



DOSSIÊ

2 *As formações culturais nacionais e suas inscrições (intra e extra) regionais*

(National cultural formations and their registrations [intra and extra] regional)

Mariana Barreto¹

1. Mariana Barreto possui graduação em ciências sociais, mestrado e doutorado em sociologia pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da mesma instituição. Membro do CMD. Email: marianabarreto@gmail.com. ORCID: [HTTPS://orcid.org/0000-0002-0335-7123](https://orcid.org/0000-0002-0335-7123)



Resumo – O breve artigo apresenta a trajetória de meus objetos de pesquisa, ao longo de minha formação profissional, os anos de sua configuração acadêmica como estudante e como professora/pesquisadora. Neste percurso, são ressaltadas as orientações e reorientações analíticas e metodológicas operadas em meus trabalhos do ponto de vista daquilo que devem às perspectivas de suas apreciações públicas, avaliações, arguições e debates pelos pares e públicos variados.

Palavras-chave: Formação acadêmica; pesquisas; cultura e música popular no Brasil.

Abstract – The brief article presents the trajectory of my research objects, throughout my professional training, during the years of my academic life as a student and as a teacher/researcher. On from this path, the orientations as well as the analytical and methodological reorientations operated in my works are emphasized from the perspective of their public appraisals, evaluations, arguments and debates by the peers and varied audiences.

Keywords: Academic background; research; culture and popular music in Brazil.



Introdução

Eu gostaria de começar agradecendo ao convite feito pelo Edson Farias e pelas/os organizadoras.es deste XXVI Seminário Interno de Pesquisa do Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD) em comemoração aos 20 anos do Grupo. A oportunidade de apresentar uma breve trajetória de meus objetos de pesquisa, e poder discutir com colegas, realmente muito especiais, as contribuições dos Seminários nas orientações e reorientações deste percurso, representam, para mim, o relato das extensões e larguezas de visões implicadas em meus trabalhos advindas das circunstâncias e impressões dos encontros promovidos.

Iniciei minha graduação em ciências sociais um pouco tardiamente para minha geração, aos 21 anos, na Universidade de Fortaleza. Neste período, marcada pelos estudos sobre a produção da cultura, em especial aqueles produzidos pela Escola de Frankfurt (Adorno e Horkheim, 1985; Benjamin, 1975; Marcuse, 1999), as questões sobre a modernidade, sobre os processos de modernização, sobre os efeitos da racionalidade instrumental, do capitalismo e da cultura de massas, sobre as sociedades modernas, se impuseram ao longo dos variados te-

mas estudados no curso. Para a conclusão de minha graduação, realizei uma pesquisa monográfica sobre um grupo de teatro cearense, chamado Comédia Cearense, e o processo de modernização dos espetáculos teatrais em Fortaleza (Barreto, 2000). Desde seu surgimento, em 1957, a Comédia Cearense foi considerada responsável pela modernização teatral cearense, sua longevidade ajudava a sustentar tal ideia. Todavia, o objetivo geral de meu trabalho interpelava esta crença fortemente compartilhada, isto é, interessou-me explicar se e como esta modernização havia se dado. Foi um trabalho monográfico marcado por minhas leituras, e interpretações, sobre a Teoria Crítica, enfatizando as condições sociais para a realização de dois objetos caros a seus autores: a teoria da cultura de massas e a da indústria cultural. Assim, o processo de modernização que estudei tinha como fundamento a ideia da produção da cultura fixada sobre as bases de uma verificação empírica dos mecanismos de dominação e alienação aplicados aos objetos culturais engendrados pelas indústrias culturais e consumidos indistintamente pelas massas. Busquei tais características no Ceará de fins dos anos 1950, com o intuito de explicar e interpretar, em fronteiras ampliadas, seu processo de modernização. Para isso,



