

A ELABORAÇÃO DE SÍMBOLOS NACIONAIS NA CULTURA BRASILEIRA *

Ruben George Oliven

(Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Pretendo centrar minha análise num aspecto que considero fundamental para a compreensão da sociedade brasileira: a dinâmica da produção e do consumo da cultura no Brasil. Em especial, gostaria de me deter no exame do fenômeno da apropriação de manifestações culturais específicas a certos grupos sociais por parte do resto da sociedade e a sua transformação em símbolos nacionais.

Para aprofundar a análise da dinâmica da produção e do consumo da cultura no Brasil, tarefa que exigiria uma pesquisa detalhada, seria necessário examinar manifestações culturais que ocorrem no país, verificando, em primeiro lugar, em que grupos se originam e o que representam para eles. A seguir dever-se-ia analisar como são encaradas estas

(*) — Trabalho apresentado no 44º Congresso Internacional de Americanistas realizado, em setembro de 1982, na Universidade de Manchester, Inglaterra.

manifestações culturais pelo resto da sociedade e em que momento e por que motivos são apropriadas e reelaboradas por outros grupos. Finalmente, seria preciso estudar os mecanismos através dos quais certas manifestações culturais que estavam inicialmente restritas a determinadas classes sociais tornam-se uma prática disseminada em toda sociedade e são ressemantizadas e transformadas em símbolos nacionais, assumindo assim um caráter de identidade brasileira.

Procurando desvendar as articulações entre o que tradicionalmente é chamado de cultura popular e o que tradicionalmente é chamado de cultura dominante, poder-se-ia lançar como hipótese a existência de pelo menos dois tipos de movimentos opostos.

O primeiro ocorre quando as classes dominantes se apropriam, reelaboram e posteriormente transformam em símbolos nacionais manifestações culturais originalmente restritas às camadas populares e que freqüentemente eram reprimidas pelo Estado.

O segundo movimento percorre uma trajetória inversa e ocorre quando as classes populares se apropriam, reelaboram e posteriormente transformam em símbolos nacionais manifestações culturais originalmente restritas às classes dominantes e que freqüentemente lhes conferiam uma marca de distinção.

O que há de comum a ambos os movimentos é a apropriação de expressões de outros grupos, sua recodificação e introdução num outro circuito no qual estes elementos são dotados de novo significado e, portanto, utilizados de forma a afetar seu significado original. Na verdade, este processo de ressemantização envolve um grau de complexidade bem maior do que pode parecer à primeira vista, já que, além da relação entre a cultura popular e a cultura hegemônica, envolve também a intervenção do Estado e a ação dos meios de comunicação de massa.

Analisando a primeira destas tendências (a maneira como a cultura hegemônica se orienta em relação à cultura popular), Menezes sugere a existência de três momentos no processo de dominação cultural. No primeiro, o da *rejeição*, a cultura popular é vista como "delito" ou "desordem" e contra ela são acionados os aparelhos repressivos como, por exemplo, a polícia. No segundo, o da *domesticação*, o aparelho científico das classes dominantes é utilizado para separar os componentes da cultura popular considerados perigosos daqueles considerados apenas figurativos ou exóticos. Esta é a fase da dominação simbólica que se caracteriza pelos registros, conceptualizações, tipologias, interpretações, teorias e modelos. No terceiro momento, o da *recuperação*, a ação simultânea dos aparelhos ideológicos e da indústria cultural transforma as expressões culturais das classes dominadas em itens codificados de museus e exposições,

em mercadoria exótica para consumo turístico, em instrumentos ideológicos de inculcação pedagógica etc ¹.

Seria interessante examinar algumas instâncias em que se verifica a apropriação e recodificação de traços culturais das classes subalternas por parte de outras classes sociais e sua transformação em símbolos nacionais. Entre os exemplos estariam a feijoada, o candomblé, a umbanda, o samba, o tema da malandragem etc.

Referindo-se ao primeiro destes exemplos, Fry assinala que enquanto nos Estados Unidos a feijoada é comida de negros (*soul food*), no Brasil ela é um prato nacional. “Está claro que a origem do prato é a mesma nos dois países, pois em ambos este item de cultura culinária foi elaborado pelos escravos utilizando as sobras do porco desprezadas por seus senhores. A diferença está no significado simbólico do prato. Na situação brasileira, a feijoada foi incorporada como símbolo da nacionalidade, enquanto nos Estados Unidos se tornou símbolo da negritude, no contexto do movimento de liberação negra” ².

