixemos, do mais folclórico ou erudito ao popular ou massivo. Exemplifico. Talvez, visto de um ponto libidinal, um bilboquê tenha a mesma função de passatempo que o rádio, a TV ou um jogo eletrônico. O bilboquê é um brinquedo tradicional, mas não se confunde facilmente com um ritual de coroação do Divino, por exemplo, cuja finalidade básica vai muito além do passatempo. De idêntica forma, há uma diferença sensível, na percepção de qualquer cinéfilo, entre uma comédia cinematográfica barata e o Outubro de Eisenstein. A mesma distinção vigora entre a experimentação na música popular e o sucesso comercial que responde de um modo fugaz e instântaneo a algum tema do momento conjuntural da sociedade, apenas para ser esquecido dentro de poucos meses.

Esta diferença de intencionalidade simbólica não deve ser esquecida. Queremos, certamente, preservar a aura benjaminiana das formas simbólicas tradicionais, mas nem só de aura vive o home e, muito menos, o homem da sociedade industrial. Há uma dimensão imediata, burlesca, assumidamente imanente da cultura que sempre existiu, que está presente em todas as sociedades humanas conhecidas e que nos toca a todos, em maior ou menor grau. Há que defender a presença dos símbolos tradicionais, de memória longa, somente porque estão ameaçados, quer dizer, porque seu espaço de atuação foi reduzido pelo poder da indústria cultural. Por outro lado, faz-se necessário preservar, também, a possibilidade da gratificação e da experiência do entorpecimento via consumo de cultura. Alternar amnésia com mergulho na memória longa, transcendência com imediatez, individualismo com dissolução na massa, comunidade com sociedade, talvez seja um caminho interessante a seguir, porque mais pleno e mais radicalmente plural, a tal ponto que ainda não foi até hoje tentado seriamente.

O que se quer realçar, ao defender um lugar para a tradição, não é, repito, advogar a completa negação do que a cultura de massa traz, mas o que ela sufoca, o que ela chega a impedir de manifestar-se: a memória longa, os símbolos coletivos mais estáveis. O que irrita não é a utilização do grotesco e da vulgaridade na cultura contemporânea; é o desequilíbrio de forças (econômicas, sociais, políticas) na área da cultura que deve ser atacado e não a eliminação dos símbolos de gratificação, ou sua constante sublimação e passagem para o clássico. Sérgio Paulo Rouanet, por exemplo, no trabalho antes mencionado, mostra como um produto cultural feito originalmente com intenções essencialmente comerciais, como o filme Casablanca, tornou-se

depois um clássico, um cult movie para os intelectuais. Embora haja comentado acima um processo semelhante de ascensão simbólica, com o caso dos Beatles, não advogo a necessidade de que toda a cultura popular "ascenda" à categoria de Casablanca ou de Eleanor Rigby. O lugar do popular, como entretenimento, não necessita desse potencial de transformação para ser defendido. Fazê-lo seria generalizar o que se espera de apenas uma parcela da cultura. Seria, enfim, advogar uma visão desnecessariamente séria, angelical, elitesca, até moralizadora, das necessidades de expressão humana.

X. POR UM NOVO PLURALISMO CULTURAL

Dado que partimos hoje daquilo que Bronowski chamava de "democracia do intelecto", ou que Richard Rorty chama de "conversação da humanidade", o projeto que nos anima enquanto críticos da cultura e defensores da validade, tanto da tradição como da inovação, deve ser a construção de um pluralismo simbólico radical. Neste contexto, as reflexões sobre folclore e cultura popular têm tocado de perto um dos grandes dilemas da sociedade brasileira e das sociedades latinoamericanas em geral: a presença de inúmeras tradições populares, com séculos de trajetória, assumindo milhares de formas particulares e que, ou bem continuam confinadas a suas regiões (tornando-se, no melhor dos casos, cultura "regionalizada" com fins de identidade) ou bem têm que passar pelo filtro da homogeneização e simplificação dos meios massivos de comunicação para alcançar uma influência além de seu local de origem. Frente à enorme diversidade cultural acumulada em cinco séculos, conseguimos até agora muito pouco pluralismo cultural de fato. Pois é ainda pequena a capacidade do cidadão brasileiro de cultivar - já seja como um participante, um produtor ou um espectador ativo - mais de uma tradição cultural alheia ao seu grupo de origem e que seja distinta daqueles produtos da indústria cultural. O que se aspira é à situação em que todos os cidadãos tenham direito e condições reais de escolha cultural, o ideal clássico (ou contemplativo, ou de transcendência, etc) pulsando como uma das alternativas abertas. Em outras palavras, em vez de advogar uma posição clássica de pluralidade, opto por uma concepção literalmente popular da mesma.