a modernização levada a efeito pela Comédia Cearense foi analisada, sem maiores ponderações, segundo às ideias de teatro moderno defendidas pelos intérpretes da perspectiva brechtiana. Isto é, a tese apresentada por Iná Camargo Costa (Costa, 1998), por exemplo, foi por mim tomada à risca. Para ela, o teatro moderno no Brasil identificava-se, àquele caracterizado pela teoria e prática do teatro épico, tal como defendia o dramaturgo alemão. O teatro épico suscitava à reflexão crítica do público, tornando-o consciente das questões sociais e políticas de sua época. Minha leitura um pouco ortodoxa identificou à Comédia Cearense uma ruptura pontual com a tradição e uma realização intermitente da modernização de seu repertório e das formas de fazer de seus espetáculos. Além disso, persistia em minha interpretação a força da tradição de pensamento, marcada por polarizações do tipo progresso x atraso, moderno x tradicional, centro x periferia etc., para compreender os traços estruturais dos processos de modernização do nordeste brasileiro.

Já bem perto de concluir a pesquisa monográfica eu havia lido *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura brasileira e Indústria cultural* (Ortiz, 1994), livro que me impressionou pela leveza da escrita combinada ao rigor e erudição da análise sobre as

controvérsias em torno da modernização cultural brasileira. A partir dele, e dos achados não desenvolvidos na pesquisa anterior, iniciei a escrita de um projeto de pesquisa sobre a consolidação do processo de modernização cultural do Ceará, por meio do advento da TV Ceará, sucursal do Diários Associados, inaugurada nos últimos meses do ano de 1960. A TV Ceará, fazia parte do circuito de modernização tecnológica empreendido pelos veículos Associados no Nordeste. Na esteira do sucesso das estações de rádio locais, ela representava a prova incontestada da consolidação da modernização cultural, mas, igualmente, econômica, social e política do estado. A pesquisa (Barreto, 2003) desenvolvida na UNICAMP estava idênticamente marcada pelas leituras dos autores da Escola de Frankfurt, embora, por sugestões do orientador, Prof. Renato Ortiz, para “reduzir a marcha frankfurtiana”, eu tenha lido *A Sociedade de Consumo*, de Baudrillard (1995), e alguns trabalhos de Pierre Bourdieu (Ortiz, 1994a), que haviam tido pouca ressonância para mim naquele momento. Havia neles uma outra forma de pensar a produção da cultura que não correspondia a força explicativa que os frankfurtianos me ofereciam. As leituras foram dedicadas, mas sem a mesma atenção que consagrei àquelas descobertas sobre o surgimento da televisão



no Brasil, na ocasião. Eu acreditava que esta parte precisava constituir um capítulo robusto da dissertação. Ela funcionaria como recurso comparativo, que terminou por provocar uma análise demasiadamente crítica, para refletir sobre a situação regional que eu examinava. Dentre as características mais marcantes dos primeiros anos de funcionamento da TV Ceará estiveram a realização de uma programação ao vivo, com equipamentos obsoletos oriundos da TV Tupi, nos mesmos moldes de suas matrizes quando da chegada da televisão, em 1950, em São Paulo. Acrescente-se a isso o incipiente número de aparelhos de tevê existentes em Fortaleza. Estas condições, tomadas como precárias, pesaram na minha análise, na medida em que mais me fizeram denunciar valorativamente aquela modernidade ambígua e incompleta, que descrever suas ambivalências e imprecisões como características de sua realização regional e periférica. Leituras mais atentas de *A Moderna Tradição* foram fundamentais para que eu iniciasse o afastamento de uma visão linear sobre os processos de modernização e duas outras obras em especial me afastavam das interpretações frankfurtianas sobre os funcionamentos, em diversos planos e escalas, das indústrias culturais em realidades e dinâmicas diversas. O primeiro deles, me foi sugerido por José

