

# **CULTURA POPULAR**



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Pessoa, Jadir de Moraes.

Cultura popular : gestos de ensinar e aprender / Jadir de Moraes Pessoa. –  
Petrópolis, RJ : Vozes, 2018.

Bibliografia.

ISBN 978-85-326-5866-1

1. Aprendizagem 2. Cultura popular 3. Cultura popular – Brasil  
4. Ensino 5. Folclore – Brasil I. Título.

18-18859

CDD-306

Índices para catálogo sistemático:

1. Cultura popular : Sociologia 306

Cibele Maria Dias – Bibliotecária – CRB-8/9427

**JADIR DE MORAIS PESSOA**

# **CULTURA POPULAR**

Gestos de ensinar e aprender

 EDITORA  
VOZES

---

Petrópolis

© 2018, Editora Vozes Ltda.  
Rua Frei Luís, 100  
25689-900 Petrópolis, RJ  
www.vozes.com.br  
Brasil

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão escrita da editora.

## **CONSELHO EDITORIAL**

### **Diretor**

Gilberto Gonçalves Garcia

### **Editores**

Aline dos Santos Carneiro

Edrian Josué Pasini

Marilac Loraine Oleniki

Welder Lancieri Marchini

### **Conselheiros**

Francisco Morás

Ludovico Garmus

Teobaldo Heidemann

Volney J. Berkenbrock

### **Secretário executivo**

João Batista Kreuch

---

*Editoração:* Fernando Sergio Olivetti da Rocha

*Diagramação:* Sheilandre Desenv. Gráfico

*Revisão gráfica:* Nilton Braz da Rocha / Nivaldo S. Menezes

*Capa:* Renan Rivero

ISBN 978-85-326-5866-1

Editado conforme o novo acordo ortográfico.
---

Este livro foi composto e impresso pela Editora Vozes Ltda.

# Sumário

*Prefácio*, 7

*Introdução*, 11

1 Cultura – Cultura popular: lugares sob concorrência, 17

2 A vida cria a cultura, a cultura cria a vida, 55

3 A cultura cria a educação, a educação cria a cultura, 83

4 Modos e lugares da cultura popular, 107

5 Saberes e gestos, 177

6 O saber que se cria e se recria nas condições subalternas, 197

7 Saberes populares, com e contra a escola, 225

Horizontes de expansão, 253

*Posfácio*, 261

*Referências*, 263

*Candeia que vai adiante, alumia duas vezes,  
vale mais um toma do que dois te darei, com  
estes ditos se entretêm as pessoas, há até quem  
só desta sabedoria viva, e é feliz, e não morre  
por isso (SARAMAGO, 1996, p. 92).*

## 2

# A vida cria a cultura, a cultura cria a vida

*A cultura é essa espécie de saber gratuito, para todos os fins, que se adquire em geral numa idade em que ainda não se têm problemas para colocar. Pode-se passar a vida a aumentá-la, cultivando-a por si mesma. Ou, então, pode-se usá-la como uma espécie de caixa de ferramentas, quase inesgotável. [...] a cultura está associada à ideia de gratuidade, de finalidade sem fim (BOURDIEU, 2004, p. 43).*

No movimento dos grupos humanos em busca dos meios de existência emerge a cultura. Não é um componente a mais ou a menos em relação ao que se faz, tampouco se reduz a um produto objetivado do trabalho humano. Um edifício construído e uma determinada iguaria corrente em uma comunidade tradicional são manifestações da cultura, não apenas pela forma física com que se apresentam ou pela utilidade que representam. Tornam-se cultura porque, ao fazê-los os grupos humanos imprimem, neles, valores, significados. Isso só é possível na história e em meio às relações sociais que a constituem. Esse é o jogo, o ambiente dialético em que é possível compreender a relação entre história e cultura, cultura e história. “[...] todas as expressões culturais criam-se e recriam-se no jogo das relações sociais. Mesmo quando parecem paradas, acham-se em movimento. A cultura tem vida, com a vida da sociedade” (IANNI, 1992, p. 143). E a cultura popular é a forma como nas classes subalternas se produzem esses significados e se recriam as heranças recebidas. Esta é a reflexão pretendida neste capítulo, pondo-se as bases teóricas para uma reflexão sobre cultura popular, mas não na perspectiva do conceito, que engessa. O mais importante é desvendar as condições, os movimentos da vida

em que faz sentido falar de cultura. Ou seja, as ações dos sujeitos e dos grupos humanos criam, inseparavelmente, objetos, gestos e significados.

Proponho começar esse desvelamento pelo hoje, nos modos como hoje se pode falar de cultura. Na sequência do texto os determinantes históricos e sociais de outras temporalidades também serão buscados. Começar pelo hoje nada tem a ver com imaginar vivermos em um tempo de maior riqueza, de mais esplendor cultural do que o tempo dos seres e grupos que nos antecederam, imediata ou remotamente. Não. Não se trata de fazer esta comparação. É apenas por uma opção metodológica que não é nenhum cavalo de batalha. Se a opção fosse pelo percurso contrário também se chegaria a bom termo. Aliás, se houvesse uma intencionalidade comparativa, talvez eu até me sentiria muito tentado a dizer que as gerações e, mais ainda, as civilizações que nos antecederam viveram dias melhores. “Em outras palavras, não se entrou ainda numa era da cultura”, respalda-me o filósofo paulista Juvenal Savian Filho (2016, p. 23), que complementa dizendo que “[...] o que hoje se designa por esse nome não passa, muitas vezes, da cultura ornamental, quer dizer, do consumo de mercadorias de entretenimento ou repertórios de dados e práticas que não põem necessariamente o tema do sentido no centro das atenções”.

O que para o brasilianista da Universidade de Nova York George Yúdice (2013) é chamado de conveniência da cultura ou a cultura como recurso tem um duplo movimento: expansão do papel da cultura no âmbito da economia e da política, concomitante a um esvaziamento das concepções convencionais de cultura. Cultura como recurso é para dizer da sua condição de reserva, resultando em um “capitalismo cultural” (p. 28), ou, ainda, que à cultura agora cabem tarefas que anteriormente eram restritas às áreas da economia e da política. Para o autor, estamos, pois, em uma “[...] nova fase do crescimento econômico, a economia cultural” (p. 37), ou sob “[...] uma nova divisão de trabalho, pois a culturalização dessa ‘nova economia’ é baseada na expropriação do valor da cultura e do trabalho intelectual” (p. 40). Como exemplo o autor cita o grande peso em seu país, da indústria da cultura de massa, em especial as produções ligadas aos ramos da música, do cinema e da televisão, no produto nacional bruto. O economista seu compatriota Jeremy Rifkin (2006) corrobora a ideia de que há um “novo sistema econômico” instalado no mundo. “Passamos do comércio industrial para o comércio cultural” (p. 183). Esta afirmação do autor é acompanhada de uma interrogação sombria em torno da



grande batalha do século XXI, segundo ele, entre o comércio e a cultura. É que, tal como está acontecendo com a biodiversidade e sem chances objetivas de reversão, a diversidade cultural também pode se esgotar. “Ora, a diversidade cultural pode esgotar-se e, quando se esgotar, é um resultado tão definitivo como o da biodiversidade” (p. 184). Também na sociologia do francês Alain Touraine (1998) verifica-se uma mudança da base da cultura política, da economia para a cultura. “Assim como no século XIX a economia tornou-se política, hoje é a cultura que se torna política” (p. 47). Como consequência, acrescenta o autor, os debates mais acalorados de hoje não são sobre a privatização de empresas ou de bancos, mas a legalização do aborto, a fecundação assistida etc. Cita também o exagero da exposição da vida privada em programas de televisão. Os *reality shows* inundaram as programações televisivas brasileiras a partir dos anos de 1990, mas mundo afora já existem desde 1974.

A grande estratégia desse jogo da cultura como recurso é o gerenciamento, o que não se punha em questão em décadas anteriores. Se antes as questões relacionadas à cultura eram dirigidas por organizações de âmbito nacional, agora passam para o âmbito supranacional, por intermédio de fundações, Ongs e pela própria Unesco. Mas, também, União Europeia, Banco Mundial, Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) fazem as “contas da cultura” e constataam que ela é mesmo um grande recurso. Yúdice cita, a propósito, um texto do Banco Mundial, no qual se lê: “O patrimônio gera valor. Parte de nosso desafio mútuo é analisar os retornos locais e nacionais dos investimentos que restauram e extraem valor do patrimônio cultural – não importando se a expressão é construída ou natural, tais como a música indígena, o teatro, as artes” (BANCO MUNDIAL, apud YÚDICE, 2013, p. 31). Prestemos atenção! Não se importam se se trata efetivamente de algo natural em uma determinada cultura. Não dão nem um “tostão furado” em troca da autenticidade. O imperativo é a acumulação.

