Néstor García Canclini

CULTURAS HÍBRIDAS

ESTRATÉGIAS PARA ENTRAR E SAIR DA MODERNIDADE

Tradução
Ana Regina Lessa
Heloísa Pezza Cintrão

Tradução da introdução
Gênese Andrade

edusp

5

A Encenação do Popular

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos "legítimos"; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, "incapazes" de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos.

Artesãos e espectadores: seriam os únicos papéis atribuídos aos grupos populares no teatro da modernidade? O popular costuma ser associado ao pré-moderno e ao subsidiário. Na produção, manteria formas relativamente próprias graças à sobrevivência de ilhas pré-industriais (oficinas artesanais) e de formas de recriação local (músicas regionais, entretenimentos suburbanos). No consumo, os setores populares estariam sempre no final do processo, como destinatários, espectadores obrigados a reproduzir o ciclo do capital e a ideologia dos dominadores.

Os processos constitutivos da modernidade são encarados como cadeias de oposições confrontadas de um modo maniqueísta:

moderno	=	culto	=	hegemônico
↓		↓		↓
tradicional	=	popular	=	subalterno

A bibliografia sobre cultura costuma supor que existe um interesse intrínseco dos setores hegemônicos em promover a modernidade e um destino fatídico dos populares que os arraiga às tradições. Os modernizadores extraem dessa oposição a moral de que seu interesse pelos avanços, pelas promessas da história, justifica sua posição hegemônica, enquanto o atraso das classes populares as condena à subalternidade. Se a cultura popular se moderniza, como de fato ocorre, isso é para os grupos hegemônicos uma confirmação de que seu tradicionalismo não tem saída; para os defensores das causas populares torna-se outra evidência da forma como a dominação os impede de ser eles mesmos.

No capítulo anterior ficou documentado que o tradicionalismo é hoje uma tendência em amplas camadas hegemônicas e pode combinar-se com o moderno, quase sem conflitos, quando a exaltação das tradições se limita à cultura enquanto a modernização se especializa nos setores social e econômico. É preciso perguntar-se agora em que sentido e com quais fins os setores populares aderem à modernidade, buscam-na e misturam-na a suas tradições. Uma primeira análise consistirá em ver como se reestruturam as oposições moderno/tradicional e culto/popular nas transformações do artesanato e das festas. Depois me deterei em algumas manifestações de cultura popular urbana nas quais a busca do moderno aparece como parte do movimento produtivo de âmbito popular. Por fim, será necessário examinar como se reformulam hoje, ao lado do tradicional, outros traços que tinham sido identificados de maneira inevitável com o popular: seu caráter local, sua associação com o nacional e o subalterno.

Para refutar as oposições clássicas a partir das quais são definidas as culturas populares não basta prestar atenção em sua situação atual. É preciso desfazer as operações científicas e políticas que levaram o popular à cena. Três correntes são protagonistas dessa teatralização: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político. Nos três casos, veremos o popular como algo construído, mais que como preexistente. A armadilha que freqüentemente impede apreender o popular, e problematizá-lo, consiste em considerá-lo como uma evidência *a priori* por razões éticas ou políticas: quem vai discutir a forma de ser do povo ou duvidar de sua existência?

Contudo, a aparição tardia dos estudos e das políticas relativos a culturas populares mostra que estas se tornaram visíveis há apenas algumas décadas. O caráter *construído* do popular é ainda mais claro quando recorremos às estratégias conceituais com que foi sendo formado e a suas relações com as diversas etapas na instauração da hegemonia. Na América Latina, o popular não é o mesmo quando é posto em cena pelos folcloristas e antropólogos para os museus (a partir dos anos 20 e 30), pelos comunicólogos para os meios massivos (desde os anos 50), e pelos sociólogos políticos para o Estado ou para os partidos e movimentos de oposição (desde os anos 70).

Em parte, a crise teórica atual na investigação do popular deriva da atribuição indiscriminada dessa noção a sujeitos sociais formados em processos diferentes. Nessa justaposição de discursos que aludem a realidades diversas colabora a separação artificial entre as disciplinas que construíram paradigmas desconectados. As maneiras pelas quais a antropologia, a sociologia e os estudos sobre comunicação tratam o popular são incompatíveis ou complementares? Será necessário discutir também as tentativas dos últimos anos de elaborar visões unificadoras. Escolhemos as duas mais usadas: a teoria da reprodução e a concepção neogramsciana da hegemonia. Mas, através desse itinerário, devemos ocupar-nos, sobretudo, da cisão que condiciona as divisões interdisciplinares, aquela que opõe tradição e modernidade.

O FOLCLORE: INVENÇÃO MELANCÓLICA DAS TRADIÇÕES

A elaboração de um discurso científico sobre o popular é um problema recente no pensamento moderno. À exceção de trabalhos precursores como o de Bakhtin e Ernesto de Martino, o conhecimento que se

dedica de forma específica às culturas populares, situando-as em uma teoria complexa e consistente do social, usando procedimentos técnicos rigorosos, é uma novidade das três últimas décadas.