Mário Ortiz Ramos, já no final da escrita de minha dissertação, *The Classical Hollywood Cinema: film style and mode of production to 1960* (Bordwell; Staiger; Thompson, 1985). Os autores apresentavam como, um dos produtos mais emblemáticos da indústria cultural norte-americana, os filmes, guardava ainda um caráter artesanal em muitas etapas, extremamente especializadas, de sua produção. O segundo, *O Circo Eletrônico* (Mira, s.d.), embora eu tivesse lido ao longo de minha pesquisa, dele eu só havia retido, para o trabalho final, as formas como o SBT funcionava, como sua popularidade havia sido construída e os recursos utilizados para mantê-la, deixando escapar um pouco como a autora havia, com propriedade, explorado a relação tradição e modernidade na análise de seu objeto. Celeste Mira, a autora do livro, esteve na banca de defesa de minha dissertação, e reforçou como minha visão linear sobre os processos de modernização havia limitado a interpretação e análise dos meus dados empíricos, justamente neste ponto, em que o velho e o novo se metamorfoseiam nos processos de modernização experimentados não só nos centros, mas igualmente nas periferias. De modo semelhante, me arguiu ainda sobre o lugar dos mediadores nas operações de funcionamento da TV Ceará. As críticas apontavam



para os limites de meus referenciais teóricos, para a exígua construção do objeto. Eu me dei conta de que, na estrutura de análise frankfurtiana, havia um lugar restrito para refletir sobre o surgimento e consolidações das indústrias culturais nas periferias do capitalismo, tampouco seria possível encontrar espaço para o exame dos trabalhos empreendidos pelos mediadores simbólicos. Minha visão das relações entre países centrais e nações periféricas era marcadamente ingênua, onde os conflitos, enfrentamentos e tensões obedeciam a um movimento cuja direção era invariável, dos centros para as periferias, e cujas fronteiras estavam muito bem fixadas.

Com a dissertação defendida, retornei ao Ceará e observei que o mercado local de música gravada havia se desenvolvido de forma rápida e aparentemente lucrativa. Por todo o Estado se consumia música gravada no Ceará, cuja base de negócio estava montada sobre a combinação simultânea entre as comercializações de *shows* ao vivo e música gravada. Atuava fortemente no Ceará uma gravadora que se reivindicava a criadora deste modelo de negócio. Sem condições de confrontar as *majors* da música, estas mesmas, por sua vez, já enfrentando fortes adversidades engendradas na esteira dos processos de digitalização da música gravada e de reprodução

não-autorizada de discos e músicas, a SomZoom havia montado seu modelo de sucesso a partir da divulgação de seus produtos na cadeia de emissoras de rádio afiliadas, da criação e manutenção dos contratos com várias bandas de forró, da autonomia na produção, a baixos custos, comercialização e distribuição de seus discos. Meu projeto de tese propunha discutir este modelo; com tal objeto, a questão da autonomia e da situação periférica se colocavam de uma maneira particularmente clara para mim. Eu havia lido uma bibliografia, que efervescia no período, sobre a economia do *star-system*, notadamente sobre as transformações que se observavam na cadeia produtiva da indústria do disco. Uma vez aprovada, a proposta de trabalho sofreu uma reorientação considerável. Sob a orientação do Prof. Renato Ortiz, eu desenvolvi um estudo sobre a atuação das *majors* da música, as quatro gravadoras, naquele momento não mais multinacionais, mas transnacionais, no mercado brasileiro (Barreto, 2009). Na sua avaliação, dando conta deste objeto eu, invariavelmente, conseguiria entender e explicar o anterior, isto é, o funcionamento de gravadoras como a SomZoom. Entretanto, recomendou-me, outra vez, “reduzir a marcha com acento sobre a questão econômica”. Com uma bolsa de doutorado-sanduíche estagiei na *École des*



