

A Invenção do Popular: algumas notas sobre as mediações históricas de uma categoria erudita*

Artur André Lins**

*Texto apresentado no evento “Encontros Graduados”, organizado pelo PET/SOL, no primeiro semestre de 2016.

** Graduando em sociologia na Universidade de Brasília

Resumo: A proposta desse ensaio de interpretação sociológica consiste em discutir a relação entre a produção simbólica, a invenção do popular e as imagens de país. Partimos, assim, do conceito dialético de “mediação” para colocar o problema da formação conceitual. A invenção do “popular” será o tema desse ensaio a partir de uma tripla ênfase: 1) primeiramente, será apresentada as mediações históricas do conceito de “popular” e o modo pelo qual ele foi aproximado do domínio da “cultura”; 2) no segundo momento, a reflexão se dá mediante o debate acerca da “cultura popular” e as dinâmicas do processo criativo, de tal modo que a relação entre “tradição” e “inovação” será contrastada com o par conceitual, familiar ao raciocínio sociológico, “agência” e “estrutura”; 3) finalmente, ao compreender a densidade do conceito de “popular” no âmbito da esfera política, a reflexão procura lidar com o jogo simbólico de constituição de imagens de país e invenção do povo-nação no âmbito da sociedade brasileira.

“Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo”

Walter Benjamin,

Sobre o conceito de história

I – O conceito dialético de “mediação”

A preocupação que move este texto parte da premissa segundo a qual as palavras, bem como os conceitos inseridos em determinados campos semânticos, participam ativa e efetivamente no curso da história. Assume-se a perspectiva analítica a partir da qual a triangulação



heurística¹ entre estrutura de significados, estrutura de sentimentos e estrutura social promove a compreensão acerca das mediações históricas responsáveis por enredar os conceitos nas tramas da realidade. Em jogo: a dialética entre forma e conteúdo no processo da história. A invenção do “popular” será o tema desse ensaio a partir de uma tripla ênfase: 1) primeiramente, será apresentada as mediações históricas do conceito de “popular” e o modo pelo qual ele foi aproximado do domínio da “cultura” enquanto tribunal de recursos; 2) no segundo momento, a reflexão se dá mediante o debate acerca da “cultura popular” e as dinâmicas do processo criativo, de tal modo que a relação entre “tradição” e “inovação” será contrastada com o par conceitual, familiar ao raciocínio sociológico, “agência” e “estrutura”; 3) finalmente, ao compreender a densidade do conceito de “popular” no âmbito da esfera política, a reflexão propõe-se a lidar com o jogo simbólico de constituição de imagens de país

¹Ver: Raymond Williams (2011).

e invenção do povo-nação no âmbito da sociedade brasileira.

“A imediatez é ela própria essencialmente mediada”, diz Hegel (2005). O conceito de mediação no âmbito do método dialético é crucial para compreender o sentido e o processo da história. A dialética surge diante de uma dificuldade: a dificuldade da cisão. A cisão entre sujeito e objeto; a cisão entre forma e conteúdo; a cisão entre razão e história; a cisão entre conceito e realidade. A dialética é a compreensão da racionalidade em sua socialidade histórica; e, assim, autodeterminação da razão como processo no entrelaçamento do sujeito com o objeto diante do desenvolvimento da práxis histórica. É no contexto da filosofia dialética que o conceito de mediação será qualificado, pois é justamente ele que promove os elos constitutivos entre as diversas dimensões do pensamento e da história. T. Adorno (2013) salienta justamente para o modo pelo qual se tecem as reciprocidades entre “forma” e “matéria”, entre o “ideal” e o “concreto” no terreno da experiência que é, a um



só tempo, sensível e inteligível. Contra a separação kantiana entre forma e conteúdo, que supõe a cisão entre sujeito e objeto e a possibilidade de uma lógica pura, se diz: “Hegel responde a isso afirmando que forma e conteúdo são essencialmente mediados um pelo outro”. É a partir desse enfoque e desse conceito de mediação que o tema da invenção do popular será perseguido ao longo desse ensaio (ADORNO, 2013, p. 149).

II – As mediações históricas do “popular”

A invenção do “popular”, enquanto processo histórico de formação conceitual e relações históricas efetivas, nos conduz para o problema sociológico da construção social de sentido e dos agentes sociais implicados no privilégio da elaboração pública de significados. É justamente por este motivo que cumpre função descritiva e analítica o conhecimento das condições de possibilidade que fizeram ascender determinado estrato de intelectuais aos quadros socialmente legitimados e autorizados para agir no domínio das elaborações

ideológicas que preside a organização social da produção simbólica e da “cultura”. O que nos interessa neste ensaio é lidar com o problema da construção do “popular” no âmbito das elaborações simbólicas de uma intelligentsia politicamente ativa nos processos civilizatórios em que se equalizam as relações tensas entre produção cultural e “povo-nação”.

Renato Ortiz, em seu livro *Românticos e Folcloristas*, traça uma arqueologia do conceito de “cultura popular” a partir de uma tipologia de intelectuais e situações sociais conexas. Situando-se, primeiramente, no início do século XVIII, sobretudo a partir do marco da fundação, em 1718, da primeira Sociedade dos Antiquários na Inglaterra, o “espírito antiquário” é a característica de um perfil intelectual profundamente interessado em antiguidades populares dentro de um compilado fragmentário de elementos culturais descontextualizados. Vigorava entre os antiquários aquilo que Ortiz (1992, p. 14) qualificou como “afã colecionador” que, em última in-



stância, expressa “a obsessão pelo ordenamento dos pedaços heteróclitos de cultura”. No entanto, os antiquários não nutriam nenhuma predileção especial pelo “povo”, pois a palavra “povo” à época era semelhante a “turba”, ou seja, uma designação negativa para o que viria a ser a multidão. É por isso que os antiquários justificavam os seus interesses como uma inusitada curiosidade e apreço pelo exótico, excêntrico e bizarro.

No decorrer da segunda metade do século XVIII e ao longo do século XIX, uma série termos relacionados ao radical *volk*, no alemão, *folk*, no inglês e *peuple*, no francês, começou a figurar no imaginário de determinados círculos intelectuais europeus atraídos pelo estudo das crenças populares. No momento, vigoravam duas macrotendências: o Romantismo e o Iluminismo. A primeira, assim poderíamos dizer, fortemente associada ao léxico alemão, se estrutura por três principais conceitos: *kultur*, *folk* e *bildung*. O romantismo visto como movimento cultural europeu oferece sorte de imagem idílica do povo

enquanto “comunidade”. Ainda, esse ideário assume o conceito de cultura enquanto cultivo do espírito autêntico, excepcional, genuíno e original. A segunda, dada ao léxico francês, se estrutura por outros três conceitos: *peuple*, *citoyen* e *civilisé*. Temos, aqui, a razão abstrata universal como parâmetro, a noção de povo e cidadania como substrato simbólico da república e a civilização enquanto o domínio sobre a natureza (ELIAS, 1993).