O que quero dizer com pluralismo clássico é aquela atitude que, embora partindo de uma aceitação da diversidade simbólica, coloca uma expectativa de ascensão, que é explicitada segundo os ideais da classe intelectual. Existe também um pluralismo de fundo proletário, cuja expectativa primeira é certificar-se de que a forma simbólica corrobora sua posição ideológica, e é em tudo o equivalente do pluralismo clássico. Eis porque falo de um pluralismo popular: porque no popular já está colocada essa diversidade de interesses, dada pela heterogeneidade dos segmentos que o compõem e me interessa enfatizar, justamente, essa equanimidade de acesso às diferenças, sem arriscar, a priori, a formulação de nenhum tipo de trajetória ou movimento evolutivo. É claro que esta posição é mais fácil de ser defendida enquanto puro movimento do conceito; na prática, ela exige necessariamente uma diminuição drástica do enorme poder da indústria cultural no Brasil e uma denúncia dos preconceitos culturais da classe dominante com relação às outras tradições vigentes no país.²⁸

²⁸Uma receita, poética, ainda que muito pouco viável (pelo menos para um país tão dominado pela indústria cultural como o Brasil), para um uso controlado da rádio e da TV nos oferece José Lezama Lima: "três dias, das cinco às sete, rádio. Pausa incorporativa, sobremesa familiar, rica variada de comentários. Depois, das nove às onze da noite, televisão. Dissemos três dias para evitar a entalção e a modorra familiar. O resto dos dias a expandir peito

Por trás da crítica cultural moderna, da mais negativa e radical de um Theodor Adorno, à crítica cúmplice e positiva de um Umberto Eco, continua existindo um projeto do tipo herderiano, de construção de uma nova humanitas - evidentemente, recolocada a partir da assimilação das transformações que já comentamos. Para Herder, lembremos, a humanitas significava o cultivo de uma raiz, de um núcleo simbólico específico e autêntico. Chegava-se ao humano universal através do mergulho seletivo nesse particular - no caso que lhe interessava, a comunidade folk, germe da nação, ambas (comunidade e nação) expressas na Naturpoesie legada por uma longuíssima tradição. Hoje em dia, esta mesma humanitas deve ser formulada em termos do cultivo da pluralidade cultural, de uma soma de raízes, dada a profunda heterogeneidade de nossas sociedades.

Por cultivo quero dizer uma atitude dinâmica, um mergulho e uma aprendizagem constantes das várias tradições, somados a uma luta sem tréguas contra a homogeneização e simplificação. Mais ainda, um compromisso explícito com as manifestações que se encontram à margem do grande circuito comercial de produção e que oferecem alternativas de expressão e identificação frente à brutalidade excessiva dos produtos culturais oferecidos para o consumo.

Nesse contexto, parece-me que as críticas ao nacionalismo na cultura, feitas por Sérgio Rouanet (1987) e Roberto Schwarz (1987) poderiam ser um pouco qualificadas e relativizadas. A defesa da expressão nacional não tem que ser feita necessariamente em nome de uma política demagógica, que atacaria o imperialismo e se calaria acerca das formas internas de opressão (crítica de Schwarz), e nem em nome de uma postura xenófoba que recusa o lixo cultural alheio para defender o próprio (crítica de Rouanet). Além das visões estreitas que esses autores atacam com toda razão, penso que, se aceito a importância da memória longa, dos símbolos tradicionais como locus privilegiado da discussão sobre a continuidade da sociedade, devo defender o espaço expressivo de grupos diversos, atuando no interior da sociedade brasileira, e que são os que preservam essa simbólica. Coincido com estes dois autores na afirmação de que esses símbolos tradicionais são sufocados pela indústria cultural, tanto pela sua parcela estrangeira como por sua parcela brasileira. Contudo, não vejo por que não fazer uma defesa explícita do potencial de criação e crescimento da cultura do país. Não se trata de engano demagógico nem xenofobia, mas de lutar abertamente para que toda a população possa participar daquilo que Lezama Lima denominava "o qualitativo sem mistificações".

Obviamente, há também um ponto de vista ideológico por trás dessa defesa da pluralidade, que pareceria, até aqui, resolver-se puramente numa discussão sobre o campo simbólico. A alienação cultural, por exemplo, seria, nos termos aqui expostos, não mais o território da falsa consciência ou do desenraizamento simbólico apenas, mas principalmente a simplificação e monotonia dos recursos expressivos, o empobrecimento do espírito causado pela repetição, pela obstinada adesão a um nível único (ou fortemente preferencial) de cultura. Neste sentido, não só as classes suburbanas que consomem diariamente os produtos inferiores das rádios e das TVs do país poderiam estar alienadas do todo em que vivem; também aquela parte (considerável, atualmente) da classe média e da intelectualidade, que vive presa quase

respirante na dança indonésia, no concerto suculento. Três dias para a cultura que vem a casa. Não esquecer porém os outros quatro dias para a cultura na praça pública" (Lezama Lima 1981: 119-120). Valeria a pena, num outro momento, deter-se na proposta inteira de Lezama Lima, que possui uma boa dose de originalidade, apesar de enquadrar-se dentro daquelas propostas que pressupõem um movimento ascensional da cultura, conforme discutimos anteriormente.

exclusivamente de um tipo único de padrão cultural e que se vê cada dia menos disposta a abrir-se para a cultura tradicional brasileira, se encontra pobre de referências coletivas, ou alienada da complexidade simbólica da nação em que vive.