Alguns acusarão de injusta essa afirmação porque lembram a longa lista de estudos sobre costumes populares e folclóricos que vêm sendo realizados desde o século XIX. Reconhecemos que esses trabalhos tornaram visível a questão do popular e instauraram os usos habituais, mesmo em nossos dias, dessa noção. Mas suas táticas gnosiológicas não foram guiadas por uma delimitação precisa do objeto de estudo, nem por métodos especializados, mas por interesses ideológicos e políticos.

O povo começa a existir como referente do debate moderno no fim do século XVIII e início do XIX, pela formação na Europa de Estados nacionais que trataram de abarcar todos os estratos da população. Entretanto, a ilustração acredita que esse povo ao qual se deve recorrer para legitimar um governo secular e democrático é também o portador daquilo que a razão quer abolir: a superstição, a ignorância e a turbulência. Por isso, desenvolve-se um dispositivo complexo, nas palavras de Martín Barbero, "de inclusão abstrata e exclusão concreta"[1]. O povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta.

Os românticos percebem essa contradição. Preocupados em soldar a quebra entre o político e o cotidiano, entre a cultura e vida, vários escritores dedicam-se a conhecer os "costumes populares" e impulsionam os estudos folclóricos. Renato Ortiz sintetizou em três pontos sua contribuição inovadora: frente ao iluminismo que via os processos culturais como atividades intelectuais, restritas às elites, os românticos exaltaram os sentimentos e as formas populares de expressá-los; em oposição ao cosmopolitismo da literatura clássica, dedicaram-se a situações particulares, sublinharam as diferenças e o valor do local; frente ao desprezo do pensamento clássico pelo "irracional", reivindicaram aquilo que surpreende e altera a harmonia social, as paixões que transgridem a ordem dos "homens honestos", os hábitos exóticos de outros povos e também dos próprios camponeses[2].

1. Jesús Martín Barbero, *De los Medios a las Mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1987, pp. 15-16.

A inquietude de escritores e filósofos – os irmãos Grimm, Herder – por conhecer empiricamente as culturas populares formaliza-se na Inglaterra quando é fundada, em 1878, a primeira Sociedade do Folclore. Esse nome passa a designar em seguida, na França e na Itália, a disciplina que se especializa no saber e nas expressões subalternas. Frente às exigências do positivismo que guiam os novos folcloristas, os trabalhos dos escritores românticos ficaram como utilizações líricas de tradições populares para promover seus interesses artísticos. Agora se pretende situar o conhecimento do popular dentro do "espírito científico" que anima o conhecimento moderno. Para consegui-lo, além de tomar distância dos "conhecedores" amadores, precisam criticar o saber popular. Existiu também nos positivistas a intenção de unir o projeto científico a uma empresa de redenção social. Segundo Rafaelle Corso, o trabalho folclórico é "um movimento de homens de elite que, através da propaganda assídua, esforçam-se para despertar o povo e iluminá-lo em sua ignorância". O conhecimento do mundo popular já não é requerido apenas para formar nações modernas integradas, mas também para libertar os oprimidos e resolver as lutas entre as classes.

Junto ao positivismo e ao messianismo sociopolítico, a outra característica da tarefa folclórica é a apreensão do popular como tradição. O popular como resíduo elogiado: depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças "exteriores" da modernidade. Os precursores do folclore viam com nostalgia que diminuía o papel da transmissão oral frente à leitura de jornais e livros; as crenças construídas por comunidades antigas em busca de pactos simbólicos com a natureza se perdiam quando a tecnologia lhes ensinava a dominar essas forças. Mesmo em muitos positivistas permanece uma inquietude romântica que leva a definir o popular como tradicional. Adquire a beleza taciturna do que vai se extingüindo e podemos reinventar,

2. Renato Ortiz, "Cultura Popular: Românticos e Folcloristas", *Textos 3*, programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, PUC - SP, 1985.

fora dos conflitos do presente, seguindo nossos desejos de como deveria ter sido. Os antiquários tinham lutado contra o que se perdia colecionando objetos; os folcloristas criaram os museus de tradições populares.

Uma noção fundamental para explicar as táticas metodológicas dos folcloristas e seu fracasso teórico é a de *sobrevivência*. A percepção dos objetos e costumes populares como restos de uma estrutura social que se apaga é a justificação lógica de sua análise descontextualizada. Se o modo de produção e as relações sociais que geraram essas "sobrevivências" desapareceram, para que preocupar-se em encontrar seu sentido socioeconômico? Apenas os investigadores filiados ao historicismo idealista se interessam por entender as tradições em um âmbito mais amplo, mas as reduzem a testemunhos de uma memória que supõem útil para fortalecer a continuidade histórica e a identidade contemporânea[3].

No final das contas, os românticos se tornam cúmplices dos ilustrados. Ao decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às mudanças que a redefiniam nas sociedades industriais e urbanas. Ao atribuir-lhe uma autonomia imaginada, suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. O povo é "resgatado", mas não conhecido.