Mas a questão é explicar como a “cultura popular” passou a ser objeto de sistemática investigação intelectual? E porque o “popular” surgiu como um tema a ser tratado de maneira tão tardia? Historiador da cultura popular, o inglês Peter Burke, em *Cultura popular na Idade Moderna*, formula a chamada tese da retirada das classes superiores. Ao observar um processo histórico civilizador, Burke nota que no decorrer do século XVI e início do XVII, o conjunto de crenças populares era amplamente compartilhado pelos mais diversos segmentos da sociedade daquele período, ou seja, da plebe



até a mais alta corte haviam elementos de uma cosmovisão que eram significativamente convergentes. Contudo, já a partir do século XVIII, nota-se que a “cultura popular” sobrou para as classes baixas enquanto que, num movimento progressivo de retirada, o clero, a nobreza, os comerciantes e os profissionais liberais ergueram verdadeira muralha simbólica denominada “cultura erudita” que lhes impunha uma série de padrões de autocontrole ético-estéticos como a garantia da distinção e do privilégio social (BURKE, 2013 p. 356-358).

O movimento histórico que deflagra a situação do fosso entre “cultura popular” e “cultura erudita” se desenvolve entre 1500-1800, particularmente no momento em que a historiografia costuma relatar os acontecimentos da Reforma, Contrarreforma, Revolução Científica e Iluminismo. Há uma ênfase no processo da Reforma católica e protestante: “No final do século XVI e início do século XVII, houve uma tentativa sistemática por parte de membros da elite, principalmente dos

cleros católico e protestante, em reformar a cultura do povo comum” (BURKE, 2013 p. 313). A investida inquisitorial da Igreja, nesse sentido, jogou um papel estratégico no processo de hegemonia cultural das classes superiores. No século XIX, em meio a urbanização acelerada, a emergência do sistema de ensino educacional, o aprimoramento da infraestrutura de transportes e comunicações, alegava-se que a “cultura popular tradicional” estava para ser extinta pelo avanço da estrutura social da dita “modernidade”. Essa situação despertou uma atitude reativa diante do projeto burguês da expansão da economia monetária alinhada ao industrialismo, no momento da configuração histórica das forças produtivas e relações sociais de produção do capitalismo moderno, que promoveu a pretensa descoberta do “popular” enquanto espécie em extinção na fauna e flora da então emergente sociedade de massas (BURKE, 2013; WILLIAMS, 2011). É justamente esta situação – o contraste do “popular” com o “erudito” – que



leva o historiador francês, Roger Chartier (1995), a afirmar categoricamente: “a cultura popular é uma categoria erudita”.

A estrutura de sentimentos marcada pelo movimento do romantismo, na virada para o século XIX, dá ensejo a um perfil de intelectuais antipáticos em relação às mudanças sociais trazidas pelos efeitos tanto da Revolução Industrial quanto da Revolução Francesa. Havia, portanto, uma crítica sendo gestada contra o “progresso” prometido pela racionalidade iluminista. Apesar de estabelecer um vínculo tenso e crítico com os processos de modernização, o romantismo também ofereceu uma contribuição fundamental: a possibilidade de resolver, ao menos no plano ideológico-filosófico, o desajuste forjado entre a elite e o povo através do princípio da totalidade-nação (ORTIZ, 1992). Na Alemanha, por exemplo, duas peças-chave se destacam: J. G. Herder, por um lado, através dos seus compilados de canções populares (Volkslieder, 1774-1778), e os Irmãos Grimm, Jacob e Wilhelm, por outro

lado, com os famosos registros da literatura popular fantástica. Como diz Burke (2013, p. 32), uma novidade se amostra:

O que há de novo em Herder, nos Grimm e seus seguidores é, em primeiro lugar, a ênfase no povo, e, em segundo, sua crença de que os “usos, costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios, etc.” faziam, cada um deles, parte de um todo, expressando o espírito de uma nação. Nesse sentido, o tema do presente livro foi descoberto – ou terá sido inventado? – por um grupo de intelectuais alemães no final do século XVIII.

O ideal romântico do autêntico, no decorrer da segunda metade do século XIX, encontra-se com o espírito científico do positivismo para fundamentar a disciplina do folclore. A questão do método de coleta dos elementos culturais e a sua elaboração no formato de catálogos descritivos sinaliza o popular como um recurso para as narrativas totalizantes uma vez que, através da sistemática classificatória, seria possível compor um corpo orgânico, coeso e unitário. Renato Ortiz (1992, p. 29-30) salienta que “a criação do folclore se realiza sob a égide do pensamento gestado pelas ciências sociais do século XIX”, bem como o fato de que “os folcloristas credi-



tam ser apenas um desses grupos, que aplicadamente levam o esclarecimento científico ao domínio popular". Entretanto, a inserção do espírito científico aplicado às investigações sobre o domínio do "popular" apresentava outra finalidade além daquela proposta como genuína curiosidade erudita. Não é novidade as relações íntimas entre o espírito científico e o projeto de dominação instrumental do esclarecimento². Em jogo: o modo pelo qual o conhecimento especializado sobre o "popular" intervém na necessidade de construção de uma consciência coletiva agregadora da heterogeneidade social ao dialogar com os projetos totalizantes e unificadores dos emergentes Estados-nacionais. Assim, Ortiz (1992, p. 40) diz:

O tom nostálgico é revelador; trata-se de lutar contra o tempo. O esforço colecionador identifica-se à ideia de salvação; a missão agora é congelar o passado, recuperando-o como patrimônio histórico. [...] O Estado tem por função resolver esta contradição (entre civilização e barbárie), integrando as partes desconexas da sociedade no todo nacional. [...] Para chegar até

²Adorno: O Conceito de Esclarecimento. In *Dialética do Esclarecimento*. Zahar, 2006.

os confins do país, o Estado teve de expandir a nova consciência de cidadania para todos os seus setores e recantos da sociedade.

Está claro que a invenção do "popular", bem como a concepção de "povo" enquanto entidade metafísica totalizadora, alinhada ao conceito de "cultura", que no imaginário romântico-folclórico denota o cultivo de um espírito compartilhado pela comunidade referente, corrobora o processo de controle das sociedades de massa, de tal modo que, dada a complexificação da diferenciação funcional da estrutura social moderna, instaurou-se a exigência pela administração simbólica das diferenças sócio-culturais no interior da unidade de sobrevivência do Estado-nacional. Raymond Williams (1992), em *Cultura e Sociedade*, ao situar a teoria da cultura pela tradição inglesa do século XIX, observou uma estrutura moderna de significados em transformação composta por cinco conceitos basilares, quais sejam: indústria, democracia, classe, arte e cultura. O autor nota que, inicialmente, "cultura" portava o sentido de "tendência a crescimento natural" e, por análogo



gia, “processo de treinamento humano”. É somente no século XIX que aparecerá a “cultura” enquanto tal, “uma coisa em si mesma”, de tal modo que o significado se ampliou para dizer algo como “um estado geral ou hábito da mente”, “uma situação geral de desenvolvimento intelectual em uma sociedade como um todo”, “o corpo geral das artes” e, principalmente, “todo um modo de vida, material, intelectual e espiritual” (WILLIAMS, 1992 p. 16-18). É nesse sentido que a “cultura” aparece enquanto uma abstração e um absoluto, quer dizer, abstração no sentido do “reconhecimento da separação prática de certas atividades morais e intelectuais do ímpeto propulsor de um novo tipo de sociedade”, e absoluto como um “tribunal de recursos estabelecido por sobre os processos de juízo social práticos” (WILLIAMS, 1992 p. 19-20).