Um processo da mesma natureza teria ocorrido em relação ao candomblé — religião em que as divindades africanas estariam escondidas atrás da fachada de santos católicos — e que foi no seu início reprimida pelas classes dominantes, que não vacilavam em utilizar para isto a polícia. Entretanto, apesar da repressão sofrida pelo candomblé “a situação não era simplesmente a de uma oposição total, uma vez que os ogans dos centros de culto, posições honoríficas que conferiam certos direitos e privilégios, eram geralmente recrutados entre a própria elite repressora. Estes ogans ofereciam sua proteção e recebiam, em troca, votos e outros serviços. Já nessa época o candomblé, embora produzido pelos negros, *dependia* para sua existência, pelo menos em certa medida, da elite branca” ³.

Desde o final do século passado até nossos dias, o candomblé sofreu uma série de transformações que implicaram a gradativa aceitação e absorção dos terreiros mais tradicionais pela cultura de massa, pelo turismo, por parte da Igreja Católica e por vários intelectuais.

Um processo semelhante, porém talvez mais complexo, ocorreu em relação à Umbanda, religião que pode ser vista como produto das transformações sociais e econômicas que se verificam no país. Conforme Ortiz ⁴, a Umbanda não é uma religião negra (em contraposição ao Candomblé, este sim tentando manter viva a memória coletiva africana). Ela se constituiria numa síntese do pensamento religioso brasileiro, sendo o resultado da fusão de dois movimentos: o *embranquecimento* da cultura negra e o *empretecimento* do espiritismo kardecista.

O substrato desta fusão pode ser resumido do seguinte modo: por um lado, o negro só pode ascender socialmente nos marcos da cultura branca,

precisando, portanto, ajustar sua herança africana aos cânones de uma sociedade na qual a ideologia branca é dominante. Por outro lado, como o branco e o mulato não podem negar a influência africana no Brasil, a ideologia umbandista reinterpreta a tradição afro-brasileira segundo as conveniências da cultura branca. É justamente na síntese das tradições afro-brasileiras e espíritas que reside a originalidade da Umbanda que representa uma tentativa de integração na sociedade brasileira.

É por isto que, para Ortiz, a verdadeira chave da compreensão da Umbanda é a própria sociedade brasileira e as mudanças sociais e econômicas que ela vem experimentando. Com efeito a Umbanda surge no Brasil a partir da década de 1920 e, especialmente, 1930. O Primeiro Congresso Brasileiro Umbandista é realizado no Rio de Janeiro, em 1941, quando uma liderança de classe média e com orientação kardecista resolve estudar a religião e codificar seus ritos. O papel da classe média é assim crucial na consolidação da nova religião.

Nesse sentido, Diana Brown sustenta que na década de cinquenta existiam duas interpretações bastante diferentes na Umbanda. A primeira tinha como substrato as classes subalternas concentradas em inúmeros terreiros afro-brasileiros, cujos frequentadores, embora não necessariamente descendentes de africanos, seguiam rituais de orientação afro-brasileira. A segunda interpretação tomava como base a classe média, que desenvolvia uma Umbanda marcadamente desafricanizada e frequentemente bem nacionalista. Entretanto, nenhuma dessas duas formas de Umbanda estava totalmente restrita a uma única classe social⁵.

É, pois, importante analisar o tipo de integração que a Umbanda opera. Ortiz mostra como a Umbanda reproduz as contradições da sociedade brasileira e se apropria de valores socialmente legítimos a fim de ser aceita numa sociedade que a princípio lhe foi hostil.

Cabe destacar, inicialmente, a tentativa de legitimação através do discurso pseudo-científico formulado pelos intelectuais umbandistas. Assim, por exemplo, justificam-se as bebidas pelas leis de atração e repulsão de Newton; os defumadores pela teoria fluídica, e as facas e espadas pela teoria eletrostática do poder das pontas.

Outro exemplo é o processo de "purificação" dos elementos africanos considerados "selvagens". Desta forma, embora o ritual umbandista absorva boa parte da estrutura e do funcionamento dos cultos afro-brasileiros, operam-se transformações importantes como a reinterpretação de Exu que é desdobrado em Exu-pagão (atrasado) e em Exu-batizado (beneficiado por alguns raios de luz). Do mesmo modo tendem a ser eliminadas as práticas relativas aos cultos africanos consideradas "bárbaras" como os rituais de sangue, o uso da pólvora, o sacrifício de animais e as comidas

de santo. Enfatizam-se, em vez disto valores de classe como a limpeza e a boa apresentação.