Lembro a trajetória européia dos estudos folclóricos clássicos porque as motivações de seu interesse pelo popular, seus usos e contradições, repetem-se na América Latina. Em países tão díspares como Argentina, Brasil, Peru e México, os textos folclóricos produziram, desde o final do século XIX, um amplo conhecimento empírico sobre os grupos étnicos e suas expressões culturais: a religiosidade, os rituais, a medicina, as festas e o artesanato. Em muitos trabalhos vê-se uma identificação profunda com o mundo indígena e mestiço, o esforço para lhe dar um lugar dentro da cultura nacional. Mas suas dificuldades teóricas e epistemológicas, que limitam seriamente o valor de seus informes, persistem em estudos folclóricos atuais. Mesmo nos países mais renovadores na análise da cultura

3. Nicole Belmont faz uma crítica nessa linha à noção de sobrevivência em seu artigo "Le Folklore refoulé ou les séductions de l'archaïsme", *L'Homme*, Paris, 1986, n. 97-98, pp. 259-268.

popular, como nos quatro citados, essa corrente controla a maioria das instituições especializadas e da produção bibliográfica.

Um primeiro obstáculo para o conhecimento folclórico procede do recorte do objeto de estudo. O *folk* é visto, de forma semelhante à da Europa, como uma propriedade de grupos indígenas ou camponeses isolados e auto-suficientes, cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas. Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação.

Em segundo lugar, grande parte dos estudos folclóricos nasceu na América Latina graças aos mesmos impulsos que os originaram na Europa. De um lado, a necessidade de arraigar a formação de novas nações na identidade de seu passado; de outro, a inclinação romântica de resgatar os sentimentos populares frente ao iluminismo e ao cosmopolitismo liberal. Assim condicionados pelo nacionalismo político e humanismo romântico, não é fácil que os estudos sobre o popular produzam um conhecimento científico.

A associação de folcloristas e antropólogos com os movimentos nacionalistas transformou os estudiosos das culturas populares em intelectuais reconhecidos durante a primeira metade do século, como se observa, por exemplo, nas funções oficiais para as quais foram designados os indigenistas peruanos e mexicanos. Desde os anos 40 e 50, frente ao avanço de tendências modernizadoras nas políticas culturais e na investigação social, o interesse pelas culturas tradicionais torna-se um recurso daqueles que necessitam redimensionar sua atuação no campo acadêmico. Renato Ortiz constata que o desenvolvimento dos estudos folclóricos brasileiros deve muito a objetivos tão pouco científicos como os de fixar o terreno da nacionalidade em que se fundem o negro, o branco e o índio; dar aos intelectuais que se dedicam à cultura popular um recurso simbólico através do qual possam tomar consciência e expressar a situação periférica de seu país; e possibilitar a esses intelectuais afirmar-se profissionalmente frente a um sistema moderno de produção cultural, do qual se sentem

excluídos (no Brasil, o estudo do folclore se faz principalmente fora das universidades, em centros tradicionais como os Institutos Históricos Geográficos, que têm uma visão anacrônica da cultura e desconhecem as técnicas modernas do trabalho intelectual). Ortiz acrescenta que o estudo do folclore está associado também aos avanços da consciência regional, oposta à centralização do Estado:

> No momento em que uma elite local perde poder, tem-se o florescimento dos estudos da cultura popular; um autor como Gilberto Freyre poderia talvez ser tomado como representante paradigmático desta elite que procura reequilibrar seu capital simbólico através de uma temática regional[4].

No México, um amplo segmento dos estudos antropológicos e folclóricos esteve condicionado pelo objetivo pós-revolucionário de construir uma nação unificada, para além das divisões econômicas, lingüísticas e políticas que fragmentavam o país. A influência da escola finlandesa nos folcloristas – sob o lema "Deixemos de teoria; o importante é colecionar" – fomentou um empirismo raso na catalogação dos materiais, o tratamento analítico da informação e uma pobre interpretação contextual dos fenômenos, mesmo nos autores mais esmerados. Por isso, a maioria dos livros sobre artesanato, festas, poesia e música tradicionais enumeram e exaltam os produtos populares, sem situá-los na lógica atual das relações sociais. Isso é ainda mais visível nos museus de folclore ou de arte popular. Exibem as vasilhas e os tecidos despojando-os de toda referência às práticas cotidianas para as quais foram feitos. São excepcionais os que incluem o contexto social, como o Museu Nacional de Culturas Populares da Cidade do México, criado em 1982. A maioria se limita a listar e classificar aquelas peças que representam as tradições e se sobressaem por sua resistência ou indiferença às mudanças.