hautes études en Sciences Sociales, com vínculo junto ao *Centre de Recherches sur le Brésil Contemporain*. Os seminários dos quais participava ofereciam uma visão privilegiada das pesquisas desenvolvidas no Brasil, sobre variados temas e métodos de análise, mas, igualmente, sobre o Brasil na França. Lá, e particularmente a partir das indicações do Prof. Afrânio Garcia, intensifiquei as leituras sobre os trabalhos de P. Bourdieu e descobri toda uma bibliografia produzida por seu grupo de trabalho nos *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. No meu trabalho, tomava forma a ideia de campo para dar conta das relações de poder que faziam o mercado fonográfico brasileiro funcionar. Eu retornei do estágio com duas ideias persistentes, uma que eu tentei desenvolver em minha tese : a de que a ideia de campo, diferentemente das apropriações brasileiras, era um princípio de análise, uma técnica de construção do objeto, e a outra que eu seguiria em meu próximo projeto : realizar um estudo de trajetória inspirado nos trabalhos que havia lido nos *Actes* e naqueles assistidos ao longo das sessões dos seminários no CRBC-EHESS. A tese foi concluída conservando a frágil construção de meu problema de pesquisa e, provavelmente por esta razão, empenhei-me em responder a equivocada questão do fim ou não do poder das *majors*. As

leituras críticas e arguições da banca examinadora concentraram-se praticamente em dois conjuntos de questões : a ideia de campo, na interpretação de meu objeto, pouco ajudaria porque era um conceito de difícil uso para as explicações sobre a produção cultural brasileira, e os agentes e as instituições, que faziam funcionar as relações naquele espaço social e não campo, apareciam canhestamente. As críticas advindas deste último aspecto faziam sentido, inclusive elas se repetiriam no decorrer das apresentações da pesquisa nos Grupos de Trabalho em Sociologia da Cultura nos Congressos da Sociedade Brasileira de Sociologia e da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais, ocasiões onde conheci pessoalmente Edson Farias e algumas/ns colegas do grupo do CMD. Já as do primeiro conjunto não me pareciam muito coerentes porque não se aproximavam das leituras que eu havia feito sobre o conceito de campo, tampouco dos usos analíticos produzidos na França. A primeira pessoa a explorar o uso que esbocei foi Celeste Mira, colocando questões de modo a provocar um enfrentamento à ideia timidamente defendida por mim. Assim ela havia orientado parte de sua arguição na banca de defesa da tese e o fez como comentadora e debatedora nas sessões dos GTs nos dois congressos mencionados. Alguns anos



depois, Edson Farias e as/os colegas, nos seminários internos do CMD, fariam o mesmo, impulsionando o uso efetivo da ideia, e seus desdobramentos, em meus trabalhos.

Após a defesa da tese, assumi meu primeiro emprego como professora efetiva na Universidade Federal do Maranhão, num novo *campus*, no interior do estado. Lá, desenvolvi um projeto de pesquisa sobre a trajetória artística de João do Vale, cantor e compositor de música popular brasileira, nascido na cidade maranhense de Pedreiras. O problema que construí dava conta de explicar como os diferentes sentidos que o termo popular havia assumido na música popular brasileira foram apropriados nas classificações das obras de João do Vale como músico popular. Intérprete e compositor pouco alfabetizado, a vida profissional do artista foi marcada por períodos descontínuos de sucesso que encontravam ressonância em suas tragédias pessoais. Por um lado, procurei mostrar como as duas situações se acompanhavam, inspirada pela história das apropriações do termo popular que encontrei em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (Ortiz, 1994b). Expliquei que sua classificação de estréia como compositor de músicas regionais estava em harmonia com a definição hegemônica de popular comum nos anos de 1950,