Na prática o que esta análise de Yúdice evidencia é que esse novo padrão de acumulação, caracterizado por ele com a ideia de cultura como recurso, constituiu-se sob uma nova lógica para a articulação entre os campos da política e da economia. Digo nova lógica talvez até com certo eufemismo, pois ela parece se configurar mesmo é como um desvio, uma abdicação do que sempre foi prometido pelas formas modernas de representação política. Não se busca mais o palco das disputas políticas para o enfrentamento dos problemas so-

ciais, como constata Mattelart (2005, p. 154): “[...] o culto à cultura leva a tratar de um modo cultural problemas que não se quer abordar em termos políticos”.

Em outro texto Yúdice (2006) diz que a cultura como recurso tem na “diferença” uma espécie de varinha mágica. Ela dá suporte tanto à comercialização da cultura, por exemplo, associada ao turismo, quanto ao uso da cultura como instrumento de coesão social, a diferença como princípio em relação aos direitos culturais. A representação da diferença é um bem altamente comercializável, como expressam os casos da *world music*, das bienais, dos festivais de cinema e do turismo cultural. “A diferença é um ativo fundamental nessa indústria de bens e serviços do afeto” (p. 14). Como espero que tenha ficado fundamentado, o processo de culturalização da economia e da sociedade teve seus trilhos traçados nas conferências mundiais de meio ambiente – de Estocolmo à Rio+20. E o investimento na “diferença”, seguindo esses mesmos trilhos, teve os seguintes desdobramentos representativos: diferen-

Considere agora a estratégia de empréstimo do Banco Interamericano de Desenvolvimento na esfera cultural. Segundo um representante do banco, “dada a ortodoxia econômica em todo o mundo, o velho modelo de apoio público às artes por parte do Estado está morto. Os novos modelos consistem de parcerias com o setor público e com instituições financeiras internacionais, em particular os Bancos de Desenvolvimento Multilateral (BDMs) como o Banco Mundial e o Banco Interamericano de Desenvolvimento” (SANTANA, 1999). O recurso do capital cultural é parte da história do reconhecimento da insuficiência do investimento no capital físico durante os anos de 1960, no capital humano dos anos de 1980, e no capital social dos anos de 1990. Cada nova noção de capital foi projetada como um meio de melhorar algumas falhas de desenvolvimento na estrutura precedente.

O conceito de capital social foi operacionalizado nos BDMs levando em consideração o cunho social de seus projetos desenvolvimentistas. Esse conceito também resultou do reconhecimento de que, enquanto os retornos econômicos foram substanciais nos anos de 1990, a desigualdade cresceu exponencialmente. A fraca premissa da teoria econômica neoliberal não foi confirmada. Consequentemente, recorreu-se aos investimentos na sociedade civil, e a cultura é a sua maior atração (YÚDICE, 2013, p. 32).

(O texto de Santana citado neste parágrafo de Yúdice é: SANTANA, E. *Remarks at Meeting on the Transnationalization of Support for Culture in a Globalizing World*. Bellagio Study and Conference Center, Villa Serbelloni, Bellagio. Itália, 06-10/12/1999.) ■

ça, diversidade, multiculturalidade, interculturalidade etc. Mas não há nesse investimento uma contradição? Explico. Produzir mercadoria significa necessariamente produzir mais do mesmo, ou, produzir muito do mesmo. Se se está falando de cultura como uma indústria, está-se remetendo a discussão para o universo da produção em série, da standardização, dos enlatados para consumo em massa. Um exemplo bem palpável desta standardização das mercadorias rentáveis neste Brasil de início de século XXI: quando se investe na produção de um músico e o empreendimento é bem-sucedido, imediatamente esse produto percorre todos os grandes eventos em quase todos os estados, com *shows* diários e milionários.

Onde é que está a diversidade, então? Esse é o jogo. O mesmo produto, um cantor de alta vendagem, sai de uma exposição agropecuária, vai para o bumbódromo de Parintins, depois segue imediatamente para o quadrilódromo de Caruaru. O que é “diferente” é o apelo, a representação, a recorrência da tradicionalidade que cada um desses eventos comporta, para atrair público e para se conservar como espaço eficaz para a circulação das mercadorias. Mas, para isso, o consórcio capital-poder público local teve que se apossar de uma festa tradicional, arrancá-la da rua, onde ela acontecia sob a autonomia dos brincantes, e confiná-la em um espaço no qual se pudesse, com muito mais efetividade, controlar tanto a antiga manifestação popular quanto o público consumidor da nova, quer dizer, da recriada manifestação de massa. Está-se, portanto, diante de uma relação dialética entre criador e criatura. O que era para ser uma relação entre os produtores, assume, na verdade, a forma de relação entre os produtos do trabalho humano. Trata-se da teoria marxiana do fetichismo, buscada, segundo ele, “na região nebulosa da crença”. E o que é o fetichismo? “Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (MARX, 1987, p. 160-161). A criatura, o mundo que o homem cria e os significados que estabelece para as coisas à sua volta, componentes fundamentais do que chamamos de cultura, passa a agir não apenas como os sujeitos seus criadores, mas sobre eles. Trocam-se os lugares. Um modelo de música, independentemente da qualidade de sua elaboração, impõe-se como a música que vai acontecer nos discos, nos *shows* e nos eventos de massa, performaticamente referidos às tradições populares.

Assim também Berger e Luckmann (1987) entendem a relação entre o homem e o mundo social, principalmente no que se refere à relação entre produtor e produto, que “[...] é e permanece sendo uma relação dialética, isto é, o homem (evidentemente não o homem isolado, mas em coletividade) e seu mundo social atuam reciprocamente um sobre o outro” (p. 87). Para entender isso há que se levar em conta que um evento para o qual se pretende contar com a adesão de 40 mil ou 80 mil pessoas comprando ingressos supõe uma grande produção. É produção, antes de mais nada, de uma mercadoria. Mas essa mercadoria não tem a mesma objetivação da produção de peças de automóveis ou de caixas de legumes comercializadas em algum entreposto do gênero. Tratar um cantor ou um grupo de dança como mercadoria supõe uma conversão importante. Está-se falando de uma outra economia, cuja compreensão passa pela compreensão dos universos simbólicos. Para Berger e Luckmann o mundo social é uma construção, que começa com os hábitos, as repetições. É daí que surgem as instituições, ou seja, essas repetições tornam-se objetivações. Mas essas objetivações precisam ser aceitas socialmente, serem legitimadas para tornarem-se plausíveis. Um dos níveis da legitimação dessas objetivações é compreendido como os universos simbólicos, cuja produção tem uma história. Se quisermos entender seus significados temos que entender essa história. “O universo simbólico é concebido como a matriz de todos os significados socialmente objetivados e subjetivamente reais. A sociedade histórica inteira e toda a biografia do indivíduo são vistas como acontecimentos que se passam *dentro* deste universo” (p. 132).

Ainda um pouco mais sobre a ideia de conversão ou de uma outra economia, condição para se falar de práticas culturais como mercadoria. No campo da produção simbólica verifica-se uma espécie de “economia às avessas” ou um conjunto de práticas econômicas apresentadas como não econômicas. Elas precisam se passar por práticas desinteressadas. É o que Pierre Bourdieu (2002) chama de denegação. O artista tem necessidade de assegurar a seu “público consumidor” que o mais importante do seu trabalho não é o resultado econômico, mas sua arte e a satisfação das pessoas às quais esta arte se destina. Constrói-se, assim, o perfil do artista como um ser abnegado, e o consumidor, pelo mesmo processo de denegação, transforma-se em fã e, mais recentemente, na gramática das novas mídias, passa a ser um “seguidor”. E o curioso é que há uma espécie de pacto social assumido por todas as partes –

produtor, patrocinador, artista e público –, pelo qual não é de bom alvitre fazer comentários sobre cachês. Todos os discursos são eximamente acordados e burilados nesse quesito, resguardando uma (falsa) abnegação em nome da arte. É como se esse assunto não existisse.