Apesar da abundância de descrições, os folcloristas dão poucas explicações sobre o popular. É preciso reconhecer seu olhar perspicaz sobre o que durante muito tempo escapou à macroistória e a outros discursos

4. Renato Ortiz, "Cultura Popular", p. 53.

científicos, sua sensibilidade diante do periférico. Mas quase nunca dizem por que é importante, que processos sociais dão às tradições uma função atual. Não conseguem reformular seu objeto de estudo de acordo com o desenvolvimento de sociedades em que os fenômenos culturais poucas vezes têm as características que o folclore define e valoriza. Nem são produzidos manual ou artesanalmente, nem são estritamente tradicionais (transmitidos de uma geração a outra), nem circulam de forma oral de pessoa a pessoa, nem são anônimos, nem são aprendidos e transmitidos fora das instituições ou de programas educativos e comunicacionais massivos. Sem dúvida, a aproximação folclórica conserva utilidade para conhecer fenômenos que nas sociedades contemporâneas mantêm algumas dessas características. Tem pouco a dizer quando queremos abarcar as condições industriais em que atualmente a cultura é produzida.

A principal ausência nos trabalhos de folclore é não questionar sobre o que ocorre com as culturas populares quando a sociedade se massifica. O folclore, que surgiu na Europa e na América como reação frente à cegueira aristocrática para com o popular e como réplica à primeira industrialização da cultura, é quase sempre uma tentativa melancólica de subtrair o popular à reorganização massiva, fixá-lo nas formas artesanais de produção e comunicação, custodiá-lo como reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas.

Se quisermos ter uma síntese global da ideologia de trabalho, das estratégias de estudo e política cultural com que a corrente folclórica conseguiu pôr em cena o popular, não apenas em muitos países, mas também em órgãos internacionais, é preciso ler a Carta do Folclore Americano, elaborada por um conjunto representativo de especialistas e aprovada pela OEA em 1970. Como caracteriza o futuro do folclore frente ao avanço do que identifica como seus dois maiores adversários, os meios massivos e o "progresso moderno"? Podemos resumir assim suas afirmações básicas:

- O folclore é constituído por um conjunto de bens e formas culturais tradicionais, principalmente de caráter oral e local, sempre inalteráveis. As transformações são atribuídas a agentes externos, motivo pelo qual

se recomenda instruir os funcionários e os especialistas para que "não desvirtuem o folclore" e "saibam quais são as tradições que não têm nenhuma razão para ser mudadas".

- O folclore, entendido dessa maneira, constitui a essência da identidade e do patrimônio cultural de cada país.
- O progresso e os meios modernos de comunicação, ao acelerar o "processo final de desaparecimento do folclore", desintegram o patrimônio e fazem os povos americanos "perderem sua identidade".

A partir dessa curiosa exaltação da cultura local por parte de um órgão internacional, a carta traça algumas linhas políticas destinadas à "conservação", ao "resgate" e ao estudo das tradições. Suas propostas se concentram nos museus e nas escolas, nos festivais e concursos, na legislação e proteção. A breve referência aos meios massivos se limita a sugerir que "sejam bem empregados", desqualificando o que se difunde neles por ser "um falso folclore"[5].

CULTURAS POPULARES PRÓSPERAS

A persistência dessas noções em políticas culturais, estratégias museográficas ou turísticas, e mesmo em centros de pesquisa, é incompatível com o desenvolvimento atual do mercado simbólico e das ciências sociais. A reformulação do popular tradicional que está ocorrendo na autocrítica de alguns folcloristas em novas pesquisas de antropólogos e comunicólogos permite entender de outro modo o lugar do folclore na modernidade. É possível construir uma nova perspectiva de análise do tradicional-popular levando em conta suas interações com a cultura de elite e com as indústrias culturais. Começarei a sistematizá-la sob a forma de seis refutações à visão clássica dos folcloristas:

5. A OEA convocou uma reunião sobre Cultura Popular Tradicional com a finalidade de atualizar a Carta do Folclore Americano. Foi realizada em Caracas de 20 a 24 de julho de 1987, com o apoio do Centro para as Culturas Populares e Tradicionais da Venezuela e do Centro Interamericano de Etnomusicologia e Folclore. Alguns dos argumentos que seguem foram expostos por mim naquela ocasião; minha crítica específica à carta foi publicada sob o título "Las Artes Populares en la Época de la Industria Cultural", *México Indígena*, n. 19, ano III, novembro-dezembro de 1987, pp. 3-8.

a. O desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais.

Nas duas décadas após a emissão da carta não se acentuou o suposto processo de extinção do folclore, apesar do avanço das comunicações massivas e de outras tecnologias inexistentes em 1970, ou não usadas então na indústria cultural: o vídeo, os gravadores, a televisão por cabo, a transmissão via satélite, enfim, o conjunto de transformações tecnológicas e culturais que derivam de combinar a microeletrônica com a telecomunicação.