Fry assinala que, à semelhança do candomblé, o samba também foi apropriado e transformado em símbolo nacional. Na fase em que ele era produzido e consumido no “morro”, a polícia o reprimia com severidade, obrigando-o inclusive a se ocultar no candomblé, considerado então um pouco mais aceitável. Entretanto, com o passar do tempo, “a importância crescente do carnaval provocou a transformação da repressão em apoio manifesto. As escolas de samba desceram para as avenidas legitimamente e o samba passou a ser consumido por uma população que ultrapassara de muito as fronteiras do morro, do Rio de Janeiro ou mesmo do Brasil”⁶.

Também com o tema da malandragem na música popular brasileira ocorreu um processo de apropriação e ressemantização. Como se sabe, o fim da escravidão no Brasil não significou o surgimento de uma sociedade mais aberta, mas a continuidade do padrão de dominação oligárquica. Mesmo com a intensificação da industrialização, o trabalho assalariado não se torna uma forma de qualificação pois a ordem social continua sendo fortemente excludente. Assim, a malandragem, ao proclamar o “horror ao batente” e recusar o trabalho assalariado, se configura numa alternativa — transformada em estratégia de sobrevivência — numa sociedade que marginaliza o trabalhador, não lhe assegurando condições de viver decentemente do fruto de seu labor. Por isto é importante registrar que o tema da malandragem se desenvolve mais intensamente na música popular brasileira nas décadas de 1920, 30, e 40.

Nesta época, além do “horror ao batente” existe uma série de temas que são recorrentes em músicas de malandragem: a crônica “prontidão” (escassez de dinheiro), a “categoria”, o jogo de cintura, a valentia, a lábia, o golpe no otário, a sátira ao arbítrio da polícia e suas ligações com o jogo, a salvação pela sorte grande etc.

A imagem do malandro nestas músicas é muitas vezes a de um homem perigoso como na célebre composição do Wilson Batista: “Meu chapéu de lado/ Tamanco arrastando/ Lenço no pescoço/ Navalha no bolso/ Eu passo gingando/ Provoco e desafio/ Eu tenho orgulho/ Em ser tão vadio”. É interessante que tenha sido justamente esta música de um autor então pouco conhecido que levou Noel Rosa a iniciar a célebre polêmica na qual ironiza Wilson Batista compondo *Rapaz Folgado*, no qual aconselha o jovem compositor a jogar fora a navalha e colocar sapato e gravata, propondo assim a depuração dos elementos mais “perigosos” da malandragem.

Mas apesar de ser um compositor de origem de classe média e, portanto, refletir suas contradições, Noel era sensível às transformações

que estavam se operando no interior da sociedade brasileira e que prefiguravam a formação de uma sociedade urbano-industrial em que o trabalho assalariado e, principalmente o fabril, se tornariam uma realidade cada vez mais flagrante. A partir daquela época fica cada vez mais difícil sobreviver da malandragem, que é mais um ideal que uma realidade facilmente acessível a quem quisesse. Na verdade, Noel percebia que estava havendo, por parte de outras classes sociais, uma apropriação do samba que surgira como manifestação das classes subalternas, as quais também estavam sendo atingidas pelas transformações em curso no resto da sociedade. Numa entrevista publicada em *O Globo* de 31 de dezembro de 1932, Noel afirma: "O samba está na cidade. Já esteve é verdade, no morro, isso no tempo em que não havia aqui embaixo samba. Quando a bossa nasceu, a cidade derrotou o morro. O samba lá de cima perdeu o espírito, o seu sabor inédito. Em primeiro lugar, o malandro sofreu uma transformação espantosa. Antes era diferente; agora está mais ou menos banalizado. A civilização começa a subir o morro, levando as suas coisas boas e suas coisas péssimas"⁷.

É importante recordar que Noel viveu no período que coincide com a formação da indústria cultural no Brasil. A música popular, que até então tinha um acesso bastante restrito à massa da população, encontrará no rádio um veículo que lhe dará um público que vai tender a se expandir rapidamente, abarcando parcelas cada vez maiores de ouvintes. Analisando as transformações que se operam nessa época na cultura popular, Sant'Anna assinala que na década de trinta "a música popular, ou melhor o samba, já não é uma atividade característica de ex-escravos ou de negros e mestiços em ascensão social. Começam a surgir os primeiros compositores brancos de importância (...)"⁸.