Sensibilizando-nos para esta questão, poderíamos, talvez, reformular, mais uma vez, os conceitos de nação, identidade e povo, já não como substantivos, tal como tinha sido feito nos tempos de Herder, mas como entidades processuais, como movimentos coordenados de vários grupos ligados entre si historicamente a caminho da convivência plural, isenta de qualquer direção moralizante a priori, porém viva, pulsante. Dada a desproporção do poder de difusão entre a indústria cultural e as tradições folclóricas e populares locais e regionais, construir esse pluralismo cultural seria já passo maior para a retomada do caminho utópico, onde o bem-estar da cultura, criativa e plena em todos os seus níveis, seria um indicador positivo do bem-estar da sociedade como um todo. É por estas razões que o tema das tradições - clássicas e populares - deve regressar ao centro da discussão sobre o destino de nossas sociedades.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor 1973, La Crítica de la Cultura y la Sociedad, Em: Crítica Cultural y Sociedad. Barcelona: Ediciones Ariel.
- ALMEIDA, Renato 1951. Fausto, Ensaio sobre o Problema do Ser. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia.
- ARETZ, Isabel 1983. Palabras de Apertura. Revista INIDEF, no. 6, 12-14. Caracas.
- ARNOLD, Matthew 1971. Culture and Anarchy. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAKHTIN, Mikhail 1981. Problemas da Poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- 1987. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais. São Paulo. HUCITEC/Editora Universidade de Brasília.
- BARNARD, F.M. 1969. J.G. Herder on Social and Political culture. Cambridge: Cambridge University Press.
- BELMONT, Nicole 1986. Le Folklore refoulé ou les séductions de l'archaïsme, L'Homme, No. 97-98, 287-298.
- BENJAMIN, Walter 1971. Tesis de Filosofia de la Historia. Em: Angelus Novus. Barcelona: EDHASA.
- 1985. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. En: Obras Escolhidas, Vol. I, São Paulo: Brasiliense.
- BIGSBY, C.W.E. 1976. The Politics of Popular culture. Em: Approaches to Popular Culture. London: Edward Arnold.
- BRUNNER, José Joaquin 1988. Cultura popular, indústria cultural e modernidade. En: Un Espejo Trizado. Santiago: FLACSO.
- BURKE, Peter 1989. Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAMPOS, Augusto 1988. TVgrama; Folhetim, Suplemento da Folha de São Paulo, sábado, 20 de agosto.
- CANCLINI, Néstor García 1982. Las Culturas Populares en el Capitalismo. México: Editorial Nueva Imagem.

- 1987. Néstor García 1987. La Carta del Folklore Americano y la Política Cultural en los 80. Trabalho apresentado na II Reunión Interamericana sobre Cultura Popular y Tradicional. Caracas.
- 1988. Reconstruir lo popular ?, Revista de Investigaciones Folklóricas, Vol. 3, 7-21. Universidad de Buenos Aires.
- CARVALHO, José Jorge 1980. Folklore: Ciencia o Area de Estudios?, Revista INIDEF, no. 4, 49-72. Caracas.
- 1983. La Etnomusicología en Latinoamérica. Revista INIDEF, no. 6, 42-45.
- 1987a. Notas Para uma Revisión Conceptual de los Estudios de la Cultura Popular Tradicional. Trabalho apresentado na II Reunión Interamericana sobre Cultura Popular y Tradicional. Caracas.
- 1987b. Los estudios y las aplicaciones de la Etnomusicología y el Folklore en America Latina. Um examen de la experiencia del INIDEF y sus proyecciones hacia el futuro. Trabalho apresentado na II Reunión Interamericana sobre Cultura Popular y Tradicional. Caracas.
- 1988. A Antropologia e o Niilismo Filosófico Contemporâneo. Em: Anuário Antropológico/86. 153-181. Brasília: Editora da UnB/Tempo Brasileiro.
- 1989. O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna. UnB. Brasília, Série Antropologia, no. 77. A ser publicado no livro Folclore e Cultura Popular: As Várias Faces de um Debate. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- CORTAZAR, Augusto Raul 1965. Esquema del Folklore. Buenos Aires: Editorial Columbia.
- ECO, Umberto 1984. Viagem na Irrealidade Cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- 1987. Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Perspectiva.
- ELIOT, T.S. 1979. Notes Towards the Definition of Culture. Londres: Faber and Faber.
- FIRTH, Simon 1987. Why do Song have words ? Em: Avron Levine White (org), Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- GADAMER, Hans-Georg 1986. Truth and Method. New York: Crossroad.
- GEHLEN, Arnold 1980. Man in the Age of Technology. NY: Columbia University Press.
- GOETHE, Johann Wolfgang 1958. El Carnaval de Roma. Em: Obras Completas, vol. III. Madrid: Aguilar.