Essa expansão modernizadora não conseguiu apagar o folclore. Muitos estudos revelam que nas últimas décadas as culturas tradicionais *se desenvolveram transformando-se.* Esse crescimento se deve, pelo menos, a quatro tipos de causa: *a)* à impossibilidade de incorporar toda a população à produção industrial urbana; *b)* à necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação, para atingir mesmo as camadas populares menos integradas à modernidade; *c)* ao interesse dos sistemas políticos em levar em conta o folclore a fim de fortalecer sua hegemonia e sua legitimidade; *d)* à continuidade na produção cultural dos setores populares.

Os estudos sobre artesanato mostram um crescimento do número de artesãos, do volume da produção e de seu peso quantitativo: um relatório do SELA calcula que os artesãos dos quatorze países latino-americanos analisados representam 6% da população geral e 18% da população economicamente ativa[6]. Uma das principais explicações do incremento, dada tanto por autores da área andina quanto mesoamericana, é que as deficiências da exploração agrária e o empobre-

6. Citado por Mirko Lauer, *La Producción Artesanal en América Latina*, Lima, Fundación Friedrich Ebert, 1984, p. 39. A estimativa do SELA não inclui os países que não pertencem a esse sistema, mas o único ausente com produção significativa é o Brasil.

cimento relativo dos produtos do campo impulsionam muitos povos a procurar na venda de artesanato o aumento de sua renda. Mesmo sendo certo que em algumas regiões a incorporação da força de trabalho camponesa a outros ramos produtivos reduziu a produção artesanal, existem, por outro lado, povos que nunca tinham feito artesanato, ou apenas o fabricavam para autoconsumo, e que nas últimas décadas se iniciam nesse trabalho para suportar a crise. O desemprego é outro dos motivos pelos quais está aumentando o trabalho artesanal, tanto no campo como nas cidades, deslocando para esse tipo de produção jovens procedentes de setores socioeconômicos que nunca trabalharam nesse ramo. No Peru, a maior concentração de artesãos não está nas zonas de baixo desenvolvimento econômico, mas na cidade de Lima: 29%[7]. O México compartilha sua acelerada reestruturação industrial com um intenso apoio à produção artesanal, a mais volumosa do continente e com um alto número de produtores: seis milhões. Não é possível entender por que continua aumentando a quantidade de artesanato, nem por que o Estado multiplica os órgãos para fomentar um tipo de trabalho que, ocupando 28% da população economicamente ativa, não chega a representar 0,1% do produto nacional bruto e de 2 a 3% das exportações do país, se o vemos como sobrevivência atávica de tradições contrárias à modernidade.

A incorporação dos bens folclóricos a circuitos comerciais, que costuma ser analisada como se seus únicos efeitos fossem homogeneizar os formatos e dissolver as características locais, mostra que a expansão do mercado necessita ocupar-se também dos setores que resistem ao consumo uniforme ou encontram dificuldades para participar dele. Com esse fim, diversifica-se a produção e são utilizados os traçados tradicionais, o artesanato e a música folclórica, que continuam atraindo os indígenas, camponeses, as massas de migrantes e novos grupos, como intelectuais, estudantes e artistas. Através das diversas moti-

7. Mirko Lauer, *Crítica de la Artesanía: Plástica y Sociedad en los Andes Peruanos*, Lima, Desco, 1982.

vações de cada setor – afirmar sua identidade, marcar uma definição política nacional – popular ou a distinção de um gosto refinado com enraizamento tradicional – essa ampliação do mercado contribui para expandir o folclore[8]. Por discutíveis que pareçam certos usos comerciais de bens folclóricos, é inegável que grande parte do crescimento e da difusão das culturas tradicionais se deve à promoção das indústrias fonográficas, aos festivais de dança, às feiras que incluem artesanato e, é claro, à sua divulgação pelos meios massivos. A comunicação radiofônica e televisiva ampliou, em escala nacional e internacional, músicas de repercussão local, como ocorre com o *valse criollo* e a *chicha* peruanos, o *chamamé* e os *cuartetos* na Argentina, a música nordestina e as canções gaúchas no Brasil, os *corridos* revolucionários mexicanos, incluídos no repertório dos que divulgam a nova música nos meios eletrônicos.

Em terceiro lugar, se muitos ramos do folclore crescem é porque os Estados latino-americanos incrementaram nas últimas décadas o apoio à produção (créditos a artesãos, bolsas e subsídios, concursos etc.), sua conservação, comércio e difusão (museus, livros, circuitos de venda e salas de espetáculos populares). Há diversos objetivos: criar empregos que diminuam o desemprego e o êxodo do campo às cidades, fomentar a exportação de bens tradicionais, atrair o turismo, aproveitar o prestígio histórico e popular do folclore para solidificar a hegemonia e a unidade nacional sob a forma de um patrimônio que parece transcender as divisões entre classes e etnias.