Noel morreu em 1937, o ano da implantação do Estado Novo. Em 1939 foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que tinha uma divisão de rádio. O raio de ação do DIP tornou-se abrangente ao ponto de adquirir "absoluto controle da música popular brasileira e de qualquer manifestação a ela relacionada". Assim, "nos concursos de músicas carnavalescas, nos desfiles de carnaval, nas estações de rádio, nas gravadoras de discos, em tudo estava a mão do DIP"⁹.

Um dos alvos do DIP foi reverter a tendência dos sambistas a exaltar a malandragem. Assim, por um lado, ele começou a incentivar os compositores a enaltecer o trabalho e, por outro, a abandonar as referências elogiosas à malandragem. Isto se refletiu nas letras de vários compositores que antes exaltavam a malandragem e que de repente começam a enaltecer as virtudes do trabalho. É verdade que quando cai o Estado Novo alguns destes compositores voltam a fazer o elogio da malandragem.

Mas depois da segunda guerra a realidade brasileira já era outra, e o número de operários e demais assalariados cresceu em função do proces-

so de substituição de importações que estava em curso. É natural que estas transformações se refletissem na música popular brasileira. Num processo de apropriação do que era inicialmente perseguido e proibido, a malandragem, originária das classes subalternas e centrada na Lapa, acabou sendo incorporada pelos boêmios da zona sul do Rio de Janeiro.

Mas, se o que se verifica no intervalo democrático-liberal de 1946-64 é a apropriação do tema da malandragem por cantores de classe média, com a intensificação do crescimento industrial no Brasil fica cada vez mais difícil sobreviver sem trabalhar. Isto fica bem retratado na *Homenagem ao Malandro* de Chico Buarque, onde, apesar do título, canta-se a falência do “malandro para valer” que teve que se inserir nas malhas do processo produtivo, isto é, aposentou a navalha, tem mulher e filho e, pasmem, até trabalha tendo que se sujeitar aos trens da Central.

Mas, apesar do estreitamento do espaço social que sobra à vadiagem, a malandragem permanece enquanto um dos pólos de identidade nacional representada pela oposição malandro-“caxias”, tão bem captada por Da Matta¹⁰. Foi também o mesmo autor que elaborou uma interpretação já clássica a respeito do carnaval brasileiro como um rito de passagem através do qual a vida cotidiana é simbolicamente invertida ou neutralizada e as diferenças sociais são supostamente apaziguadas, ajudando assim a formar uma ideologia de encontro e comunhão.

O que pretendo ressaltar são os processos através dos quais o carnaval se transformou, constituindo-se atualmente numa “instituição paradigmática desta visão do Brasil como uma grande *communitas*, onde raças, credos, classes e ideologias comungam pacificamente ao som do samba e da miscigenação racial, aqui vista como um traço quase-hereditário do caráter nacional português”¹¹.

Gostaria de sugerir que o carnaval brasileiro, encarado numa perspectiva histórica, se enquadra na trajetória de uma manifestação cultural que, se originando nas classes dominantes, sofre gradativamente mudanças que significam o surgimento de formas populares de brincá-lo, as quais por sua vez serão incorporadas pelo resto da sociedade, transformando este festejo em símbolo nacional.

Como se sabe, o carnaval não foi trazido ao Brasil por escravos e posteriormente adotado por outros segmentos da população, mas veio com os primeiros colonizadores sob a forma de entrudo, tendo assim se conservado sem sofrer maiores modificações até aproximadamente meados do século passado.

A partir desta época, o desenvolvimento de um estilo de vida burguês europeu em algumas de nossas cidades, em decorrência do rápido enriquecimento trazido pela cafeicultura, deu origem ao carnaval “veneziano”

que implicou o aparecimento de formas de divertimento restritas a diferentes camadas sociais. Assim, embora todas as camadas sociais promovessem seus bailes de máscaras em recintos fechados, a forma socialmente mais aceita de desfile era o curso. Através dele, as famílias mais ricas exibiam suas fantasias em veículos para serem assistidas e aplaudidas pelo resto da população. Por seu turno, os ranchos, cordões e blocos eram freqüentemente proibidos e perseguidos pela polícia e acabaram por ser expulsos do centro das cidades, localizando-se nos bairros mais periféricos onde se tornaram modos típicos das classes subalternas brincarem o carnaval.