A “cultura” como tribunal de recursos significa o parâmetro a partir do qual os valores das expressões humanas são medidos e avaliados, isto é, a universalização da cultura, ou

a cultura estabelecida como a priori histórico, o vetor pelo qual se galvaniza identidades coletivas pela alocação diferencial e reconhecimento normativo dos recursos simbólicos. Dado ao Estado-nacional a prerrogativa do monopólio da imputação do sentido socialmente legítimo, o veredicto exercido pelo discurso oficial acerca da “cultura nacional” dará o tom da invenção do “popular” em contextos históricos determinados. Nessa perspectiva, “cultura” é o controle sobre o cultivo do espírito do povo.

III – “Cultura Popular” entre a tradição e a inovação

Em “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico, Roger Chartier (1995) lida com aspectos metodológico da aplicação conceitual no estudo da história. Dessa forma, o autor percebe um movimento pendular entre dois modelos de interpretação da cultura popular: 1) o modelo que visa enfatizar a autonomia da cultura popular enquanto um sistema simbólico irreduzível; 2) o modelo que visa explicar a cultura popular a partir da dependência em relação a cultura erudita.



Roger Chartier (1995, p. 183), então, diz:

Durante muito tempo, a concepção clássica e dominante de cultura popular teve por base, na Europa e, talvez, nos Estados- Unidos, três ideias: que a cultura popular podia ser definida por contraste com o que ela não era, a saber, a cultura letrada e dominante; que era possível caracterizar como “popular” o público de certas produções culturais; que as expressões culturais podem ser tidas como socialmente puras e, algumas delas, como intrinsecamente populares.

Um movimento de crítica às concepções clássicas da cultura popular se dá no momento em que o folclore é questionado, ou seja, no momento em que a cultura popular não é mais vista como algo que se recolhe, registra, classifica e expõe. É feita a crítica ao ponto de vista que prevê um reflexo imediato entre a hierarquia social e a hierarquia cultural. Se a cultura popular não é aquilo que os livros de folclore caracterizam, o que então poderia ser este enigma? A cultura popular não é senão um tipo de relação social que sugere modalidades de experiência coletiva, modos de apropriação e transgressão de bens simbólicos envolvidos em lutas sociais historicamente

concretas e efetivas. Em suma: a cultura popular é uma prática e uma estratégia social. Conforme ressalta Roger Chartier (1995), a cultura popular joga no balanço entre mecanismos de dominação simbólica e modos de afirmação de lógicas específicas, de tal modo que se apresenta um tráfego de mão dupla, ou uma circularidade no sentido bakhtiniano, entre cultura popular e erudita. É possível compreender os modos de existência da cultura popular por via daquele movimento pendular característico do desenvolvimento teórico das ciências sociais no contexto pós-Segunda Guerra Mundial, tal como descrito por Jeffrey Alexander (1987), isto é, a oscilação entre agência e estrutura numa configuração sociológica tensa e conflituosa.

É justamente por via dessa perspectiva mais analítica que o processo de invenção e reinvenção da “cultura popular” será abordado pelo enfoque de uma sociologia das expressões criativas, justamente aquela que se pergunta sobre o problema da produção, transmissão e acumulação dos conteúdos sim-



bólicos constituintes do estoque social de conhecimento de uma determinada sociedade. A relação entre indivíduo e sociedade, bem como entre agência e estrutura, na teoria sociológica contemporânea, pode servir como um reflexo para a discussão acerca do papel que joga o gênio criativo e o julgamento público na construção da cultura popular. Tornou-se lugar-comum afirmar que na cultura popular a tradição goza de maior peso no processo de afirmação e canonização dos bens simbólicos enquanto que na cultura erudita, marcada pela razão científica, a inovação é o privilégio de mentes individuais criativas. Esta é uma imagem que, por um lado, subestima a inovação criativa dos indivíduos no interior da cultura popular assim como, por outro, ofusca os mecanismos tradicionais de autoridade e coletividade da cultura erudita.

O indivíduo, na representação da cultura popular, não é meramente um porta-voz da tradição, mas, ao mesmo tempo, este está submetido a uma estrutura tradicion-

al dentro da qual a sua criatividade se faz possível e articula variações. Peter Burke (2013, p. 161), nesse sentido, diz:

O indivíduo pode inventar, mas numa cultura oral, como ressaltou Cecil Sharp, “a comunidade seleciona”. Se um indivíduo produz inovações ou variações apreciadas pela comunidade, elas serão imitadas e assim passarão a fazer parte do repertório coletivo da tradição. Se suas inovações não são aprovadas, elas morrerão com ele, ou até antes. Assim, sucessivos públicos exercem uma “censura preventiva” e decidem se uma determinada canção ou estória vai sobreviver, e de que forma sobreviverá. É nesse sentido (à parte o estímulo que dão durante a apresentação) que o povo participa da criação e transformação da cultura popular, da mesma forma como participa da criação e transformação de sua língua natal.

A estrutura das formas tradicionais da cultura popular é organizada por diversos gêneros, dentre eles as danças populares (dança de roda, dança de armas, dança solo), bem como as canções populares (canção narrativa, épico, balada, prosa), e, não menos importante, a paródia, um gênero que expõe as possibilidades subversivas da imitação das formas jurídicas e eclesiásticas. Os gêneros comportam temas e variações dinâmicas, de tal modo que não figura o ideal de



uma forma “pura”. Na cultura popular é possível dizer que “*a mesma melodia é diferente*” assim como “*diferentes melodias são a mesma*”, ou “*o mesmo texto é diferente*” assim como “*diferentes textos são iguais*”. Há um duplo paradoxo inerente à tradição oral: por um lado, a melodia ou o texto não são reproduzidos fielmente, mas estão submetidos a estética do improvisado. No entanto, o improvisado não é totalmente solto, pois ele está vinculado a uma forma estética, ou seja, o artista realiza as variações de um mesmo tema; por outro lado, as melodias ou textos são combinações entre motivos e frases pré-estruturados que encontram as variações constantes da execução prática do gênero expressivo. Assim, queremos sugerir, se formam os esquemas constitutivos do processo de composição no âmbito da cultura popular (BURKE, 2013, p. 174).