Pois bem! Juntando um pouco as ideias, volto à questão dos grandes eventos culturais. Um intérprete musical, e a cada ano tem um que é a “bola da vez”, que circula por quase todos os eventos brasileiros de grande bilheteria, de Barretos a Campina Grande, é um exemplo do que os teóricos aqui estão chamando de uma objetivação – uma repetição que em um determinado momento se legitima socialmente, ganha a aceitação do grande público. Mas esta aceitação não cai do céu, pronta, não é uma questão apenas de carisma, menos ainda uma mágica que alguém casualmente desenvolve. Esse músico é chamado para todas as grandes festas porque se acredita que ele vai agregar mais público, participando objetivamente da demonstração de que a cada ano uma determinada festa tenha tido mais frequentadores que nos anos anteriores e, no final das contas, foi mais rentável. Ou seja, ele encarna uma certa ideia de valor na arte que ele supostamente representa. Ele é o melhor cantor do ano. E é esse que todo mundo quer ver na sua festa. Não importa se ele não tem a unanimidade dos críticos de música. E, frequentemente, não tem mesmo. Em um contexto de críticas ao sertanejo universitário, Alceu Valença disparou um torpedo contra as estranhas inserções de artistas nas festas tradicionais pernambucanas: “Inventou-se agora o conceito de multiculturalismo, que é uma forma de enfiar qualquer coisa em festas populares como São João e carnaval” (Apud ALONSO, 2015, p. 362).

Na análise de Bourdieu o campo da produção simbólica não leva em conta somente o valor da obra de arte, mas, também, a crença neste valor. E quem é que define esse valor, mais a crença nesse valor? Todos temos a tentação de responder imediatamente que é o investimento midiático que se faz em torno desse produto. Para Bourdieu não é só isso. Essa reputação só é possível na lógica do campo da produção simbólica. O campo é um sistema de relações entre os diversos agentes e instituições, como já mencionado: poder público, empresas patrocinadoras, empresas promotoras de eventos, os artistas, o público frequentador, os empresários dos respectivos artistas, os canais de televisão e emissoras de rádio etc. Campo, para Bourdieu (2002), é sempre um espaço concorrencial, de lutas. Nesse caso, o que está em questão, o que

está sendo disputado? O campo da produção simbólica é o espaço em que ocorrem as “[...] lutas pelo monopólio do poder de consagração” (p. 25). Quem define qual será o artista principal de uma festa em um determinado ano não é o prefeito da cidade. Tampouco o empresário do artista. A definição é dada pelo campo da produção cultural, ou seja, pela concorrência entre os diversos agentes nele atuantes.

Com tudo isso arranjado no antes, no durante e no depois da festa, todos os sujeitos nela envolvidos terminam convictos de que escolheram a melhor festa: uns para investirem, outros para se divertirem, e outros para se apresentarem como artistas etc. E não vai faltar quem diga que vai custar a esperar o próximo ano. Pois, além de os universos simbólicos só serem legíveis dentro de um espaço de relações – um universo de significados partilhados por todos os sujeitos envolvidos –, eles também dão sentido à história de todos os sujeitos, ordenam suas diversas histórias.

Seguindo o raciocínio dos autores, os universos simbólicos têm um passado, fonte de memória para todos os sujeitos e grupos. Sem a memória não existe socialização. Assim se torna mais fácil a compreensão da cultura popular. Ela é essencialmente feita de lembranças que se atualizam em um presente, a partir das necessidades de um grupo. O ano de 1800 assinala, para Burke (2010), o desaparecimento de muitas formas de cultura popular na Europa, ocasionado pelo crescimento populacional, que fez surgirem as grandes cidades. Mas, mais importante do que o surgimento das grandes cidades foi a sequência de transformações econômicas, a chamada “revolução comercial”, dentro da Europa e da Europa com o resto do mundo. A cultura popular “[...] estava intimamente relacionada com seu ambiente, adaptada a diferentes

O universo simbólico também ordena a história. Localiza todos os acontecimentos coletivos numa unidade coerente, que inclui o passado, o presente e o futuro. Com relação ao passado, estabelece uma “memória” que é compartilhada por todos os indivíduos socializados na coletividade. Em relação ao futuro, estabelece um quadro de referência comum para a projeção das ações individuais. Assim, o universo simbólico liga

os homens com seus predecessores e seus sucessores numa totalidade dotada de sentido, servindo para transcender a finitude da existência individual e conferindo um significado à morte individual. Todos os membros de uma sociedade podem agora conceber-se como *pertencendo* a um universo que possui um sentido, que existia antes de terem nascido e continuará a existir depois de morrer (BERGER & LUCKMANN, 1987, p. 140). ■

grupos profissionais e modos regionais de vida. Necessariamente mudaria quando mudasse seu ambiente” (326).

Na sequência dessas transformações ocorreu também o processo de secularização, no sentido “mais forte” como a rejeição da religião, e, num sentido “mais fraco”, como “o desencantamento do mundo” (p. 340-341). A igreja como espaço e a paróquia como vida festiva, lugar de acontecimentos culturais, com a secularização perdeu sua centralidade na reprodução da cultura popular. Mas, contraditoriamente, um dos equipamentos importantes do período foi o surgimento da imprensa. Com a conseqüente popularização da leitura e da escrita, era de se supor que esse equipamento também interferisse negativamente na conservação da cultura popular. E foi o contrário. Um exemplo disso foram os almanaques. “Começa-se a pensar se a imprensa, ao invés de destruir, não preservou e até difundiu a cultura popular tradicional” (p. 340).

A propósito, registra-se a partir do século XIX uma grande variedade de almanaques no Brasil. Houve almanaques criados por livrarias (Garnier, Bertrand), almanaques de farmácia ou de laboratórios (Fontoura, Capivarol, Sadol, Catarinense) e almanaques de cidades (*Almanak*, Campinas, de 1871; *Almanak*, Amparo, de 1871; *Itatiba; Jundiahy*) (MEYER, 2001); e até almanaques editados no Brasil e para o Brasil, mas escritos em alemão, como foram os casos do *Iza – Calender für Brasilien*, de 1911, e o *Kometen Halley’s Iza-Kalender*, de 1912, ambos do Laboratório Kraemer, de Porto Alegre (PARK, 1999, p. 79). Da modalidade almanaques de cidades, Meyer registra uma preciosidade. Na p. 15 do Almanaque do Amparo para o ano de 1872, em meio às sociedades civis existentes, como sociedade de “theatro”, sociedade carnavalesca, fica-se sabendo que, na ausência dos serviços públicos já requeridos pela população da cidade, criou-se um correio particular, fazendo circular as postagens entre a região de Amparo e a cidade de Campinas. “Diversos cidadãos, em número de cerca de noventa, mantêm à sua custa uma linha intermediária entre esta cidade e a de Campinas, dando em resultado ter o Amparo malas, dessa e outras povoações, com intervalos apenas de dois a três dias” (MEYER, 2001, p. 53).

Antecipando Machado de Assis (2001) de umas poucas páginas à frente, nesse tempo “choviavam” almanaques. Mas o autor muda o tempo do verbo: choviam “E chovem”. Essa mudança verbal vale também para os tempos atuais. Por cerca de uma década, a partir de 1999, por intermédio da parceria entre o jornalista Elifas Andreato e a empresa aérea TAM, foi disponibilizado

aos passageiros da companhia o *Almanaque de Cultura Popular Brasil*, que ultrapassou os cem mil exemplares nos últimos números. Também na década de 1990, a Funarte, por intermédio do Serviço de Apoio à Pesquisa em Educação (Sapé) e Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), editou três números do *Almanaque do Aluá*. E, ainda mais recentemente, A Comissão Pastoral da Terra (CPT) criou em 2014 um novo veículo de comunicação com as CPTs estaduais e diocesanas, o *Almanaque Poronga*, já com três números editados. Nos três exemplos é evidente a preocupação em conservar os fundamentos dos antigos almanaques – linguagem, curiosidades, exercícios recreativos ou formativos, tradições populares etc. – relidos e recriados sob a égide das circunstâncias e necessidades atuais dos seus criadores e mantenedores.