Segundo Pereira de Queiroz, "do ponto de vista sociológico, uma diferença flagrante separa o velho carnaval colonial do carnaval 'veneziano'. Nos tempos antigos do entrudo, os folguedos, nas cidades tinham sido os mesmos para todas as camadas sociais. O aparecimento do carnaval 'veneziano' foi o sinal de uma diferenciação segundo hierarquias sócio-econômicas. A partir desse momento, notou-se claramente a influência de duas heranças culturais diversas: as camadas elevadas se divertiam à européia, com seu curso e seus préstimos suntuosos, ritmados pela música das óperas em voga; o desfile dos ranchos se fazia marcado pelos ritmos africanos"¹².

A partir da década de trinta surge uma nova fase do carnaval brasileiro que começa a sentir a influência das transformações sociais e econômicas e do surgimento de novos meios de comunicação de massa (inicialmente o rádio e depois a televisão).

Assim, o carnaval "veneziano" começa a desaparecer rapidamente, permanecendo apenas os bailes à fantasia. No Rio de Janeiro, os cortejos de blocos e ranchos crescem em importância, dando origem às escolas de samba que passam a se constituir na forma predominante de desfile, formando um padrão que tende a se reproduzir na maioria das grandes cidades.

O rádio, que começa na década de vinte e se expande rapidamente na década de trinta através da publicidade, vai se tornar nesta época o meio de comunicação hegemônico até ser suplantado pela televisão que surge na década de cinquenta. O rádio possibilita a comercialização do samba permitindo, desta forma, a difusão e consumo por outras camadas sociais de uma manifestação cultural inicialmente restrita ao "morro".

Além dos meios de comunicação, o Estado também tem um papel fundamental neste processo, já que percebe a importância política das agremiações carnavalescas. Assim, a partir de 1935 as escolas de samba são reconhecidas, legalizadas e obrigadas a se registrar como entidades sob o nome de Grêmio Recreativo Escola de Samba. Os seus desfiles

são então oficializados e financiados pelo Estado. A partir desta época, como todas as escolas são “solicitadas a colaborar com a propaganda patriótica oficial, eminentemente ufanista, iniciou-se a tradição da escolha de enredos capazes de estimular o amor popular pelos símbolos da pátria e as glórias nacionais”¹³. Neste sentido, cabe ressaltar que entre 1943 e 1945 os concursos oficiais de desfiles de escolas de samba são patrocinados pela Liga de Defesa Nacional, estando a entrega de prêmios a cargo de um general do Exército.

As décadas seguintes mostram que, com o desenvolvimento da indústria cultural e do turismo, ocorre com o carnaval popular um processo semelhante ao já ocorrido em relação ao samba. “A partir dos anos 60, a escola de samba, (...) a qual já havia sido incentivada pelo setor comercial e pelos poderes públicos, passa a ser encarada como uma mercadoria passível de ser comercializada não somente junto a turistas estrangeiros e nacionais, mas junto aos próprios meios de comunicação de massa, principalmente a televisão. Assim um folguedo carnavalesco típico de uma parte da população de uma determinada cidade é veiculado, via televisão, para todo o território nacional e agora sob a forma de uma manifestação cultural altamente valorizada pela sociedade (...)”¹⁴.

É claro que aquilo que ocorreu historicamente com o carnaval é um processo bastante complexo. Trata-se de uma manifestação cultural de origem européia que foi até aproximadamente 1930 mantida com aspectos muito pouco brasileiros e sob a hegemonia das classes dominantes. Quando as classes populares começam a criar formas próprias e nacionais de brincar o carnaval, estas são inicialmente perseguidas, depois toleradas e finalmente apropriadas — através do Estado e dos meios de comunicação de massa e — transformadas em símbolos nacionais.

Apesar de terem se apoderado do carnaval, as classes dominadas tiveram, por seu turno, o seu carnaval reapropriado e transformado em artigo de consumo e turismo e em símbolo de identidade nacional.

Um processo semelhante ocorreu em relação ao futebol, que foi trazido ao Brasil no final do século passado por jovens de famílias abastadas que foram estudar na Inglaterra. Inicialmente, à semelhança do que ocorre hoje com o tênis, o futebol estava restrito às camadas superiores das grandes cidades brasileiras e era disputado sob forma amadora em competições assistidas pela “nata” da sociedade.