onde popular era sinônimo de regional na música brasileira naquele momento. Em seguida, a partir de meados dos anos de 1960, sua consolidação como artista popular acompanhou uma nova interpretação do popular, aquela que atribuía à “autêntica” música popular um caráter político, foi quando ele recebeu o título de “poeta do povo” e sua música foi hierarquizada como “música engajada ou de protesto”. Com a chegada dos anos de 1980, e efetiva internacionalização da indústria cultural no país, popular e massivo tornam-se quase sinônimos. A partir daí, a música de João enfrenta dificuldades de classificação, agrava-se sua tragédia pessoal, sua carreira artística experimenta fortes contrições e dali a pouco sua vida profissional finda precocemente. Eu procurei seguir neste trabalho, o que havia lido em *As Regras da Arte* (Bourdieu, 1996), realizar um estudo onde eu pudesse mostrar que o sujeito da obra não era nem o artista singular, nem o grupo social do qual ele fazia parte, mas o campo da produção artística em seu conjunto. Por outro lado, as tragédias de Mozart descritas por Elias (1995), tocavam em muitos pontos as desventuras experimentadas por João, guardadas as devidas diferenças temporais, territoriais, etc. Em ambos, as obras, ao serem apropriadas sofreram coerções, pressões, adaptações, que se refletiram em



² Segundo os autores (Sapiro; Leperlier; Brahim, 2018), o termo transnacional se aplica a um espaço funcionando para além das fronteiras nacionais, sem ser organizado por uma instância internacional ou regional. É um conceito útil para designar as redes informais que constituem os movimentos de vanguarda, por exemplo. A rede de relações que o Projeto Kalunga deixa ver o coloca como um elemento explicativo, permitindo refletir sobre a formação e funcionamento de um espaço que se engendra nestas condições, atribuindo características transnacionais às formações das músicas populares (nacionais-populares) brasileiras e angolanas.

seus criadores, influenciando suas produções e seus desenvolvimentos como artistas e como homens. Os desdobramentos de minha pesquisa foram apresentados no Seminário anual do CMD em 2017; o debate em torno da exposição se deu sobre a existência de um campo da música popular brasileira. As questões colocadas associavam a marcante heteronomia dos mercados de bens simbólicos no Brasil à ausência de um campo da música popular brasileira. Meus comentários às questões tiveram como base as ideias apresentadas por Gisèle Sapiro (2013), onde a autora questionava os argumentos que associavam fortes heteronomias à evidência de inexistência dos campos culturais. No meu ponto de vista, o artigo representava um divisor de águas para as interpretações sobre o conceito de campo até então vigentes em países como o Brasil. Ela deixava claro que a força heurística do conceito de campo não residia tanto em sua definição espacial, mas na historicidade e temporalidade própria que ele assume, as dependências mútuas entre autonomia e heteronomia eram estruturantes das condições de realização do tempo e da história de cada campo, especialmente de alguns campos culturais, os da música eram um deles. Meus dados empíricos confirmavam a força analítica da ideia e ganhavam desdobramentos. O exame da tra-

jetória de João do Vale me apresentou o Projeto Kalunga, uma turnê musical brasileira e angolana por Luanda, Benguela e Lobito em 1980. O evento me pareceu evocar a força do campo da música popular brasileira, o mais legítimo em termos de prestígio e notoriedade, ainda que marcado pela heteronomia, no âmbito da produção mundial de música popular. Por outras palavras, ainda que marcado pela dependência, das grandes gravadoras, por exemplo, a música popular brasileira havia, pelo Projeto Kalunga, se realizado num campo transnacional, de produção e circulação, da música popular².

O trabalho sobre o Projeto Kalunga foi desenvolvido na Universidade Federal do Ceará. Duas questões que haviam sido encaminhadas no trabalho anterior ganhavam vigor aqui: a formação das culturas nacionais e seus processos de circulação. A construção do objeto me fazia voltar à sentença que abria o primeiro parágrafo do livro de Anne-Marie Thiesse (2001), que eu havia lido durante meu primeiro estágio na França. “Nada mais internacional que a formação das identidades nacionais” (Thiesse, 2001, p. 11) representava a síntese de um entendimento ajustado à minha análise. Ela, assim como o artigo já mencionado de Sapiro publicado em 2013, me encaminharam para uma série de leituras (Bour-



3 Um outro trabalho, da mesma forma, ajudou no amadurecimento das reflexões sobre relações entre autonomia e heteronomia nos campos culturais (Sapiro, 2019).