O que tais esquemas criativos poderiam revelar do ponto de vista estético? Algo interessante para ser notado é a importância da repetição para o ato criativo, o modo pelo

qual a tradição impulsiona a inovação ao mesmo tempo que a inovação revigora a tradição, como diz Peter Burke (2013, p. 199): “*A repetição numa balada improvisada daria ao cantor um momento de fôlego, um alívio da pressão da criação contínua, uma oportunidade de pensar no que viria a seguir*”. Duas competências são reclamadas no processo da composição: a memorização e a improvisação. A memorização transparece os elementos coletivos, propriamente tradicionais, no instante em que é feita a seleção de temas e esquemas estéticos. A improvisação evoca a criatividade individual, a capacidade de inovação, no momento em que são postas em combinação fórmulas e motivos variados. O resultado é um estilo elíptico e lacônico, ou seja, ao mesmo tempo que se vale de ocultações também é breve e conciso, características apropriadas para articular a memorização e a improvisação no exercício do *bricolage* artístico-criativo (BURKE, 2013, p. 201-202).

Na história do pensamento social da segunda meta-



de do século XX, Pierre Bourdieu e Norbert Elias ocupam posições de destaque. Em comum, ambos são marcados por uma proposta epistemológica que concilia, como se diz, as formulações do objetivismo com aquelas do subjetivismo. Entre o primado do objeto e o primado do sujeito, no esteio que liga a agência com a estrutura, haveria, portanto, um amplo leque de tonalidades, gradientes e matizes. Talvez, assim nos aparece, a mudança mais radical tenha sido o deslocamento da consciência para o corpo, quer dizer, uma mudança que encontra no conceito de habitus a sua mais notável expressão. Por um lado, a relação entre agência e estrutura seria mediada por um conjunto de disposições incorporadas vertidas em práticas, estruturas estruturadas que tendem a funcionar como estruturas estruturantes. Assim, outras palavras como “jogo”, “senso”, “estratégia” e “campo de possibilidades” são acionadas para descrever a relação entre agência e estrutura, como nos diz Pierre Bourdieu (2004, p. 82):

Percebe-se que não se deve colocar o problema em termos de espontaneidade e coação, liberdade e necessidade, indivíduo e social. O habitus como sentido do jogo é jogo social incorporado, transformado em natureza. Nada é simultaneamente mais livre e mais coagido do que a ação do bom jogador. Ele fica naturalmente no lugar em que a bola vai cair, como se a bola o comandasse, mas, desse modo, ele comanda a bola.

Uma outra maneira de enunciar o problema entende que o habitus se mostraria pela triangulação entre padrão civilizador, estrutura social e estrutura de personalidade, como nos diz Norbert Elias (1994, p. 150):

Esse habitus, a composição social dos indivíduos, como que constitui o solo de que brotam as características pessoais mediante as quais um indivíduo difere dos outros membros de sua sociedade. Dessa maneira, alguma coisa brota da linguagem comum que o indivíduo compartilha com outros e que é, certamente, um componente do habitus social – um estilo mais ou menos individual, algo que poderia ser chamado de grafia individual inconfundível que brota da escrita social.

Nesse sentido, como queremos propor, a relação entre agência e estrutura será espelhada na relação entre tradição e inovação. Esta última, do ponto de vista da “cultura popular”, foi abordada acima sobretudo pela ótica da produção e



composição, especificamente aquelas executadas por via da tradição oral. No entanto, notamos como a cultura popular foi historicamente influenciada pelas escrituras, principalmente após a Reforma, a alfabetização massiva e a invenção da imprensa com a difusão mais ampla dos livros, especialmente no contexto europeu. Nesse sentido, a prática da “leitura” torna-se um importante tema de reflexão na medida em que evoca o consumo dos bens simbólicos. A cultura popular, como se sabe, diz respeito a modos de usar, a práticas orientadas por lógicas específicas, e se as escrituras entram no terreno do povo, então, a recepção torna-se problemática. Roger Chartier (1995, p. 185) afirma: “*Aparentemente passiva e submissa, a leitura é, na realidade, e à sua maneira, inventiva e criadora*”. Há sempre um intervalo entre o texto propriamente dito e o que a interpretação faz dele. A história da cultura popular que encontra as escrituras pela frente ganha ao focar mais na comunidade dos leitores e os seus modos de ler e interpretar os textos do que propria-

mente no significado intrínseco das escrituras enquanto tais.

É justamente a respeito das interações entre cultura popular e erudita, bem como entre tradição oral e escritura, que a história de um moleiro de Friuli do século XVI, Domenico Scandella, mais conhecido por Menocchio, torna-se relevante aqui para o nosso argumento. Sabemos de Menocchio por duas vias indiretas: primeiramente, os registros dos julgamentos inquisitoriais, e, depois, a reconstrução historiográfica do personagem feito pelo historiador italiano, Carlo Ginzburg (2015), no livro *O Queijo e os Vermes*. Menocchio, portador de crenças irreverentes e aparentemente heréticas, no contexto de sua época, fez oposição à autoridade das comunidades eclesásticas. O moleiro apostava na negação da divindade de Cristo, recusava parcialmente as escrituras em nome de uma ética mais palpável e objetiva, ignorava a importância do batismo, pregava uma palavra de tolerância contra as investidas inquisitoriais e, principalmente, apesar de não negar a existência da divin-



dade, recusava Deus como o princípio criador do universo.

A cosmogonia de Menocchio parte do caos, uma espécie de turbulência original, fomentado pelos quatro elementos. O caminho natural do caos é encontrar a ordem, assim como da imperfeição segue a perfeição. A atividade de moleiro pôs Menocchio em contato com a fabricação do queijo, alimento que depende da putrefação do leite, donde surgem os “vermes”. O queijo é a massa que surge da interação caótica dos elementos, tal como os vermes, os anjos são o produto desse movimento: *“Eu disse que segundo meu pensamento e crença tudo era um caos, isto é, terra, ar, água e fogo juntos, e de todo aquele volume em movimento se formou uma massa do mesmo modo como o queijo é feito do leite, e do qual surgem os vermes, e esses foram os anjos”* (GINZBURG, 2015, p. 37). Ginzburg se coloca constantemente a pergunta acerca das fontes de Menocchio, afinal, como este moleiro poderia mesclar ideias tão insólitas numa linguagem defensável diante