Sodré argumenta que “no início (nas três primeiras décadas deste século), o futebol funcionou basicamente como um rito discriminatório de classes. Era um privilégio de brancos ricos (possivelmente um comportamento de conciliação entre comerciantes, latifundiários e estrangeiros), que excluía os nativos pobres (...)”¹⁵.

Entretanto, a partir do final da década de vinte, o significado do futebol altera-se. A consolidação de uma sociedade urbano-industrial no Brasil e a ascensão das massas ao cenário político, via populismo, reflete-se no futebol que adquire um crescente aspecto de espetáculo de massas executado por jogadores profissionais provindos de camadas populares, freqüentemente negros, que viam nele uma possibilidade de ascensão social.

Atualmente, apesar de ser um esporte extremamente popular, no nível profissional o futebol envolve grandes somas de dinheiro. O fato de alguns jogadores profissionais serem muito bem remunerados faz com que o futebol continue representando o sonho de muitos elementos das classes subordinadas ascenderem socialmente e se presta à difusão de uma imagem de "democracia racial". Por ser, hoje, um esporte popular entre todas as classes sociais, o futebol pode ser manipulado como um poderoso símbolo de unidade nacional e coesão social e racial. Isto ficou claro com o modo pelo qual a vitória brasileira no campeonato mundial de 1970 foi utilizada pelo governo que procurou associá-la ao "milagre econômico".

Como símbolo de identidade nacional, a imagem que é veiculada através do futebol brasileiro corresponde, em boa medida, a do malandro. Há uma crença generalizada que nosso futebol vale pela esperteza, pela criatividade e pelo improviso de nossos jogadores. Isto ficou patente depois do final da última copa do mundo, quando se culpou os cartolas da CBD e o técnico da seleção — todos militares, isto é, "caxias" — de terem imposto um futebol militarizado aos nossos jogadores"¹⁶.

A idéia de que nosso "caráter nacional" — e a influência que sobre ele teria tido o negro — se revelariam no futebol fica claro no que Gilberto Freyre diz a respeito do assunto: "O nosso estilo de jogar *foot-ball* me parece contrastar com o dos europeus por um conjunto de qualidades de surpresa, manha, de astúcia, de ligeireza e ao mesmo tempo de brilho e de espontaneidade individual em que se exprime o mesmo *mulatismo* de que Nilo Peçanha foi até hoje a melhor afirmação na arte política"¹⁷.

Esta breve exposição está longe de ter esgotado o tema das metamorfoses da cultura brasileira; existem várias outras instâncias em que caberia aprofundar as hipóteses aqui formuladas. Somente para fornecer alguns exemplos, seria interessante examinar a dinâmica da gíria e do palavrão, as temáticas da literatura de cordel, o fenômeno dos circos-teatro¹⁸ e principalmente a televisão¹⁹ para verificar como se dá o processo de apropriação e reelaboração nestes níveis. Seria também importante analisar o que ocorre com as culturas regionais através da ação dos meios de comunicação de massa. O que significa, por exemplo, a transformação, via rádio e televisão, de cantores nordestinos em cantores nacionais?

Finalmente é importante pensar o que significa em termos de hegemonia, a tendência de apropriar, recodificar e transformar manifestações culturais, inicialmente restritas a certos grupos, em símbolos nacionais.

Num artigo sobre a dinâmica cultural na sociedade moderna, Durham argumenta que “o grupo que reelabora e utiliza o produto cultural acabado tende a ser diferente daquele que o produziu. Estando a distinção entre produtores e consumidores de cultura presa a uma distinção de classe, a relação entre eles assume necessariamente uma conotação política, isto é, ela tem implicações em termos de poder”. Assim, “as diferenças culturais aparecem, não como simples *expressão* de particularidades do modo de vida, mas como manifestação de oposições ou aceitações que implicam num constante reposicionamento dos grupos sociais na dinâmica das relações de classe”²⁰.

Poder-se-ia argumentar que é justamente no processo de apropriação de manifestações culturais e sua subsequente transformação em símbolos de identidade nacional que reside umas das peculiaridades da dinâmica cultural brasileira. Não que o fenômeno não ocorra em outras culturas (o *jazz* nos Estados Unidos e o tango na Argentina se constituem em exemplos típicos), mas ele parece ser muito mais intenso no Brasil.