A história dos almanaques faz parte da compreensão da cultura na perspectiva de um contexto amplo (BURKE, 2010). A cultura surge de todo um modo de vida, por isso, no caso camponês, é de se esperar que ela varie de acordo com as diferenças ecológicas, além das diferenças sociais. A cultura das montanhas, por exemplo, contrasta-se com a cultura das planícies – diferenças de casas, de linguagens e muitas outras. Mas as condições socioeconômicas parecem determinar maiores diferenças, como são os casos de agricultores e pastores. Os pastores, por terem que passar boa parte do ano longe das aldeias, geralmente nas montanhas guardando seus rebanhos (porcos, cabras, vacas), em geral tinham menos acesso à escolarização e à sociabilidade dos

Os pastores estavam longe da interferência de clérigos, nobres e funcionários de governo. Não admira que seu modo de vida fosse idealizado na poesia pastoril. Eles tinham tempo à vontade, podendo passá-lo a entalhar cajados, bordões e polvorinhos de chifre. Podiam fazer música, tocando gaita de foles, feita de couro de carneiro ou cabra, popular em qualquer lugar onde houvesse muitos pastores, desde as Terras Altas da Escócia até a grande planície da Hungria, ou tocando flauta, lenta e tristemente, quando os carneiros se perdiam, e alegremente, quando eram en-

contrados. Como diz o provérbio catalão (talvez exprimindo a inveja dos camponeses): *Vida de pastor, vida regalada / Cantant i sonante guanya la soldada* [Vida de pastor, vida regalada / Cantando e tocando ganha a soldada]. Aos pastores frequentemente atribuíam-se poderes mágicos, como o conhecimento dos astros, pois viviam em locais privilegiados para observá-los (daí o título do *Calendrier des Bergers*), ou a habilidade de curar animais e pessoas. Nem o seu conhecimento nem a sua ignorância correspondiam aos dos agricultores (BURKE, 2010, p. 61-62). ■



outros homens da aldeia. Permaneciam, por exemplo, longe da interferência do clero, dos nobres e de funcionários do governo. Por vezes eram por isso considerados tão ignorantes que mal pareciam humanos. Mas, em contrapartida, tinham mais tempo para o ócio criativo.

A socióloga francesa Rose-Marie Lagrave (1980), de quem tive a honra de ter sido aluno na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais em Paris, no ano escolar 1994-1995, entende que a vida no campo, pela observação dos ciclos das estações, dos odores, dos barulhos, possibilita às pessoas o desenvolvimento de uma sensibilidade especial em relação às “forças obscuras da natureza”. E também concorda que, dentre todos os trabalhadores da terra, o pastor é o que tem essa sensibilidade em grau mais elevado. A autora explica: “Seu trabalho solitário, a promiscuidade cotidiana dos animais, o espaço infinito da natureza desenvolveram nele um despertar de todos os sentidos” (p. 58). Por isso o conhecimento dos sinais e da natureza constitui a essência do seu trabalho.

Burke registra a mesma diferenciação no âmbito dos artesãos, distinguindo, por exemplo, tecelões, sapateiros, carpinteiros e alfaiates. E, mesmo internamente, em cada uma dessas ocupações se podia constatar diferenças. Os que lidavam com seda, por exemplo, em geral eram letrados. “Na Lion do século XVIII, cerca de três quartos das pessoas que trabalhavam com seda eram letrados” (BURKE, 2010, p. 67). Os sapateiros chegavam bem perto, com 68%. O ambiente físico também impunha modos diferentes de vida. “Italianos construíam em pedra, holandeses em tijolos, e russos em madeira, por razões suficientemente óbvias”; “Num conto popular grego sobre São Nicolau, ele vinha em auxílio dos marinheiros em aflição; na versão corrente na Rússia, ele ajudava um camponês cuja carroça atolara” (p. 85). Para uma compreensão desta inter-relação entre o ambiente físico e os modos de vida Burke adota o termo “ecotipo”, que um dos importantes folcloristas do século XX, Carl von Sydow, trouxe da botânica, transpondo a ideia da adaptação de uma determinada variedade de planta em um certo meio, para o estudo dos contos folclóricos: “[...] uma determinada tradição ‘sofre um processo de unificação em sua própria área através do controle mútuo e influência recíproca dos seus portadores’, de modo que se forma um ecotipo de conto popular” (p. 86).

Volto aos almanaques, com a consideração de Burke, de que sua grande difusão e permanência comprovam que o aparecimento da imprensa não implicou desaparecimento da cultura popular. No caso do Brasil, para vários

pesquisadores os almanaques ganham até mesmo o *status* de componente do nosso processo civilizatório, “um ícone de nossa cultura” (FERREIRA, 2001, p. 20), interligando os distantes sertões aos povoados e às cidades, enfim, minimizando as distâncias entre os domínios rurais e urbanos. “Os laboratórios, ao produzirem um material de propaganda gratuito, ofereceram à população em geral um material de leitura, e à população de poucos recursos a oportunidade de ser leitor” (PARK, 2009, p. 203). A autora localiza, inclusive, uma distribuição dessas marcas “civilizatórias” de alguns almanaques por determinadas épocas: o *Biotônico Fontoura* na década de 1920, o *Renascim Sadol* na década de 1960 e o *Almanaque Iza* repercutindo a crise do país na década de 1980.

O fato de os almanaques terem se difundido por tantos países basicamente em um mesmo período tem uma interpretação em torno de uma expressão que já está posta na sociologia desde seu nascedouro, que é a ideia de “força das coisas” (DURKHEIM, 1938). Sobre essa ideia, na mesma obra de Durkheim, ainda se voltará neste livro em capítulos finais. Por ora fica registrada a compreensão do sociólogo Octavio Ianni (1989). Em determinadas épocas as relações entre as pessoas e entre elas e o mundo, a natureza, parecem ser comandadas por uma espécie de paixão, de assujeitamento. Na Grécia antiga era, por exemplo, a ideia de destino. Na era moderna o que comanda a vida das pessoas, no campo e na cidade, são outras forças como poder, ordem, progresso, racional e irracional, ideologia, alienação etc. “Todos e cada um são levados por algo que parece ser a força das coisas” (p. 25). Com este breve aporte sociológico quero reiterar o propósito para este capítulo, qual seja, substanciar, primeiramente, a ideia de que a vida cria a cultura. A maior legibilidade possível das manifestações populares de cultura está na própria história. No caso da grande repercussão dos almanaques no Brasil, das décadas finais do século XIX a meados do século XX, é termos sido naquele período uma nação com grandes deficiências em termos de comunicação, de mobilidade das massas pobres, de escolarização, mesmo a mais elementar. Em um contexto assim, uma grande parcela da sociedade, especialmente no meio rural e em pequenas cidades, ansiava por uma formação básica mínima em termos de agricultura, criatório de animais, componentes básicos de religião e religiosidade, culinária, relação saúde e doença, noções de astronomia, e tantos outros temas. O almanaque de farmácia caía perfeitamente nesse solo de carecimentos e desejos, principalmente porque era distribuído gratuitamente. Imagi-

nem, por exemplo, uma outra qualquer publicação com a mesma pretensão, mas que fosse vendida, certamente teria tido uma outra história, não apenas pelo fato de a população brasileira compreender predominantemente imensos contingentes pobres. É porque o dinheiro vivo também não era “artigo” corrente no interior brasileiro. Os dias de trabalho e os suprimentos alimentares das famílias eram permutados, as ferramentas e utensílios domésticos eram feitos pelos próprios usuários ou por artesãos na própria região. O pouco dinheiro que circulava já vinha “carimbado”, ou seja, tinha destinação certa. Em geral, estava reservado à compra de roupas, de remédios e dos produtos não autárquicos, que não eram produzidos pelas próprias famílias ou na própria região, sendo o sal o principal dentre eles.

Como não poderia deixar de ser, por ser o eterno celeiro da sensibilidade em relação às dores e alegrias, aos carecimentos e anseios humanos em todos os lugares, esta ponta sociológica encontra respaldo na literatura. Curiosamente, dois gigantes da literatura em língua portuguesa, Machado de Assis e Eça de Queiroz, compuseram, na mesma época, narrativas alegóricas com algumas semelhanças, pois, sob formas narrativas míticas, reportando-se a tempos imemoriais, buscaram atribuir sentido à origem dos almanaques. E como os dois escritores eram aficionados por almanaques, produziram suas narrativas exatamente na condição de colaboradores de dois almanaques, nos respectivos países.