dos interrogatórios inquisitoriais? Uma hipótese levantada pelo historiador sugere que o segredo está na “chave de leitura” de Menocchio, não propriamente o que ele lia, mas o modo como ele se apropriava da literatura, isto é, uma leitura seletiva segundo a qual determinadas palavras, frases, máximas, recebiam ênfase de acordo com os conteúdos provenientes da cultura oral nele [no moleiro] incorporada: *“Foi o choque entre a página impressa e a cultura oral, da qual era depositário, que induziu Menocchio a formular – para si mesmo, em primeiro lugar, depois aos seus concidadãos e, por fim, aos juízes – as ‘opiniões [...] [que] saíram da sua própria cabeça’”* (GINZBURG, 2015. p.72-73). O efeito dessa transliteração operada pela “chave de leitura” de Menocchio demonstra um potencial criativo e transgressor. Por um lado, metáforas colhidas na instância da experiência cotidiana – “criança no ventre da mãe”; “rebanho”; “carpinteiro”; “banco”; “queijo”; “vermes” –, por outro lado, conceitos eruditos – “perfeição”; “imper-



feição”; “substância”; “matéria”; “vontade”, “intelecto” e “memória” – compunham o quadro heteróclito do imaginário daquele sujeito: cristianismo; neoplatonismo; filosofia escolástica; materialismo elementar; radicalismo camponês; cultura oral, assim por diante (GINZBURG, 2015, p. 105-107).

O conhecimento que anima as palavras deste insólito moleiro parte fundamentalmente de três fontes: 1) os seus poucos livros e a sua genial “chave de leitura”; 2) o radicalismo camponês oriundo da tradição oral; 3) a observação empírica e a competência comunicativa e expressiva da individualidade do personagem. A ousadia do falatório de um moleiro que desafiou a doutrina dos clérigos gerou espanto tanto por parte dos seus concidadãos quanto pelos seus juizes-algozes. A fogueira foi o destino de Menocchio, que morreu silenciado por seguir o batimento da sua pulsão, isto é, falar sobre o mundo, inventar uma cosmologia, criar uma teoria valendo-se da própria vivência. É interessante ver como

as fogueiras tomam novas formas, novas justificativas e contextos. Podemos nos perguntar diariamente o quanto de nossa criatividade foi lançada à fogueira enquanto as estruturas de poder do saber socialmente legitimado e autorizado impõem os limites das sombras e o imperativo do silenciamento.

III – O “popular” na composição das Imagens do Brasil

Nessa sessão, propomos qualificar o problema da mediação do “popular” no interior das disputas simbólicas que deram origem ao mito do “povo-nação” no Brasil. Para tanto, apresentamos aquilo que seria a função social desse mito e como o mesmo se relaciona com as ideias de tradição inventada e imagem de país. Seguindo, propomos uma interlocução entre duas imagens do Brasil: a versão romântica de O Guarani e a versão modernista do Manifesto Antropófago. Comprendemos que o mito do povo-nação, ao referir-se a uma comunidade de ascendência originária, ergue fronteiras por delimitação negativa entre o próprio e o estrangeiro, proceden-



do por movimentos de inclusão abstrata e exclusão concreta³. A força integrativa do nacionalismo moderno provém da sua capacidade de auto-estilização, auto-compreensão e auto-certificação da comunidade política: o particularismo enquanto forma simbólica fundada na origem comum do “povo”⁴.

O mito do povo-nação pensado à luz da estrutura política moderna qualifica o padrão de integração social pela abstração simbólica. Na sua representação clássica, a imagem do povo-nação – cujo suporte são os conceitos de unidade e totalidade – espelha a consciência de si da identidade política coletiva. Visto por nós como efeito de formações conceituais, o povo-nação, na esteira da invenção das tradições, revela o processo

³Ver: Jesús Martín-Barbero (2015).

⁴Jurgen Habermas (2002, p. 132) diz: “Permitiu-se que a tensão entre o universalismo de uma comunidade jurídica igualitária e o particularismo de uma comunidade histórica que partilha de um mesmo destino integrasse a conceitualidade do Estado nacional”.

de construção do “*transcendental histórico comum*”⁵, seja por via da teatralização e ritualização dos elementos simbólicos da tradição, seja por via da sedimentação da comunidade nacional imaginada⁶. Walter Benjamin (2005), ao escrever as teses “*Sobre o conceito de história*”, nos lembra que o historicismo, enquanto a narrativa dos vencedores, planta uma “*imagem eterna do passado*” através de uma indecorosa colagem de fatos a serem preenchidos por um “tempo vazio e homogêneo”. Esse tempo vazio e homogêneo é o lampejo da “tempestade do progresso” anunciada pelo Estado-nacional e o regime de exceção

⁵Pierre Bourdieu (2013, p. 116) diz: “A construção do Estado é acompanhada pela construção de uma espécie de transcendental histórico comum, imanente a todos os seus sujeitos. Através do enquadramento que impõe às práticas, o Estado instaura e inculca formas e categorias de percepção e de pensamento comuns, quadros sociais da percepção, da compreensão ou da memória, estruturas mentais, formas estatais de classificação”.

⁶ Ver: Benedict Anderson (1983).



que se confirma pela regra. Notamos que na base do exercício de dominação das estruturas de poder habita uma política de memória que mobiliza os recursos de legitimação da ordem social. Essa política de memória, curiosamente na época da modernidade, recebeu o nome de “tradição” (LOWY, 2005).

O que significa a tradição? Qual é a justificativa sociológica para a existência de tradições? Eric Hobsbawn (1997), reconhecido historiador marxista, possui um texto em que se debruça sobre o problema da “Invenção das Tradições”. Por “tradição inventada” o autor compreende algo distinto de “costume”, pois enquanto este último seria invariável, a tradição tenderia ao dinamismo. O conceito de tradição inventada é da seguinte maneira elaborado: “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tática ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma comunidade em relação

ao passado” (HOBSBAWN, 1997, p. 9) Alinhado ao processo histórico de formação do Estado moderno, as tradições nacionais foram inventadas a partir da encenação, teatralização, formalização e ritualização das expressões populares. Destaca-se três modalidades inventivas da tradição: 1) simbolização da coesão social pela admissão da comunidade nacional; 2) legitimação de instituições, status e relações de autoridade; 3) socialização pela inculcação de ideias e sistemas de valores, bem como por padrões normativos de conduta (HOBSBAWN, 1997, p. 21). O processo de invenção das tradições articula-se como a operação crucial da política de memória dos Estados-nacionais por via da “criação, demolição e reestruturação de imagens do passado que pertencem não só ao mundo da investigação especializada, mas também à esfera pública onde o homem atua como ser político” (HOBSBAWN, 1997, p. 22).

Na história do pensamento social brasileiro é possível caracterizar um caleidoscópio múltiplo e variado de



imagens dos trópicos. Retratos, interpretações, imagens e teorias sobre o Brasil já serviram de diagnóstico para a tomada de ações coletivas concretas. É muito importante compreender o vínculo efetivo entre a imagem de país que se têm e a disposição dos seus habitantes em construí-lo tal qual imaginam os atributos de sua própria terra. As imagens, por vezes, não somente representam, mas apresentam uma realidade constitutiva. Arriscamos a dizer que as imagens de país, que para os seus nativos são verdadeiras “imagens de mundo”, jogam um papel na modalização histórica das estimas e prestígios dos conterrâneos, o que importa do ponto de vista dos modos de vida socialmente planejados e desejados. No entanto, a imagem pressupõe um enquadramento e uma composição em que determinados elementos são selecionados e outros deslocados. Imaginar um “povo-nação” é uma prática decisória que envolve relações de força impactantes.