4 De acordo com os autores (Lizé, Naudier e Rouff, 2011), numa perspectiva que incrementa a dos “mediadores simbólicos”, os intermediários (do campo artístico) são os encarregados em propor os produtos culturais e controlar as condições de recepção (podendo prescrever as ofertas). São tão importantes de serem estudados quanto os criadores, uma vez que são os responsáveis por operar a “magia social” que move homologias estruturais características do campo artístico. Os intermediários do trabalho artístico intervêm na economia dos talentos e singularidades, produzem e fazem circular as informações, organizam as transações, contribuem para as formas de profissionalização dos mundos da arte, integrando-as às lógicas econômicas. Situam-se entre os criadores e os diferentes públicos, os empregadores e as instituições, compõem universos profissionais heterogêneos.

dieu, 2010;1985) que acentuaram minha interpretação do Projeto Kalunga, como um evento que não se definia nem exclusivamente brasileiro, nem exclusivamente angolano. Por ele, as relações centros e periferias se combinavam sem maiores desequilíbrios de poder; um campo musical nacional incipiente, porque em vias de reconstrução no pós-independência, o angolano, reescrevia sua tradição e a inscrevia num processo de modernização levado a efeito num campo transnacional de produção da cultura. Ainda pelo Projeto, as/os artistas brasileiras/os ratificavam seu prestígio e notoriedade com a circulação internacional e as/os artistas angolanas/os faziam o mesmo em um campo marcado pela heteronomia, sobretudo estatal. Minha participação no Grupo de Estudos em Cultura, Comunicação e Arte, coordenado por Andréa B. Leão, acentuou as reflexões sobre as relações entre os centros e as periferias, seu caráter nada unívoco, e as estratégias de internacionalização arregimentadas, pelas periferias e pelos periféricos, em situações de frágil autonomia, como recurso contra os “poderes temporais nacionais” (dominantes) (Casanova, 2004)³. A turnê brasileira e angolana obrigava ainda ao exame dos trabalhos empreendidos por agentes e instituições nos dois países. Intermediários

do trabalho cultural (Rouff, 2010/1)⁴ que colocaram em marcha estratégias, inelutavelmente relacionais, para a realização do evento. Os trabalhos não só das/os artistas se impuseram como objeto de análise, mas os esforços de uma série de outras/os profissionais – jornalistas, produtoras/es, radialistas, fotógrafas, cineastas, atrizes, instituições públicas e privadas, Ministérios das Relações Exteriores dos dois países etc. – precisaram igualmente ser explicados. Além, é claro, das/os artistas, criadores do Kalunga e das condições sociais de recepção de seus shows por Angola. Ao dar conta disso, eu respondia ao mesmo tempo às questões que sempre me eram postas desde os primeiros trabalhos, isto é, a do lugar dos mediadores simbólicos, e que se repetiam nas apresentações às/aos colegas nos seminários internos do CMD.

Procurando dar continuidade às pesquisas sobre a circulação internacional da música popular brasileira, iniciei, simultaneamente aos meus estudos sobre o Projeto Kalunga, um projeto de iniciação científica cujo objetivo era estudar as carreiras de artistas populares cearenses, a fim de examinar suas contribuições na formação da música popular brasileira e ainda testar a hipótese da existência de recorrências, na forma como as carreiras de artistas



5 Numa aula em 1982 sobre o conceito de campo, Bourdieu (1982) comentava a dificuldade de se estudar fenômenos como as classes populares. Segundo ele, elas carregavam fantasmas, isto é, guardavam as ideias sobre elas projetadas por outros grupos. Para nós pesquisadoras, isso constituía uma dificuldade, na medida em que, por muitas vezes, tendemos a tomar os fantasmas como dados em si, ao passo que não passam de “efeitos do campo”.