Mas todos esses usos da cultura tradicional seriam impossíveis sem um fenômeno básico: a continuidade da produção de artesãos, músicos, bailarinos e poetas populares, interessados em manter sua herança e em renová-la. A preservação dessas formas de vida, de organização

8. Desde o início dos anos 80, autores de vários países têm-se ocupado da revitalização que a comercialização e o consumo de setores não-tradicionais possibilitam ao folclore: Berta G. Ribeiro *et alii*, *O Artesão Tradicional e Seu Papel na Sociedade Contemporânea*, Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1978; Rodolfo Becerril Straffton, "Las Artesanías: La Necesidad de una Perspectiva Económica", em Vv. Aa., *Textos sobre Arte Popular*, México, Fonart-Fonapas, 1982.

e pensamento se explica por razões culturais, mas também, como dissemos, pelos interesses econômicos dos produtores que tentam sobreviver ou aumentar sua renda.

Não ignoramos o caráter contraditório que os estímulos do mercado e de órgãos governamentais ao folclore têm. Os estudos que citamos falam de conflitos freqüentes entre os interesses dos produtores ou usuários dos bens populares e os dos comerciantes, empresários, meios massivos e Estados. Mas o que já não se pode dizer é que a tendência da modernização é simplesmente provocar o desaparecimento das culturas tradicionais. O problema não se reduz, então, a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade.

b. *As culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular.* Nas últimas décadas, as cidades latino-americanas passaram a conter entre 60 e 70% do total de habitantes. Mesmo nas zonas rurais, o folclore não tem hoje o caráter fechado e estável do universo arcaico, pois se desenvolve em meio às relações versáteis que as tradições tecem com a vida urbana, com as migrações, o turismo, a secularização e as opções simbólicas oferecidas tanto pelos meios eletrônicos quanto pelos novos movimentos religiosos ou pela reformulação dos antigos. Até os migrantes recentes, que mantêm formas de sociabilidade e celebrações de origem camponesa, adquirem o caráter de "grupos urbanóides", como diz um etnomusicólogo brasileiro, José Jorge de Carvalho. Daí que os atuais folcloristas sintam a necessidade de se ocupar ao mesmo tempo da produção local e regional tanto quanto da salsa, dos ritmos afro, das melodias aborígines e *criollas* que dialogam com o *jazz*, o *rock* e outros gêneros de origem anglo-saxã. As tradições se reinstalam mesmo para além das cidades: em um sistema interurbano e internacional de circulação cultural. Mesmo que sempre tenha havido uma corrente de formas tradicionais que uniram o mundo ibero-americano, acrescenta Carvalho, agora

> [...] existe uma vertente de formas híbridas que também nos une, sendo possível identificar relações de novos ritmos populares brasileiros com novas expressões da Bolívia, Peru, Venezuela, Caribe, México etc. [...] Não é possível – conclui – compreender a tradição sem compreender a inovação [...][9].

c. *O popular não se concentra nos objetos.* O estudo atual da antropologia e da sociologia sobre a cultura situa os produtos populares em suas condições econômicas de produção e consumo. Os folcloristas influenciados pela semiologia identificam o *folk* em comportamentos e em processos comunicacionais. Em nenhum desses casos se aceita que o popular seja congelado em patrimônios de bens estáveis. Nem sequer a cultura tradicional é vista como "norma autoritária ou força estática e imutável – escreve Martha Blache –, senão um caudal que é utilizado hoje, mas está baseado em experiências prévias sobre a maneira que um grupo tem de dar resposta e vincular-se a seu contexto social". Em vez de uma coleção de objetos ou de costumes objetivados, a tradição é pensada como "um mecanismo de seleção, e mesmo de invenção, projetado em direção ao passado para legitimar o presente"[10].

A influência interacionista e etnometodológica também contribui para conceber a formação e as transformações da significação social como resultado de interações e rituais. De sua perspectiva, a arte popular não é uma coleção de objetos, nem a ideologia subalterna um sistema de idéias, nem os costumes repertórios fixos de práticas: todos são dramatizações dinâmicas da experiência coletiva. Se os rituais, explica Roberto da Matta, são o domínio no qual cada sociedade manifesta o que deseja situar como perene ou eterno[11], até os aspectos mais duradouros da vida popular se manifestam melhor nas cerimônias que os fazem viver que nos objetos inertes. (Ainda que da

9. José Jorge de Carvalho, *O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna*, Brasília, Fundação Univer sidade de Brasília, Série Antropologia, n. 77, 1989, pp. 8-10.
10. Martha Blache, "Folklore y Cultura Popular", *Revista de Investigaciones Folklóricas*, Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, n. 3, dezembro de 1988, p. 27.
11. Roberto da Matta, *Carnavais, Malandros e Heróis*, Rio de Janeiro, Zahar, 1980, p. 24.