A origem dos almanaques	
Como se inventaram os almanaques (Machado de Assis)	Almanaques (Eça de Queiroz)
Some-te, bibliógrafo! Não tenho nada contigo. Nem contigo, curioso de histórias poéticas. Sumam-se todos; o que vou contar interessa a outras pessoas menos especiais e muito menos aborrecidas. Vou dizer como se inventaram os almanaques (ASSIS, 2001, p. 25). O Tempo inventou o almanaque; compôs um simples livro, seco, sem margens, sem nada; tão somente os dias, as semanas, os meses e os anos. Um dia ao amanhecer, toda a terra viu cair do céu uma chuva de folhetos; creram a princípio que era geada de	videntes, que eram filhos de Seth e conheciam as tenções de Deus, descendo por um caminho da Mesopotâmia, numa tarde triste, naquela tristeza das últimas tardes do mundo, estremeceram, pararam, ao avistar por trás dos Montes Górdios as nuvens que subiam, tenebrosas, enroladas, já carregadas da chuva suprema e vingadora (QUEIRÓS, 2011, p. 249). Conta uma velha lenda talmúdica que, nas vésperas do dilúvio, dois sábios, dois

nova espécie, depois, vendo que não, correram todos assustados; afinal, um mais animoso pegou de um dos folhetos, outros fizeram a mesma coisa, leram e entenderam. O almanaque trazia a língua das cidades e dos campos em que caía. Assim toda a terra possuiu, no mesmo instante, os primeiros almanaques. Se muitos povos os não têm ainda hoje, se outros morreram sem os ler, é porque vieram depois dos acontecimentos que estou narrando. Naquela ocasião o dilúvio foi universal (p. 26-27).

Quando chegou o fim do ano, toda a gente, que trazia o almanaque com mil cuidados, para consultá-lo no ano seguinte, ficou espantada de ver cair à noite outra chuva de almanaques. Toda a terra amanheceu alastrada deles; eram os do ano-novo. Guardaram naturalmente os velhos. Ano findo, outro almanaque; assim foram eles vindo, até que Esperança contou vinte e cinco anos, ou como então se dizia, vinte e cinco almanaques (p. 27).

Assim as semanas, assim os meses, assim os anos. E choviam almanaques, muitos deles entremeados e adornados de figuras, de versos, de contos, de anedotas, de mil coisas recreativas. E choviam. E chovem. E não de chover almanaques. O Tempo os imprime, Esperança os brocha; é toda a oficina da vida (p. 28).

(Trata-se de um conto publicado na edição de 1890 do *Almanaque das Fluminenses*, dedicado às mulheres e editado no Rio de Janeiro por H. Lombaerts & Cia.)

Então, naquele caminho perdido da Mesopotâmia, sob a tristeza imensa da tarde, os dois sábios, filhos de Seth, determinaram arquivar, escrevendo sobre matéria imperecível, a ciência que possuíam, que era a ciência total daquela primeira humanidade. Durante três dias, durante três noites, num vale onde acendiam fogos, à beira de uma fonte que rugia, inchada com a cólera que Deus já comunicara a todas as águas – os dois sábios, sem repouso, ansiosamente, espreitando as nuvens, gravavam sobre o granito e gravaram sobre o tijolo o Livro de Todo o Saber. Depois, na derradeira madrugada, finda a obra, estendidos como páginas, pelo vale, os tijolos e os granitos onde ficava inscrita toda a ciência inicial, os dois sábios, levantando as faces cansadas, louvaram o Senhor que lhes concedera tempo de cumprirem, para com os homens da outra humanidade, aquele dever final de fraternidade magnífica: – e do céu caíram lentamente, sobre as faces erguidas dos dois filhos de Seth, as primeiras gotas, pesadas e mudas, da grande chuva de Deus (p. 250).

Que continham, gravados pelo cinzel generoso dos dois filhos de Seth, esses tijolos, esses granitos, páginas imperecíveis do Livro de Todo o Saber, enterrados há 4.240 anos num vale da Mesopotâmia? – Certamente nas suas primeiras linhas o Livro revelava o começo e a idade do mundo. [...] Logo adiante, começaria o bom ensino rural, as sementeiras, as vindimas, e como se atrai o enxame das abelhas, como se espreme a azeitona nolagar, como se alternam as pastagens dos rebanhos. Longos tijolos seriam de dicados

aos segredos de curar as feridas da flecha, a mordedura das serpentes, os arrepios e suores que vêm da passagem de ventos malignos, e as chagas que tornam inúteis as pernas dos velhos. [...] Que direi? O Livro de Todo o Saber, gravado para a humanidade vindoura, sobre o tijolo e o granito, nas vésperas do dilúvio, por dois sábios filhos de Seth, era na realidade e simplesmente – um *Almanaque* (p. 251-252).

(Texto escrito como prefácio para o *Almanaque Encyclopédico* de 1896, editado pela Livraria Antonio Maria Pereira, de Lisboa.)

Nos dois textos está indiferenciadamente a ideia de que o tempo é o inventor do almanaque. Não um tempo datado, localizado. Mas o tempo mítico, imemorial, diluviano, do princípio do mundo, um velho de barbas brancas. E porque entendo ser esta uma forma literária e, ao mesmo tempo, sociológica, de se falar da origem dos almanaques? Porque eles não surgiram de uma cabeça genial, mas da própria história, de uma espécie de gravidez coletiva. Eles falam das verdades iniciais, dos saberes mais elementares e essenciais para a vida, a vida simples, que se norteava pelas fases da lua, pela observação das plantas. E folheando esse livrinho seco, magrinho, contendo apenas os dias, meses e anos, é que nasciam na alma simples do povo a fantasia e a Esperança, que, no conto machadiano, encarnam-se em uma jovem de 15 anos, “[...] bela como a tarde, risonha como a manhã, sossegada como a noite”. Esses predicados expressam a convicção do autor de que os almanaques mobilizavam a energia das pessoas na sucessão do tempo, desde a mais imediata, de uma tarde depois de uma manhã, até as marcas que exigiam um pouco mais de abstração: “quando vier a colheita”, “quando meus filhos estiverem formados”. Afinal, são esses os ingredientes básicos da vida, “sem requinte, mas com fatura”. O trigo se semeia em março. É isso que conta como fundamental para a vida. E é desses gestos de ensinar e aprender que estavam prenhes e plenos

os almanaques na visão, melhor, na vivência queiroziana. É isso que precisa ser gravado na pedra, para ninguém esquecer. Revejo! Que as pessoas que necessitam desses saberes não os esqueçam. Para os adeptos do saber desconectado da vida, para cultuadores de uma ciência “poenta”, Machado de Assis dispara: “Sumam-se todos”. Esta história interessa apenas a pessoas menos complicadas, como eram os apaixonados leitores dos almanaques.

Mas o inverso do exposto até aqui também é verdadeiro. A cultura também cria a vida. “Para o bem ou para o mal, a herança cultural humana não é transmitida biologicamente” (BENEDICT, 2013, p. 21). Nós nos apropriamos do mundo natural e com nossos gestos criamos nossos próprios mundos “[...] ao passarmos de organismos biológicos a sujeitos sociais” (BRANDÃO, 2009, p. 718). Ainda os almanaques podem ser evocados aqui como exemplo de que tudo que é criado também cria. Como ainda será mostrado em capítulos posteriores, incontáveis homens e mulheres ganharam vida, personalidade, identidade, profissão, endereço e atuação social reconhecida, com a âncora de um nome extraído do velho e bom almanaque; escolas interioranas antes sem material algum de leitura passaram à condição de escolas com atraente material de leitura, com a chegada de novos almanaques nas farmácias; agricultores e donas de casa saíram da condição de trabalhadores sem qualquer informação técnica e passaram à condição de trabalhadores portadores das noções fundamentais para o importante trabalho que exerciam. Um livreto/brochura, em linguagem simples, criado por condições históricas determinadas fez a história de sucessivas gerações, no Brasil e alhures, como foi mostrado na prosa poética de Eça e Machado.

Outro exemplo. Os festejos populares do mês de junho no Nordeste, mesmo transformados pelo consórcio de interesses políticos e econômicos em grandes empreendimentos, interferem e muito na história do Brasil. Mostrei em páginas anteriores com James Frazer que a história os constituiu ao longo de séculos e hoje organizam ou até desorganizam a vida de muitos brasileiros. Para a antropóloga Rita Amaral (1998), em alusão aos vários movimentos de migração interna, que espalharam, em diferentes conjunturas, sucessivas levadas de nordestinos pelas demais regiões brasileiras, no mês de junho chega-se a acreditar até mesmo ser este “um mês de refluxo migratório” (p. 165), tamanha a movimentação das companhias de transporte rodoviário e aéreo em direção às cidades nordestinas com maior tradição dos folguedos. É clássico,

todos os anos, o bloqueio da pauta do Congresso Nacional, com a “revoada de políticos do Congresso Nacional” (p. 168).