Analizando os motivos pelos quais no Brasil os produtores de símbolos nacionais e da cultura de massa elegeram itens culturais produzidos originalmente por grupos dominados, Fry sugere que a incorporação destes símbolos apresentava vantagens políticas, servindo para manter a dominação disfarçada sob outro nome. Deste modo, “a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la. Quando se convertem símbolos de ‘fronteiras’ étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo ‘limpo’, ‘seguro’ e ‘domesticado’ ”²¹.

O que se observa na cultura brasileira é um fenômeno muito peculiar. Em vários países desenvolvidos e de tradição democrática, as diferenças sociais foram consideravelmente reduzidas e o acesso aos benefícios econômicos e aos direitos civis foi ampliado. Entretanto, freqüentemente, as fronteiras culturais continuam bem demarcadas, o que ocorre tanto em sociedades relativamente novas como a norte-americana (onde apesar de ter acontecido com o *jazz* um fenômeno parecido com o da feijoada, as fronteiras étnicas continuam bem delimitadas), como em sociedades mais antigas como a inglesa (onde as diferenças sociais transparecem inclusive em nível de sotaque, para não mencionar a questão da nacionalidade).

Em nenhuma destas sociedades existe a crença num *ethos* próprio originado a partir de um processo de apropriação e reelaboração de sím-

bolos culturais. O que parece caracterizar o Brasil é justamente o fato de ser uma sociedade de imensas diferenças sociais e econômicas, na qual se verifica uma tendência de transformar manifestações culturais em símbolos de coesão social, que são manipulados como formas de identidade nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) — MENEZES, Eduardo Diatay B. de. *Elitelore versus folclore, ou de como a cultura hegemônica tende a devorar a cultura subalterna*. Trabalho apresentado no Seminário "Cultura Brasileira?" realizado em junho de 1980 em Ouro Preto pelo Grupo de Trabalho "Sociologia da Cultura Brasileira" da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais.
- (2) — FRY, Peter. "Feijoada e soul food: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais". *Ensaio de Opinião*, nº 2-2, 1977, p. 45.
- (3) — *Ibid.*, p. 45.
- (4) — ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda, integração de uma religião numa sociedade de classes*. Petrópolis, Vozes, 1978.
- (5) — BROWN, Diana. "O papel histórico da classe média na Umbanda. *Religião e Sociedade*, 1, 1977.
- (6) — FRY. *op cit.*, p. 47.
- (7) — *Música popular brasileira*. São Paulo, Abril, fascículo 9, 1976, p. 9.
- (8) — SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis Vozes, 1977, p. 186.
- (9) — CABRAL, Sérgio. "Getúlio Vargas e a música popular brasileira". *Ensaio de Opinião*. nº 2-1, 1975, p. 40.
- (10) — DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- (11) — Id. "O carnaval como um rito de passagem". In: *Ensaio de Antropologia Estrutural*. Petrópolis, Vozes, 1973. p. 123.
- (12) — PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. "Evolução do carnaval latino-americano." *Ciência e Cultura*. São Paulo, 32 (11): 1481, 1980.
- (13) — TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. Petrópolis, Vozes, 1975. p. 173.
- (14) — SIMSON, Olga R. de Moraes von. *Transformações culturais, criatividade popular e comunicação de massa: o carnaval brasileiro ao longo do tempo*. Trabalho apresentado no IV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, no grupo de trabalho "Sociologia da Cultura Brasileira", realizado no Rio de Janeiro, em outubro de 1980. Mimeo. p. 7.
- (15) — SODRÉ, Muniz. "Futebol, teatro ou televisão?" In: *O monopólio da fala*. Petrópolis, Vozes, 1977. p. 148.
- (16) — Ver, a este respeito, SANTOS, Joel Rufino dos. "Na CBD até o pagão bate continência." *Encontros com a Civilização Brasileira*, 5, 1978.
- (17) — FREYRE, Gilberto. *Sociologia*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1-945, v. 2 p. 421.
- (18) — Ver, como exemplo, MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Ideologia, lazer e cultura popular: um estudo do circo-teatro nos bairros de periferia de São Paulo*. *Dados*, 23 (2), 1980.
- (19) — Ver, como exemplo, MILANESI, Luiz Augusto. *O paraíso via Embratel*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- (20) — DURHAM, Eunice Ribeiro. "A dinâmica cultural na sociedade moderna." *Ensaio de Opinião*, nº 2-2, 1977, p. 35.
- (21) — FRY. *Op. cit.*, p. 47.