- GRAMSCI, Antonio 1986. Literatura e Vida Nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- HABERMAS, Jürgen 1977. A Review of Gadamer's Truth and Method. En: F. Dallmayr & T. McCarthy (eds), Understanding and Social Inquiry. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- 1986. A Tora Camuflada - Conferência comemorativa do 80º. aniversário de Gershom Scholem. Em: Habermas, 119-138. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática.
- HEIDEGGER, Martin 1977. The Age of World Picture. Em: The Question Concerning Technology and Other Essays. New York: Harper & Row.
- HELL, Victor 1986. La Idea de Cultura. México: Fondo de Cultura Económica.
- HERDER, Johann Gottfried 1969. Social and Political Culture. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1982. Obra Selecta. Madrid: Ediciones Alfaguara.
- HOBBSBAWN, Eric 1984. Introdução: A Invenção das Tradições. Em: E. Hobsbawn & Terence Ranger (eds), A Invenção das Tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HORKHEIMER, Max 1976. Apuntes - 1950-1969. Caracas. Monte Avila Editores.
- JASPERS, Karl 1968. A Situação Espiritual do Nosso Tempo. Lisboa: Moraes Editores.
- LEZAMA LIMA, José 1981. Cómo pueden contribuir la radio y la televisión a la educación popular? Em: Imagen y Posibilidad. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- 1988. La Expresión Americana. Em: Confluencias. Selección de Ensayos. Editorial Letras Cubanas.
- LOWENTHAL, Leo 1968. The Debate over Art and Popular Culture Em: Literature Popular Culture and Society. Palo Alto Pacific Books.
- MARCUSE, Herbert 1967. Ideologia da Sociedade Industrial. Rio de Janeiro: Zahar.
- 1972. Notas para uma nueva definición de cultura. Em: Ensayos sobre Política y Cultura. Barcelona: Ediciones Ariel.
- ORTEGA Y GASSET, 1987. A Rebelião das Massas. São Paulo: Martins Fontes.
- ORTIZ, Renato 1985. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense.

- 1986. Notas históricas sobre o conceito de cultura popular. Working Paper N°. 80. Notre Dame: The Helen Kellog Institute for International Studies, University of Notre Dame.
- RICOEUR, Paul 1973. Ethics and Culture, Philosophy Today, vol. 17, 153-165.
- 1981. Hermeneutics and the critique of ideology. Em: Hermeneutics and the Human Sciences. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROUANET, Sérgio Paulo 1987. O novo irracionalismo brasileiro. Em: As Razões do Iluminismo. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHILLER, Friedrich 1954. Poesía Ingenua y Poesia Sentimental. Buenos Aires: Librería Hachette.
- SCHWARZ, Roberto 1987. Nacional por subtração. Em: Que Horas São? São Paulo: Companhia das Letras.
- SEGATO, Rita 1977-1978. Breve Panorama de las Teorías del Folklore em America Latina, Revista INIDEF, no. 3, 66-80. Caracas.
- 1980. Breve Panorama de las Teorías del Folklore en America Latina (conclusiones), Revista INIDEF, no. 73-75.
- 1988. A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular. Série Antropologia n°. 75. Brasília: Departamento de Antropologia - UnB.
- 1990. Uma Vocação de Minoria: A Expansão dos Cultos Afro-Brasileiros na Argentina como Processo de Re-etnicização. Série Antropologia 99. Brasília: Departamento de Antropologia - UnB.
- STEINER, George 1969. Language and Silence. Harmondsworth: Penguin Books.
- 1990. Em uma pós-cultura. En: Extraterritorial. A Literatura e a Revolução da Linguagem. São Paulo: Companhia das Letras.
- TOCQUEVILLE, Alexis de 1945. Democracy in America. New York: Alfred A. Knopf.
- VELHO, Gilberto 1981. Individualismo e Cultura. Rio de Janeiro: Zahar.
- VATTIMO, Gianni 1986. El Fín de la Modernidad. Barcelona: Gedisa.
- WHITMAN, Walt 1950. Leaves of Grass and Selected Prose. New York.
- WILLIAMS, Raymond 1983. Culture and Society. New York: Columbia University Press.