Matta não estabeleça uma relação exclusiva do ritual com o passado, destaca que mesmo aquilo que na sociedade é tradição mostra-se melhor nas interações que nos bens inertes.)

d. *O popular não é monopólio dos setores populares.* Ao conceber o *folk* como práticas sociais e processos comunicativos, mais que como amontoados de objetos, quebra-se o vínculo fatalista, naturalizante, que associava certos produtos culturais a grupos fixos. Os folcloristas prestam atenção ao fato de que nas sociedades modernas uma mesma pessoa pode participar de diversos grupos folclóricos, é capaz de integrar-se sincrônica e diacronicamente a vários sistemas de práticas simbólicas: rurais e urbanas, suburbanas e industriais, microssociais e dos *mass media.* Não há folclore exclusivo das classes oprimidas, nem o único tipo possível de relações interfolclóricas são as de dominação, submissão ou rebelião. Em última instância, chegamos a não considerar mais

> [...] os grupos como organizações estáveis em sua composição e em sua permanência, dotadas de características comuns. Não há um conjunto de indivíduos propriamente folclóricos; há, contudo, situações mais ou menos propícias para que o homem participe de um comportamento folclórico[12].

A evolução das festas tradicionais, da produção e venda de artesanato revela que essas não são mais tarefas exclusivas dos grupos étnicos, nem sequer de setores camponeses mais amplos, nem mesmo da oligarquia agrária; intervêm também em sua organização os ministérios de cultura e de comércio, as fundações privadas, as empresas de bebidas, as rádios e a televisão[13]. Os fenômenos culturais *folk* ou tradicionais são hoje o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais. Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por pro-

12. Martha Blache, *op. cit.*, p. 29.
13. Ver, entre outros, os livros de Gobi Stromberg, *El Juego del Coyote: Platería y Arte en Taxco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985; Catherine Good Eshelman, *Haciendo la Lucha: Arte y Comercio Nahuas de Guerrero*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988; e Mirko Lauer, *op. cit.*

cessos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações. Ao mesmo tempo, podemos tornar-nos mais receptivos frente aos ingredientes das chamadas culturas populares que são reprodução do hegemônico, ou que se tornam autodestrutivos para os setores populares, ou contrários a seus interesses: a corrupção, as atitudes resignadas ou ambivalentes em relação aos grupos hegemônicos.

e. *O popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições.* Muitas práticas *rituais* subalternas, aparentemente consagradas a *reproduzir* a ordem tradicional, transgridem-na humoristicamente. Talvez uma antologia da documentação dispersa sobre humor ritual na América Latina tornasse evidente que os povos recorrem ao riso para ter um trato menos angustiante com seu passado. Propomos a hipótese de que a atitude é mais anti-solene quando se trata de tradições cruzadas em conflito. Em carnavais de vários países, danças típicas dos indígenas e dos mestiços parodiam os conquistadores espanhóis, usam grotescamente seus trajes, a parafernália bélica que trouxeram para a conquista. No carnaval brasileiro, são invertidas as ordens tradicionais de uma sociedade em que a intersecção de negros e brancos, etnias antigas e grupos modernos pretende resolver-se mediante hierarquias severas: troca-se a noite pelo dia, os homens se fantasiam de mulher, os ignorantes, os negros, os trabalhadores aparecem "mostrando o prazer de viver atualizado no canto, na dança e no samba"[14].

Não se deve otimizar essas transgressões a ponto de acreditar que desfazem, ao reivindicar histórias próprias, a tradição fundamental da dominação. O próprio da Matta reconhece que no carnaval ocorre um jogo entre a reafirmação das tradições hegemônicas e a paródia que a subverte pois a explosão do ilícito está limitada a um período curto, definido, logo após o qual se retorna à organização social es-

14. R. da Matta, *op. cit.*, p. 99.

tabelecida. A ruptura da festa não liquida as hierarquias nem as desigualdades, mas sua irreverência abre uma relação mais livre, menos fatalista, com as convenções herdadas.

Também no México, nos Altos de Chiapas, o Carnaval é um momento de elaboração simbólica e humorística de conflitos superpostos. Os negros caricaturizam os mestiços, uns indígenas a outros, e são encenadas as tensões étnicas rememorando ironicamente a Guerra das Castas de 1867-1870. A paródia é usada em Zinacantlán, Chamula e Chenalhó, como em outros lugares, para subestimar os diferentes (outros indígenas, mestiços, brancos) e para desaprovar os desvios de conduta no próprio grupo, quer dizer, como auto-afirmação etnocêntrica[15]. Mas também é possível interpretar que fazem isso para reduzir o caráter opressivo de dominações centenárias.

Porque os conflitos interculturais foram semelhantes em outras zonas da Mesoamérica, não é estranho que semelhantes táticas paródicas sejam encontradas em muitos povoados. Entretanto, a exegese dessas festas costuma destacar apenas aquilo que no humor ritual serve para ridicularizar as autoridades e caricaturizar os estranhos. Alguns autores, como Reifler Bricker, ao observar a freqüente relação do humor ritual com as condutas desviadas, sugerem outra função: o controle social. Ridicularizar quem usa roupa mestiça ou um funcionário corrupto serviria aos povos indígenas para antecipar as sanções que sofreriam aqueles que se afastassem dos comportamentos tradicionais ou agredissem o próprio grupo. Mas ninguém prova, nota essa autora, que haja um vínculo de causa e efeito entre a caricatura cerimonial e o reforço das regras. Não se pode afirmar que nas sociedades que riem de certas condutas estas ocorram com menos freqüência, nem que o temor de ser ridicularizado, e não outro tipo de temor – sobrenatural ou legal –, seja a motivação para evitá-las.