Em 1857, *O Guarani*, obra emblemática do romantis-

mo brasileiro, é publicado no formato periódico de folhetins assinados pelo escritor e político brasileiro José de Alencar. Elaborado aos moldes míticos, a narrativa da fundação da brasilidade ganha contornos épicos e líricos constitutivos de uma imagem de país. O enredo se passa no contexto de uma família do interior do Rio de Janeiro em que se vivem determinados personagens. D. Antônio de Mariz, patriarca e fidalgo português, marido de D. Lauriana e pai de dois filhos legítimos, D. Diogo e Cecília, e também de uma filha bastarda, Isabel. A história se desenvolve a partir de um assassinato cometido por D. Diogo ao matar uma indígena aimoré. A situação causa um desconforto entre a família de D. Antônio de Mariz e a comunidade dos aimorés, de tal modo que a vida de Cecília passa a ser constantemente ameaçada. Entra em cena o índio goitacá, Peri o salvador, descrito por D. Antônio de Mariz como “cavaleiro português no corpo de um selvagem”.

Para os propósitos desse ensaio, convém ressaltar a



análise feita por Renato Ortiz (1992) acerca do mito fundador da brasilidade tal como representado em *O Guarani*. Seguindo a sensibilidade analítica do estruturalismo levi-straussiano, o autor propõe uma série de oposições que permitem clarear a imagem subjacente ao mito escrito por José de Alencar. Na primeira oposição, por um lado, temos Peri, um indígena goitacá com feições polidas e guerreiras, a idealização do bom selvagem afeito aos costumes da mais “alta” corte; por outro lado, os aimorés são representados como indígenas bárbaros e degenerados, sujos e grotescos, bem como canibais antropofágicos. Temos, assim, de um lado a pureza e de outro a impureza, de um lado a humanidade e de outro a animalidade, bem como a oposição entre cultura e natureza, espírito e corpo, céu e terra. A segunda oposição significativa é estabelecida entre Ceci, a filha legítima, branca, bela, recatada e do lar, de um lado, e a filha bastarda, Isabel, uma mestiça representada pela sedução de sua carne: o pudor contra sensualidade. Peri,

um índio despossuído da sua indigenidade, Ceci, uma mulher despossuída da sua feminilidade e animalidade. Os aimorés, indígenas despossuídos da sua espiritualidade, Isabel, mulher despossuída da sua humanidade. No processo de lavagem das impurezas, José de Alencar ergue uma imagem romântica da origem da brasilidade pela fusão mítica entre dois tipos ideais: Ceci e Peri, único tipo de mestiçagem aceitável para uma época marcada pelo ideal do embranquecimento enquanto a solução para uma terra considerada sem passado histórico digno e legítimo. No período que abrange o século XIX, vigorava a concepção da degenerescência mestiça sustentada pela teoria da hibridação vulgarizada, no Brasil, por Conde de Gobineau. Assim, conforme nos fala Ortiz (1992, p.94): “O futuro de Peri e Ceci mostra que, após o batismo do selvagem e a naturalização da cultura, o Brasil pode nascer como a fusão de duas raças míticas, mas não como mistura de etnias realmente diversas”. E é justamente nesse sentido



que o mito fundador da brasilidade, onde não há espaço para o negro, constitui uma imagem romântica de país, alinhada aos pressupostos contemporâneos de 1857: “Sobram Peri e Ceci, como numa arca de Noé, eles agora têm tempo e espaço suficientes para engendrar a nação brasileira. Um Brasil casto e puro, distinto do país do futebol e do carnaval, no qual as mulheres se distanciam da lubricidade que exportamos como símbolo da brasilidade” (ORTIZ, 1992, p. 96). Sintomático da centralidade que ocupa o romance de José de Alencar no mito fundado do país, *O Guarani* recebeu nada menos que onze adaptações para o cinema no período entre 1908 a 1996, inundando o espaço simbólico nacional de imagens e sentidos compartilhados (SCHVARZMAN & IANEZ, 2012).



Figura 1. Cena de *O Guarani*, filme de 1920.