populares se estruturam, algo que já estava em trabalhos anteriores. Aqui, o objeto empírico está circunscrito à carreira dos intérpretes e instrumentistas integrantes de quatro grupos musicais formados, entre as décadas de 1940 e 1950, no Ceará. Dois aspectos me pareciam muito elucidativos da estrutura dos processos de formações das músicas populares nacionais : as formas relacionais que assumiam as integrações regionais e a exposição das fragilidades das fronteiras nacionais nestes processos, pelo menos no caso da música. Se tomarmos como exemplo um destes grupos, o Trio Nagô, em uma de suas primeiras turnês internacionais percebemos tais metamorfoses. Em 1955, os artistas partem para uma série de apresentações na França : inscritos no Ceará como regionalistas, chegaram ao Rio de Janeiro como representantes da música regional nordestina, em Paris desembarcam como representantes da música folclórica brasileira, que em alguns momentos confundiu-se com a latino-americana, centro-americana e caribenha, e retornaram ao Brasil como artífices da música popular brasileira. Assim como pelo projeto Kalunga, a internacionalização das culturas nacionais colocou em xeque as classificações hegemônicas no seio da cultura nacional. Esta pesquisa sobre os grupos de “vocalistas cearenses” – como fi-

caram conhecidos os trios, quartetos ou quintetos de músicos oriundos nos anos de 1950 dos auditórios da Ceará Rádio Clube, pertencente aos Diários Associados –, que em suas circulações em turnês nacionais e internacionais foram cancelados como “músicos populares brasileiros” ainda não foi apresentada nos seminários do CMD, embora Edson Farias a conheça. Quando isso acontecer, espero que minhas colegas, meus colegas, daqui do CMD, enxerguem de fato, para além da coerência que invento hoje, o quanto ela carrega das ideias que meus trabalhos parecem perseguir desde o início: as contribuições dos campos artísticos regionais para as formações dos campos artísticos nacionais, afastando destas relações a falsa ideia de distância e unilinearidade das trocas entre centros e periferias. Pelas minhas produções, mas, do mesmo modo, pelas participações nos seminários internos do CMD, me dei conta de que havia uma universalidade no conceito de campo, se tomado como um princípio de compreensão relacional das coisas do mundo social. Isto implicou, pelo menos segundo meu ritmo de amadurecimento intelectual, situar noutros termos meus pequenos objetos e os fantasmas⁵ que os acompanham. Muito obrigada às. aos colegas do CMD, desde a primeira recepção, em Salvador, em 2016.



Referências

LIZÉ, W. ; NAUDIER, D. e ROUEFF, O. (Orgs.). *Intermédiaires du Travail Artistique. À la frontière de l'art et du commerce*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication et Secrétariat des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), 2011.

MARCUSE, H. *Algumas implicações sociais da tecnologia moderna* in KELLNER, D. (Ed.). *Tecnologia, Guerra e Fascismo*. (trad. Maria C. Vidal Borba). Bauru: UNESP, 1999.

MIRA, M. C. *O Circo Eletrônico - Sílvio Santos e o SBT*. São Paulo : Olho D'Água e Edições Loyola, s/d.

ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira*. 5ª Edição, São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, R. (org.). *Pierre Bourdieu*. Col. Grandes Cientistas Sociais. 2ª Edição. São Paulo: Ática, 1994a.

ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 4ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

ROUEFF, O. *La montée des intermédiaires - Domestication du goût et formation du champ du jazz en France, 1941-1960*. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 2010/1. SAPIRO, G. Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques in *Biens Symboliques, Autonomies des arts et de la culture*, N° 4, 2019.

SAPIRO, G. *Le champ est-il national? La théorie de la différenciation social au prisme de l'histoire globale*. In Actes de la Recherche en Sciences Sociales, *Théorie du Champ*, N° 200, Décembre 2013.



MARIANA BARRETO

SAPIRO, G., LEPELIER, T. e BRAHIMI, M. *Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational ?*. Actes de la recherche en sciences sociales, 224(4), 2018.

THIESSE, A-M. *La Création des Identités Nationales*. Europe XVIIIe – XXe siècle. Paris: Seuil, 2001.

Recebido:

08 de fevereiro de 2023

Aprovado:

01 de março de 2023