Ainda um pouco de história/cultura/criatura/criador.

O homem vem ao mundo inacabado. Mas transforma-se em uma espécie de pequeno deus, ainda que tenha que trabalhar para viver. É precisamente no trabalho que se exterioriza, expressa. Todo produto da atividade humana configura-se também como realidade espiritual. O homem se manifesta em coisas, fatos, acontecimentos que se apresentam como realizações com significado.

Ao criar, cria-se a coisa e o sentido. Criatura. Assim se formam a semente e o fruto, o algodão e o tecido, a casa e o lugar, o livro e o poema, o teatro e o espetáculo, a escultura e o movimento. Da mesma maneira formam-se o gesto, o traço, a palavra, a imagem, o som. Tudo expressa a dialética criador e criatura. Em tudo o homem se revela, amplia, multiplica. Parece um deus (IANNI, 1988, p. 53-54). ■

A década de 1960 herda das anteriores ou condensa um forte sentimento nacionalista e desenvolvimentista. No campo estético sobressaía o grupo dos paulistas com a poesia concreta, que priorizava a forma. Os conflitos e tensões políticas e sociais dos anos de 1960 fizeram emergir uma concepção muito especial de cultura. A cultura passou a ser um tema disputado por intelectuais, professores, estudantes, artistas, como algo que deveria ser posto a serviço do povo. Não se tratava, portanto, de defender que o povo simples do meio rural, de pequenas cidades e de periferias, pudesse se expressar com a naturalidade do que sabe e gosta de fazer. Não era disso que se tratava. A cultura popular era uma causa. Os centros populares de cultura, criados em 1962 (durando somente até o golpe), a partir de proposta do dramaturgo Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, à União Nacional dos Estudantes (UNE), colocaram-se no centro da cena político-cultural, opondo-se à forma dos concretistas, mas, também, não priorizando a questão estética. O poeta e ativista Ferreira Gullar (1965), um dos dirigentes dos CPCs, lembra que falar de cultura popular naquele momento era falar da necessidade de colocar a cultura a serviço do povo, entendendo-se que com isso se estava defendendo os reais interesses do país. “Foi, portanto, o próprio processo desenvolvido na infraestrutura da sociedade que, agravando as contradições, abalou os conceitos vigentes e trouxe à luz do dia o que era conhecido apenas dos analistas especializados” (p. 2). Falar de cultura popular não significava, portanto, naquela conjuntura, falar de um juízo estético. Era, para o autor, uma dramática tomada de consciência quanto às contingências históricas

que exigiam corresponsabilização de todos, mas, especialmente do escritor, do cineasta, do pintor, do professor, do estudante e do profissional liberal.

A cultura popular, naquele contexto político do início dos anos de 1960, especialmente a partir da concepção dos intelectuais mobilizados pelos CPCs da UNE, tinha duas particularidades, conforme a descrição do antropólogo Antonio Augusto Arantes (1983). A primeira é que ela se referia a um material bem delimitado. Estava-se falando, precisamente, de arte popular, “a arte do povo”, que tinha como traço definidor o fato de que, nela, “o artista não se distingue da massa consumidora”. A segunda particularidade é que o que era admitido como arte do povo o era sempre por uma perspectiva negativa, pelo que lhe faltava – “desprovida de qualidade artística” (p. 53). A reação dos CPCs em face desse quadro, como já foi visto com Ferreira Gullar, foi considerar que a arte popular tinha uma forma de ser no campo político, uma espécie de intencionalidade política. Era uma arte com pretensões a ser transformadora da realidade social, capaz de recriar a vida sob formas equitativas e justas. Ela teria que ser “arte popular revolucionária” (54), ou, “[...] para poder transformar a sociedade, era preciso transformar a arte do povo” (CRESPO, 2000, p. 199).

O sociólogo uspiano Waldenyr Caldas (1986) faz coro a essa referência histórica aos CPCs da UNE. Seus dirigentes não aceitavam que a cultura popular tivesse apenas uma função lúdica. “Deveria ser também instrumento conscientizador, revolucionário e suficientemente capaz de ajudar a preparar as massas para a revolução social e política do nosso país” (p. 73). Por decorrência, para todas as pessoas que trabalhassem com música, cinema, literatura, teatro e até com artesanato, havia, como ordem expressa, a necessidade de que todo produto da cultura popular que fosse considerado não alinhado ao imperativo revolucionário, deveria ser reelaborado conforme esse diapasão e novamente

A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas universidades não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país. Cultura popular é compreender que as dificuldades por que passa a indústria do livro, como a estreiteza do campo aberto às atividades intelectuais, são privilégios de uma redu-

zida faixa da população. Cultura popular é compreender que não se pode realizar cinema no Brasil, com o conteúdo que o momento histórico exige, sem travar uma luta política contra os grupos que dominam o mercado cinematográfico brasileiro. É compreender, em suma, que todos esses problemas só encontrarão solução se se realizarem profundas transformações no sistema de poder. Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária (GULLAR, 1965, p. 3-4). ■



divulgado ao povo. Este foi, para Waldenyr Caldas, um dos erros do projeto dos CPCs: pretender construir de fora para dentro uma consciência popular.

Ainda na perspectiva de que a cultura cria e recria a vida, passo a uma reflexão sobre dois conceitos das ciências do social, a ideia de configurações em Ruth Benedict e o *habitus* em Bourdieu. Não se trata de um exercício comparativo ou de complementaridade, mas de mostrar que os dois autores, com especificidades epistemológicas, enriquecem a compreensão de um mesmo fenômeno, a relação do indivíduo com a sociedade.

Considerado o pai da antropologia americana, o teuto-americano Franz Boas (2013, p. 12), apresentando a principal obra de sua discípula na Universidade de Colúmbia, entende que, na antropologia cultural de Ruth Benedict, o mais importante é penetrar fundo no “gênio da cultura”, quer dizer, nas atitudes fundamentais que controlam o comportamento individual e grupal. Esse gênio é chamado por Benedict de configurações. Para Boas isso marca uma diferença importante em relação à perspectiva funcionalista, preocupada com as relações funcionais dos elementos culturais.

Denys Cuche (2002) diz que, embora Bourdieu não tenha escrito detidamente sobre cultura, é um dos mais importantes sociólogos do século XX para se falar de cultura, tratando-a por dentro da ideia de *habitus*, cuja caracterização mais clássica é: “[...] estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes” (BOURDIEU, 2009, p. 87). As aquisições que fazemos desde as primeiras etapas de nosso processo de socialização tenderão a permanecer sedimentadas em nosso *ethos*, esta espécie de síntese de nosso comportamento e, assim permanecendo, tenderão também a organizar nossas percepções sobre o mundo e, por decorrência, nossas escolhas.

O mundo rural com seu modo de vida simples, suas festas, o trabalho, as comidas, a sociabilidade, o compadrio, a religiosidade e suas lendas ainda exerce grande influência na vida de muita gente no Brasil. Para alguns trata-se de uma recuperação permanente de um rural vivido, para outros é o encanto de um rural do ouvir contar e para outros tantos é um imaginário herdado na sucessão das gerações. O registro aqui, em lugar de uma infinidade de outros possíveis, expressa uma contradição dentro do meu próprio texto. O carnaval carioca chega a ser emblemático da discussão já feita, sobre a culturalização da sociedade, que, no Brasil, teve efeitos claros na transformação da cultura popular como brinquedo em grandes eventos extremamente mercantilizados. Mas vem de lá um exemplo interessante na caracterização das configurações e do *habitus*. Trata-se do samba-enredo de uma escola de samba. Em

2013 seu maior menestrel, Martinho da Vila, mostrou à Unidos de Vila Isabel o “caminho da roça” e do título do ano, falando na avenida sobre a vida simples no campo, com direito a cantiga de galo, bolo de fubá e muita prosa. Além do próprio, assinam o samba-enredo: André Diniz, Arlindo Cruz, Leonel e Tunico da Vila. Mas a riqueza de componentes genuínos da vida rural na composição só poderia partir de alguém que encarna e extravasa o *habitus* rural em qualquer entrevista e em muitas outras composições. Martinho da Vila é filho de agricultores, diz ter vindo ao mundo pelas mãos de uma parteira em uma fazenda no município de Duas Barras, RJ, quando seus pais ali eram agregados. Posteriormente, com a carreira consolidada, descobriu que aquela fazenda estava à venda, comprou-a e criou na antiga sede o Instituto Cultural Martinho da Vila (PEREIRA, 2016), com sala de teatro e espaços para cursos e oficinas para formação cultural e artística de jovens carentes da região serrana do Estado, com foco nas tradições populares como festas juninas, folias de reis e mineiro pau. Um nobre gesto de quem tudo aprendeu com estas tradições culturais e agora se dedica a criar situações concretas para que elas continuem sendo aprendidas.