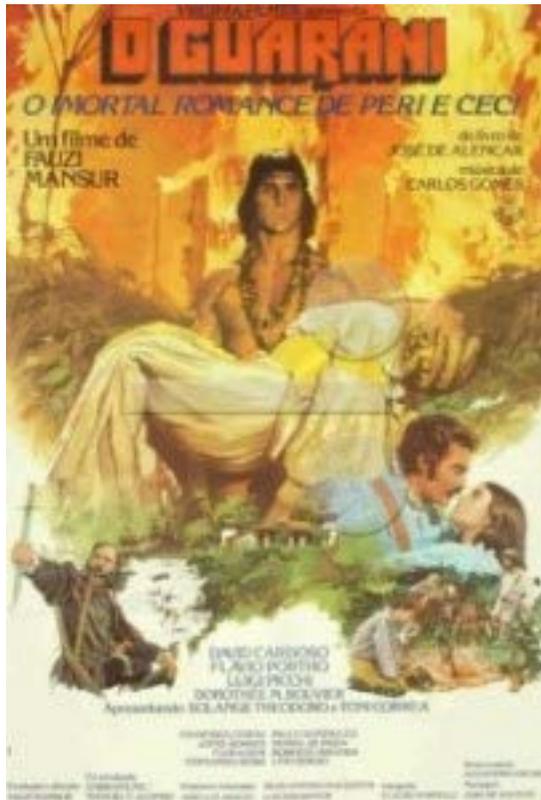


Figura 2. O Guarani, filme de 1979

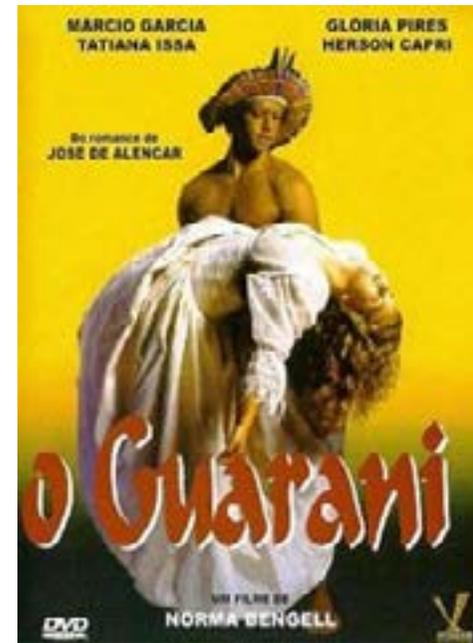


Figura 3. O Guarani, filme de 1996



No anverso da imagem acima apresentada, Oswald de Andrade, representante do modernismo brasileiro da década de 1920, adota a perspectiva dos aimorés, isto é, da antropofagia como imagem do Brasil. O caso insólito de um modernismo sem modernização, a Semana de Arte Moderna de 1922, financiada pela elite paulista, apesar reivindicar um ar mudancista e esquerdista, era composta majoritariamente por intelectuais e artistas com livre trânsito pelos “espaços de cultura” da Europa, onde beberam da fonte das vanguardas modernistas. O espírito de crítica aos cânones estéticos trouxe ao país, na pena de Oswald de Andrade (1928), a perspectiva segundo a qual “*Só a Antropofagia nos une*”. O Manifesto Antropofágico, publicado em maio de 1928, apresenta verdadeira reviravolta em relação às imagens de país. Era comum, em meio aos intelectuais brasileiros do início da década de XX, uma perspectiva ambígua acerca da influência estrangeira na formação das “ideias brasileiras”. Afinal, éramos cópia e nada mais? O sentimento

de “*ideias fora do lugar*” desabrochava o vazio travestido em condenação da auto-imagem pessimista cultivada pelos mais refinados e livrescos setores das classes dominantes brasileiras.

Pareceu necessário anunciar o seguinte: “*Só me interessa o que não é meu*”, pois nunca fomos de fato catequizados por outrem, mas o que fizemos só se explica pelo carnaval, dizia Oswald. A consumação da carne alheia daria o tom da formação da identidade nacional brasileira, esta impura transfiguração subversiva, ou “*a transformação permanente do Tabu em totem*”. Antropófagos contra a repressão civilizatória dos instintos carnis! Fosse necessário dizer que do “rotamento dinâmico dos fatores destrutivos” nasceu a “Poesia Pau-Brasil”, uma nova perspectiva: “o contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica”. Versão triunfalista do “atraso”, Oswald declara ser a antropofagia brasileira a obra de genuínos “*Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos*”.

Haroldo de Campos (1992), poeta e crítico literário



brasileiro da segunda metade do século XX, em *“Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”*, apresenta a tensão entre o nacional e o universal na constituição das imagens de Brasil, sobretudo a partir do modernismo oswaldiano. Crítico da concepção segundo a qual “vanguarda” e “subdesenvolvimento” são incompatíveis, Haroldo de Campos (1992, p. 233) sugere a possibilidade sempre latente do “novo” emergir na ocasião das sociedades periféricas, pois, como diz o autor, nossa situação assemelha-se mais a um *“paralelograma de forças em atrito dialético e não equação a uma incógnita mimético-pavloviana”*. A leitura feita por Haroldo de Campos sobre a antropofagia oswaldiana parte de uma lente já informada pelo pós-estruturalismo francês, onde as noções de cópia e originalidade recebem outras colorações, veementemente contrário a metafísica ocidental logocêntrica da unção platônica da Origem e do Único, bem como plenamente afeito às rupturas dialógicas da diferença e da des-

continuidade. Assim, Haroldo de Campos (1992, p. 234) diz:

Creio que, no Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20, tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A “Antropofagia” oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago

Para os fins deste ensaio, torna-se heurística a distinção feita por Haroldo de Campos entre *“nacionalismo ontológico”* e *“nacionalismo modal”*. O nacionalismo ontológico inspira-se na possibilidade de um Logos nacional pontual garantido pela metafísica ocidental da presença. Através da filosofia do Único e do Mesmo, o “caráter nacional” enquanto substância entificada se exerce no momento da encarnação do “espírito do povo” no corpo social orgânico, assim *“obscurecendo-se a diferença (as disrupções, as infrações, as margens, o monstruoso) para melhor definição de uma estrada*



real: o traçado retilíneo dessa logofania da história” (DE CAMPOS, 1992, p.236). O nacionalismo modal, por sua vez, consiste na expressão do movimento dialógico da diferença pela assunção do des-caráter, da ruptura e da fragmentação como constitutivas da imagem de país. A façanha carnavalesca do modernismo oswaldiano incumbiu-se de expressar o nacionalismo modal na medida em que substituiu o “*Guarani cavalheiresco*” pelo “*trickster-antropófago*”, o Peri pelo aimoré, o herói pelo anti-herói (DE CAMPOS, 1992, 237).





Figura 4. Theodore de Bry – Gravura, 1592





Figura 5. Tarsila do Amaral – Abaporu, 1928





Figura 6. Tarsila do Amaral – Operários, 1933.



A gravura que ilustra cenas de canibalismo é oferecida por Theodore de Bry, compondo, assim, um acervo de imagens e narrativas sobre o chamado Novo Mundo. Em tela: cenas de canibalismo dos índios tumbinambá na colônia portuguesa. A imagem sugere o processo de deglutição dos povos entre si como ato inaugural da formação social que ali se estenderia no tempo e no espaço. Por outro lado, a famosa obra de Tarsila do Amaral, *Abaporu*, símbolo do movimento antropofágico, significa “homem que come gente”. A outra ilustração, em referência ao quadro *Operários*, também de Tarsila do Amaral, nos evoca a composição mestiça e multiforme do povo, da classe trabalhadora.

Se por um lado n’*O Guarani* a imagem de país está vinculada a uma acepção de “popular” asséptico, idealizado e purificado pelas virtudes morais ditas civilizadas, por outro lado a *Antropofagia* pinta uma imagem de país pela figura do popular mestiço, heteróclito e hibridizado pela mescla subversiva das

diferenças. É possível dizer que a imagem romântica do Brasil oferecida por José de Alencar está em sintonia com a política nacional de embranquecimento do final do século XIX. Na outra direção, o modernismo antropofágico, além de ter sido convalidado pelo “tropicalismo” das décadas de 60 e 70, estabelece afinidade com a positivação da mestiçagem. Importante, nesse sentido, é enfatizar o modo pelo qual as imagens de país dialogam entre si transhistoricamente na composição da cultura popular e da identidade nacional em solo brasileiro, dando o tom das políticas de memória de construção do “povo-nação” na disputa e implementação circunstanciadas dos projetos de país.

IV – Por uma crítica dialética da razão antropofágica

Vimos que há uma tênue diferença entre a invenção do “popular” em determinados países europeus se comparado ao processo brasileiro, pois enquanto os românticos europeus reivindicavam um passado orgânico e vívido, os românticos brasileiros se deparavam com a situação então constrange-



dora da mestiçagem no contexto do imaginário de época, o que desembocou numa guinada naturalista. Havia, portanto, o sentimento de inadequação dos intelectuais brasileiros quando obstinados a traçar uma imagem do caráter nacional que fosse minimamente orgulhosa. É justamente esse mal-estar quanto a experiência da vida cultural brasileira o tema privilegiado do célebre ensaio do cientista social e crítico literário, Roberto Schwarz (2005), intitulado *Nacional por subtração*.