<p><b>Ver brotar o velho sonho</b></p> <p>O galo cantou          com os passarinhos no esplendor da manhã          agradeço a Deus por ver o dia raiar          o sino da igrejinha vem anunciar          preparo o café, pego a viola,          parceira de fé          caminho da roça, e semear o grão...          saciar a fome com a plantação          é a lida...          arar e cultivar o solo          ver brotar o velho sonho          alimentar o mundo, bem viver          a emoção vai florescer</p> <p>Ô muié, o cumpadi chegou          puxa o banco, vem prosear          bota água no feijão já tem lenha no fogão          faz um bolo de fubá</p>	<p>Pinga o suor na enxada          a terra é abençoada          preciso investir, conhecer          progredir, partilhar, proteger...          cai a tarde, acendo a luz do lampião          a lua se ajeita, enfeita a procissão          de noite, vai ter cantoria          e está chegando o povo do samba          é a Vila, chão da poesia, celeiro de bamba          Vila, chão da poesia, celeiro de bamba.</p> <p>Festa no arraiá,          é pra lá de bom          ao som do fole, eu e você          a Vila vem plantar          Felicidade no amanhecer</p> <p>(Samba-enredo da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, vencedora do carnaval carioca de 2013. Compositores: Arlindo Cruz, Martinho da Vila, André Diniz, Tunico da Vila e Leonel.)</p>
---	---

Ainda no horizonte de Benedict e Bourdieu, as heranças que um indivíduo recebe seguem uma certa lógica ou, melhor dizendo, guardam determinadas características do seu grupo que, por sua vez, é o depositário de tradições ancestrais, também recebidas, acumuladas, reproduzidas. É nesse ponto que se pode falar de um certo relativismo cultural, que é o investimento fundamental da teoria dos padrões de cultura de Benedict (2013), que tem dois casos paradigmáticos. Os Pueblo do Novo México (sobretudo os Zuñi) são conformistas, tranquilos, profundamente solidários, respeitadores, comedidos na expressão dos sentimentos. Ela os chama de configuração apolínea. Já os das Planícies, entre os quais os Kwakiutl, são ambiciosos, individualistas, agressivos e com tendência para o exagero afetivo. Ela identifica neles uma “configuração dionisíaca”. Para Denys Cuhe (2002), a ideia de Benedict é a de que cada cultura se caracteriza por seu *pattern*, compreendido como uma certa “configuração”, ou também um estilo, um certo modelo. “Uma cultura não é uma simples justaposição de traços culturais, mas uma maneira coerente de combiná-los. De certo modo, cada cultura oferece aos indivíduos um “esquema” inconsciente para todas as atividades da vida” (p. 78).

O *habitus* “produz história a partir da história” (BOURDIEU, 2009, p. 93). Portanto, na constituição destas disposições está claro que o autor supõe a determinação das particularidades dos grupos humanos ou dos respectivos espaços sociais. Por exemplo, falar de *habitus* urbano em duas grandes cidades, uma litorânea e outra do interior do país, pode não ser exatamente falar da mesma coisa, pois “[...] o *habitus* torna possível a produção livre de todos os pensamentos, de todas as percepções e de todas as ações inscritas nos limites inerentes às condições particulares de sua produção, e somente daquelas” (p. 91).

Dois ambientes sociais com as mesmas características básicas podem engendrar manifestações culturais diferentes ou as mesmas manifestações culturais com nuances. Um bom registro para esse momento é o caso das tradições ligadas aos reis magos. A mesma herança remota, recebida de Portugal e, mais remotamente ainda, da Alta Idade Média europeia, foi recriada no Brasil em dezenas de formas diferentes: folias de reis, ternos de reis, reisado, bois de reis, reis de boi etc. Mas, mesmo internamente, cada uma dessas formas se apresenta com particularidades. Vem daí a possibilidade de falarmos das diversas tradições de folias de reis como a paulista, a mineira, a goiana, a baiana. Todas seguem, em sua base, a herança – versos e orações referindo-se aos reis

magos, cortejo peditório de casa em casa, estrutura musical intercalada entre solo e coro –, mas esta herança recebeu formatos diferentes na medida em que foi se espalhando pelos estados e regiões brasileiras. Quanto à estrutura do cantório, por exemplo, nas heranças paulista e mineira operam a embaixada em uníssono e resposta em coro de quatro, cinco, seis e até sete vozes; enquanto que nas folias goiana e baiana a cantiga se desenvolve em dois duetos, um na embaixada e outro na resposta. Quanto à instrumentação, as tradições paulista e mineira, muito adotadas em Goiás, têm como base o acordeom, a viola, o violão, a caixa e o pandeiro, com variações incluindo a rabeca, o cavaquinho e o bandolim. A folia baiana restringe sua instrumentação ao que é a constituição instrumental das bandas de pífaro ou pífano: caixa, pandeiro e flautas de taquara (PESSOA & FÉLIX, 2007).

Falar de folia de reis é falar de festa (PESSOA, 2013). Em uma consideração mais genérica, usual entre os praticantes, o conjunto do ritual é também chamado de Festa de Reis. Em sentido mais estrito, entretanto, o conjunto do ritual é composto de duas festas, a da saída e a da chegada, esta também chamada de chegada, arremate ou recolhida. E entre as duas está o giro, que é o percurso realizado pelo grupo passando de casa em casa. Assim, para os envolvidos ou para os visitantes anuais da Folia de Reis Mineira, do município de Itaguari, GO, a expressão Festa de Reis tanto pode significar a recolhida a cada dia 6 de janeiro como o conjunto da saída, passando pelo giro e culminando na festa final.

Mas é a festa. E vale toda a nossa torcida e empenho para que ela sobreviva e, em muitos casos, que ela se restabeleça entre nós. Não há melhor forma para nos caracterizarmos a nós mesmos do que, com a expressão latina, dizer que somos um *homo festivus*, como entende o teólogo norte-americano Havey Cox (1974, p. 20). “Uma raça que perdeu o contato com o seu passado e futuro, pela debilitação do ritual, dos folguedos e das aspirações visionárias, não demora em reduzir-se a uma tribo de robôs”. O anseio pela continuidade da festa popular faz mais sentido em se tratando de situações populacionais de maior pobreza, como finaliza o autor: “[...] a habilidade de celebrar descontraidamente é mais encontrada entre as populações a quem não é estranho o sofrimento nem a opressão” (p. 29).

Outro exemplo de como a vida cria a cultura são os modos como os grupos classificam e significam suas formas de ser e de estar no mundo. Até a

primeira metade do século XX o Brasil ainda não havia se segmentado em regiões. Nordeste e Sudeste, por exemplo, não se pensavam como regiões diferentes pelos distintos desenvolvimentos. “O que movia os afetos do começo do século era a oposição interior-litoral” (ALONSO, 2015, p. 26). Hoje temos uma caracterização nítida dos tipos e estilos de música que se cultivam e as que não se tocam em cada região. Naquele tempo não. A música considerada o embrião do samba é uma composição de 1913, de Catulo da Paixão Cearense, interpretada por Bahiano, sob o título “A viola está magoada”. Uma representação do rural ganha sentido no urbano. Em um sentido praticamente inverso estão compositores e intérpretes que se consagraram como artistas do universo musical rural, mas que começaram ou, de alguma forma, passaram pelo universo musical do mundo urbano. A célebre marchinha de carnaval “Mãe eu quero” é uma composição do alagoano Jararaca, que se immortalizou depois na dupla caipira com o paraibano Ratinho. Um clássico do repertório caipira-sertanejo ainda hoje, “No rancho fundo”, é uma composição dos ícones do samba Ary Barroso e Lamartine Babo. A primeira composição de Dorival Caymmi, de 1930, quando tinha ainda 16 anos, chama-se “No sertão” (p. 27).

Seguiu-se assim sem essa distinção entre música do meio rural e do meio urbano e mesmo entre as regiões, durante toda a primeira metade do século XX. A cidade do Rio de Janeiro se consagrou como referente de urbanidade e de civilização, e o sertanejo passou para a história como o sujeito insubmisso a esse processo. E o que aconteceu com a música? “Gradualmente, os gêneros musicais foram se enquadrando”, arremata Alonso (p. 28). Na música de apelo rural começou a se processar a distinção caipira-sertanejo, e a partir de 1946 Luiz Gonzaga “inventou” o sertanejo nordestino, distanciando-o do sertanejo-caipira do Centro-Sul. “No mesmo período, começou a fazer muito sucesso a dupla Tônico e Tinoco, cuja primeira gravação é de 1945. Ninguém mais confundiria o interior de São Paulo com o interior do Nordeste” (p. 31).

Na década de 1970 estavam em evidência grandes transformações econômicas e políticas no Brasil. É nesse contexto que o autor nota a emergência de Leo Canhoto e Robertinho, desencadeando, a partir de então, a modernização ou urbanização da música sertaneja. Caetano, Vandrê e Gil saem para o exílio, Roberto Carlos deixa de apresentar o programa *Jovem Guarda* da TV Record, e as guitarras, baixos e baterias refugiam-se na música de referências rurais (p. 46-47).

Qual é o cenário mais amplo destas transformações? Iniciava-se a era da cultura-mundo. Os signos da cultura forneciam ao mundo referências sagradas capazes de dar estabilidade ao universo. Veio em seguida o mundo da “economia política da cultura” e a cultura tornou-se produção cultural, sem qualquer estabilidade, renovando-se indefinidamente. “Nos tempos hipermodernos a cultura tornou-se um mundo cuja circunferência está em toda parte e o centro em parte alguma” (LIPOVESTKY & SERROY, 2011, p. 8). Mas o que é, para os autores, a cultura-mundo? Não é outra coisa senão “[...] o fim da heterogeneidade tradicional da esfera cultural e a universalização da cultura mercantil, apoderando-se das esferas da vida social, dos modos de existência, da quase totalidade das atividades humanas” (p. 9).

Paradoxalmente esse processo avança, mas se evidencia a necessidade do localismo, dos particularismos e das mínimas representações identitárias.

A ênfase dada na introdução ao processo de apropriação e mercantilização atroz que a indústria cultural vem realizando com as manifestações da cultura popular, de Norte a Sul do Brasil, não pode passar a ideia de que todos os perrengues da cultura popular são daí advenientes. Na verdade, há transformações importantes nos espaços sociais que a constituem e que lhe dão sustentação há décadas e até séculos, que precisam ser consideradas nesta análise.

No entanto, nos tempos em que o economismo triunfa por completo, essa participação do cultural constitui, realmente, pela própria importância que adquire, uma espécie de *desforra da cultura*, devolvendo aos homens um poder sobre sua própria vida que reduz justamente a força dos mercados globalizados. Desforra da cultura que não é para ser associada com uma “guerra das civilizações” (S. Huntington), mas pensada, paradoxalmente, mais como um novo viático da dinâmica de individualização e de particularização que atinge o mundo (LIPOVESTKY & SERROY, 2011, p. 28).

Mesmo o McDonald’s, que aparece como a figura paradigmática do imperialismo cultural americano, é menos marcado pela imposição de um modelo-padrão, que por sua flexibilidade, sua capacidade de integrar as diferenças culturais, de oferecer produtos adaptados a situações locais diversas: Big Mac sem queijo em Israel e sem carne de boi na Índia, MacSpaghetti nas Filipinas, McLaks de salmão na Noruega. Se na América os garçons dos estabelecimentos da marca são obrigados a exibir sorrisos, o mesmo não acontece na Coreia, por exemplo, onde semelhante comportamento suscita a desconfiança dos consumidores (p. 126-127). ■

Há também outros componentes culturais desses mesmos espaços sociais que sofreram transformações, as quais, por sua vez, também afetam a capacidade de reprodução da cultura popular. O Prof. José Jorge de Carvalho (2000, p. 26) destaca quatro fatores que, segundo ele, ancorando-se em Néstor Canclini, põem em xeque a possibilidade de uma concepção substantiva e ortodoxa de folclore ou de cultura popular: 1) fim do primado do campo simbólico e estético do catolicismo; 2) processo acelerado de urbanização, possibilitando a emergência de formas religiosas altamente sincréticas; 3) como decorrência da urbanização, uma inversão demográfica no sentido campo-cidade, reduzindo a condição majoritária da base rural da cultura popular; 4) uma parte importante da simbólica popular passa a sobreviver na cidade, mas apenas como celebrações rituais do modo de vida camponês, desenvolvida por pessoas e grupos não provenientes da experiência rural – grupos “urbanoides”.

Sem perder de vista que o horizonte da reflexão neste capítulo é a ideia de que a vida cria a cultura e cria também as transformações na cultura, como propõe a ideia-força do capítulo, a cultura também cria a vida. Esta é a aposta de Carvalho.

Dando por suposto que, acompanhando as transformações da sociedade contemporânea, cultura popular, folclore, cultura erudita, tudo se tornou cultura de massa, não existem diferenças de tipos de cultura. Mas um quesito não foi eliminado, que são as heterogeneidades no plano simbólico. Pode-se continuar, então, falando em diferenças. Um elemento fundamental dessa indústria é que ela é essencialmente amnésica. Ela não cria a possibilidade de acumulação de experiências. A indústria cultural “[...] é basicamente a experiência do transitório: ajuda as pessoas, numa vida cada dia mais acelerada e cambiante, tal como é o caso na moderna urbe industrial, a se livrarem do peso e da responsabilidade da memória” (p. 32).

Este é, voltando a José Jorge e Carvalho, o lugar da cultura popular: restituir aos sujeitos e grupos a possibilidade da memória. O folclore conservou algo que lhe é intrínseco, que é a capacidade de remeter as pessoas e grupos a uma memória longa.

Portanto, mais que a preocupação com autenticidade ou não autenticidade das práticas tradicionais de cultura, o que as caracteriza, o que dá fundamento a elas é essa “memória longa”, ou seja, uma especial capacidade de se apropriar dos universos simbólicos herdados de longe, recriando-lhes ou

imprimindo-lhes modos próprios de se expressar, invariavelmente assentados nas necessidades e capacidades locais de respostas coletivas a essas mesmas necessidades. Um exemplo desta capacidade de atendimento de necessidades, tomando de empréstimo os termos de Leonardo Boff (2015), são as formas populares de vivência da mensagem cristã. Longe de significar uma decadência do cristianismo oficial, elas são formas diferentes, carregadas de sentimento e até sincréticas de o expressarem. “Colocados à margem do sistema político e religioso, os pobres, indígenas e negros deram corpo a sua experiência espiritual no código da cultura popular que se rege mais pela lógica do inconsciente e do emocional do que do racional e do doutrinário” (p. 11).

Mas, mesmo no interior do próprio campo popular de práticas culturais, a multiplicidade de localidades é capaz de replicar variantes ou atendimentos

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 sejam, 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 ideia. Ou, dito de uma forma mais política, continuam pertencendo ao reino de uma utopia da sociedade como um todo. Ainda têm seu lugar como modelo, um entre tantos 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 ideia da permanência. É esse o modelo da cultura *folk*, e não sua manifestação empírica “autêntica” o que a cultura de massa não destruiu. Ainda hoje em dia, a simbólica de *gemeinschaft*, de *comunidades*, 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 (CARVALHO, 2000, p. 32). ■



próprios das necessidades comunitárias. O universo dos folguedos de boi produziu diversas configurações, conforme ele foi se espalhando pelos diversos estados em que ocorre. O boi de mamão, por exemplo, é considerado o folguedo de maior atração popular no Estado de Santa Catarina. Ele já foi bumba meu boi, depois passou a ser boi de panos e, finalmente, boi de mamão. Pela importância que tem no folclore do Estado, a justificativa para o estabelecimento do nome tem tudo a ver com o sentido deste capítulo. Segundo o folclorista Doralécio Soares (2006, p. 48) isso tem a ver com a colaboração de vizinhos e amigos na preparação das indumentárias. Certamente, na falta dos materiais adequados, alguém com muita pressa usou um mamão verde para terminar de fazer a cabeça do boi. Por isso, definitivamente, o folguedo passou a denominar-se boi de mamão.