O diagnóstico fatídico de uma mal-estar entre a *intelligensia* é marcado pela sensação de que a cultura nacional brasileira constitui mera imitação de caráter postiço, inautêntico e copioso. Desde então uma busca inveterada pela autenticidade e singularidade nacionais passou a constituir parte fundamental da agenda de pesquisa dos intelectuais brasileiros: a preocupação com “nação” e os seus atributos significativos para a construção do povo. A esperança de fazer desabrochar a “cultura nacional verdadeira” era entendida a partir da op-

eração de subtração daquilo que não é nativo, ou seja, os elementos anteriores de um “corpo estranho” e “impróprio”. Afinal, o resultado da subtração seria a substância autêntica do país, pois assim era entendido o nacional por subtração (SCHWARZ, 2005, p. 114). Desse modo, a herança colonial era alvo de disputas simbólicas acirradas: “*A alguns a herança colonial parecia um resíduo que logo seria superado pela marcha do progresso. Outros viam nela o país autêntico, a ser preservado contra imitações absurdas*” (SCHWARZ, 2005, p. 129). Nota-se, no processo histórico brasileiro, a peculiaridade da situação colonial do letrado como solidário da metrópole, bem como tributário do cânone cognitivo ocidental. Uma vez que a independência não marcou ruptura com a estrutura social precedente, tampouco gerou-se uma disposição que oferecesse à vida cultural brasileira uma existência autônoma em relação a sua própria herança. A reflexão segue a linha da crítica pós-colonial acerca da colonialidade do saber.



No entanto, com o desenrolar do tempo e das disputas simbólicas, a imagem de país se transfigurou em várias nuances, dentre as quais a positivação da mestiçagem e o reconhecimento do (des)caráter híbrido da cultura brasileira. Contudo, engana-se aquele que imediatamente aplaude a positivação da mestiçagem haja vista os efeitos perversos engendrados pelo mito da democracia racial, isto é, o mito da convivência cordial entre as três raças fundadoras. O modernismo antropofágico oswaldiano cumpre papel fundamental numa espécie de reviravolta valorativa, ao atritar o particular e o universal de forma até então pouco vicejada, alçando a cultura brasileira – *avant la lettre* – ao patamar de patrimônio excepcional e universal da humanidade. Mais recentemente, num diálogo transhistórico entre imagens de país, a leitura do modernismo antropofágico pelo crivo da filosofia francesa e do tropicalismo brasileiro, juntamente aos processos multidimensionais da globalização da segunda metade do século XX, serviu como “*um alibi desajeit-*

ado e rombudo para lidar acriticamente com as ambiguidades da cultura de massa, que pedem lucidez” (SCHWARZ, 2005, p. 122). Para Roberto Schwarz (2005, p. 123), a desconstrução cultural ou filosófica da noção de cópia, tal como previsto diferencialmente pela razão antropofágica e pelo pós-estruturalismo francês, apresenta uma “*inocência programática*” com a qual se “*ignora o constrangimento*”. É nesse sentido que se torna pertinente uma crítica dialética da razão antropofágica.

A partir da transposição da lógica da dependência e da geopolítica internacional para a linguagem da historiografia da cultura no Brasil⁷, Roberto Schwarz (2005, p.135) anuncia o movimento da sua crítica: “*Já o crítico dialético busca no mesmo anacronismo uma figura da atualidade e de seu andamento*

⁷Roberto Schwarz (2005, p.135) diz: “A historiografia da cultura ficou devendo o passo globalizante dado pela economia e sociologia de esquerda, que estudam o nosso ‘atraso’ como parte da história contemporânea do capital e de seus avanços”.



promissor, grotesco ou catastrófico". As falsas oposições entre nacional e estrangeiro, entre original e imitado, conduzem a uma visão incapaz de discernir a parte do estrangeiro no nacional, bem como a parte do original no imitado. O que importa do ponto de vista da crítica dialética poderia ser condensado em três tópicos: 1) compreensão da *"dimensão organizada e cumulativa do processo"*; 2) *compreensão da "força potenciadora da tradição"*; 3) a compreensão das *"relações de poder em jogo, internacionais inclusive"*. (SCHWARZ, 2005, p. 136).

Finalmente: constata-se a preocupação em afinar pontos de vista estéticos a posicionamentos políticos, pois em se tratando da construção de *"imagens de país"* através da *"invenção do popular"* a dimensão da dominação simbólica e, conseqüentemente, das relações de força e poder, é parte constitutiva dos processos sociais aqui propostos e debatidos.

Referências Bibliográficas:

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Biddles Ltd, 1983.

ADORNO, Theodor. "Conteúdo da Experiência" In. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo, Ed. Unesp, 2013.

ADORNO, Theodor. "O Conceito de Esclarecimento" In. *Dialética do Esclarecimento*. Zahar, 2006.

ALEXANDER, Jeffrey. "O Novo Movimento Teórico" In. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.02, n.04, p.05-28, jun. 1987.

BOURDIEU, Pierre. "Espírito de Estado: Gênese e Estrutura do Campo Burocrático" In. *Razões Práticas – Sobre a teoria da ação*. Papirus Editora, Campinas SP, 11ª edição, 2013.

BOURDIEU, P. *Coisas Ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Moderna*. Com



panhia das Letras, São Paulo, 2013

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular: revistando um conceito historiográfico”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n° 16, 1995, p. 179-192.

DE ANDRADE, Oswald. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Correio da Manhã, 1924.

DE ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. *Revista de Antropofagia*, 1928.

DE CAMPOS, Haroldo. “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira” In. *Metalinguagem e suas metas*. Editora Perspectiva, 1992.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: Formação do Estado e Civilização* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1994.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. Companhia das

Letras, São Paulo, 2015.

HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio*. São Paulo: Loyola, 2005.

HABERMAS, Jürgen. *A inclusão do outro: Estudos de teoria política*. São Paulo: Loyola, 2002

HOBSBAWN, Eric. *A Invenção das Tradições*. Paz e Terra, São Paulo, 1997

LOWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Boitempo editorial, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987). *Dos meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2015.

MARTINS, Luciano. *A Gênese de uma Intelligensia: os intelectuais e a política no Brasil 1920 a 1940*, Portal da Anpocs, 1986.

ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*. Editora Olho d'Água. São Paulo, 1992



ORTIZ, Renato. “Imagens do Brasil” In. *Universalismo e Diversidade – Contradições da Modernidade-Mundo*. São Paulo, Boitempo, 2015.

SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração* In. *Cultura e Política*. Paz e Terra, 2005.

SCHVARZMAN, Sheila; IANEZ, Mirrah. “O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante” In. São Paulo, *Revista Galáxia* n. 24, p. 153-165, dez. 2012

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*. Editora Vozes, 2011.