15. Victoria Reifler Bricker, *Humor Ritual en la Altiplanicie de Chiapas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

A nosso modo de ver, essa preocupação generalizada com a normalidade está unida à elaboração simbólica da mudança e das relações entre tradição e modernidade. É a interpretação que o trabalho de campo na zona purépecha de Michoacán nos sugere. Pretendo me deter em um exemplo – os diabos de Ocumicho – entre os muitos que manifestam essa função do humor nas festas e no artesanato.

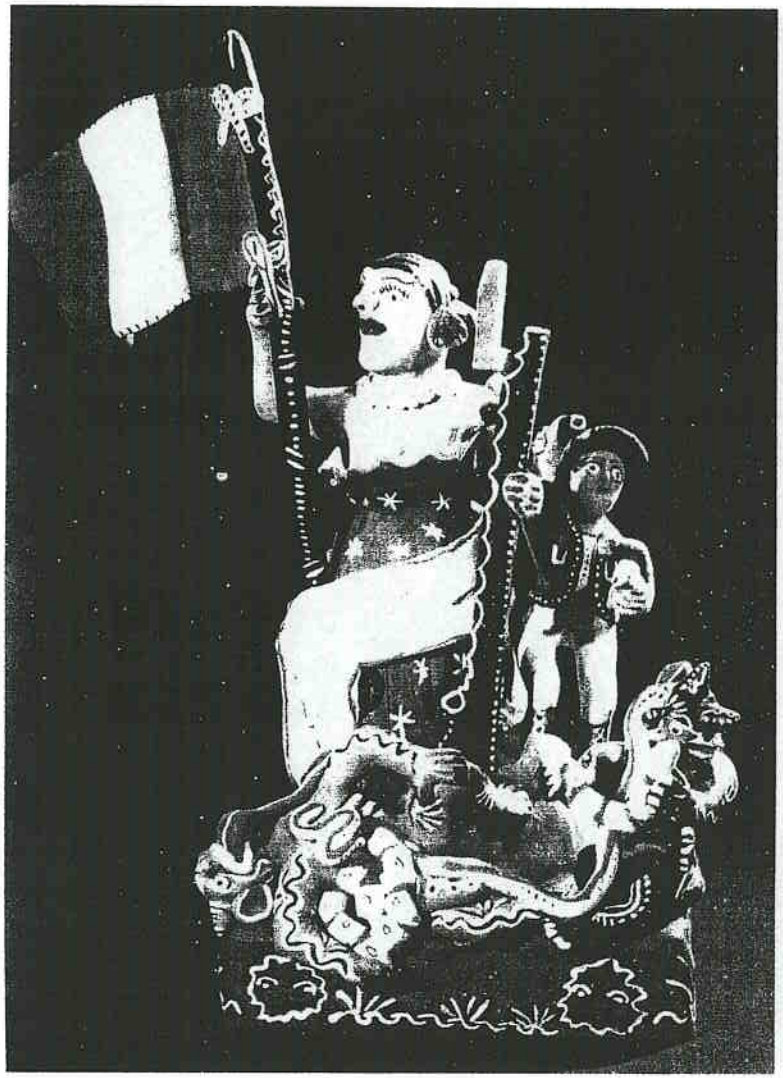
Volto a ocupar-me dos diabos de Ocumicho, que analisei há oito anos[16], levando em conta que desde então se transformaram em um dos produtos mais bem-sucedidos da cerâmica de todo o México, sobre o qual foram publicados vários trabalhos nos anos 80. Os diabos são hoje uma tradição tão útil para que os habitantes de Ocumicho se identifiquem frente a outros quanto sua língua e suas cerimônias antigas, ainda que tenham nascido há apenas três décadas. Por que começaram a fazê-los? Dão uma explicação econômica e contam dois mitos.

Nos anos 60 as chuvas diminuíram e alguns posseiros vizinhos se apropriaram de suas terras mais férteis. Tiveram que expandir a produção de cerâmica, realizada até então por poucas famílias para necessidades cotidianas do povoado, a fim de vendê-la e conseguir lucros que compensassem o que havia sido perdido no campo. A essa explicação, somam-se os mitos. Um deles diz que o diabo (personagem importante das crenças pré-cortesianas da região e também durante a colônia)

> [...] vagava por Ocumicho e perturbava a todos. Entrava nas árvores e as matava. Entrava nos cachorros e eles não paravam mais de se agitar e de gritar. Em seguida começou a perseguir as pessoas, que ficavam doentes e enlouqueciam. Ocorreu a alguém que seria preciso dar-lhe lugares onde pudesse viver sem incomodar ninguém. Por isso fizemos diabos de barro, para que tivesse onde ficar.

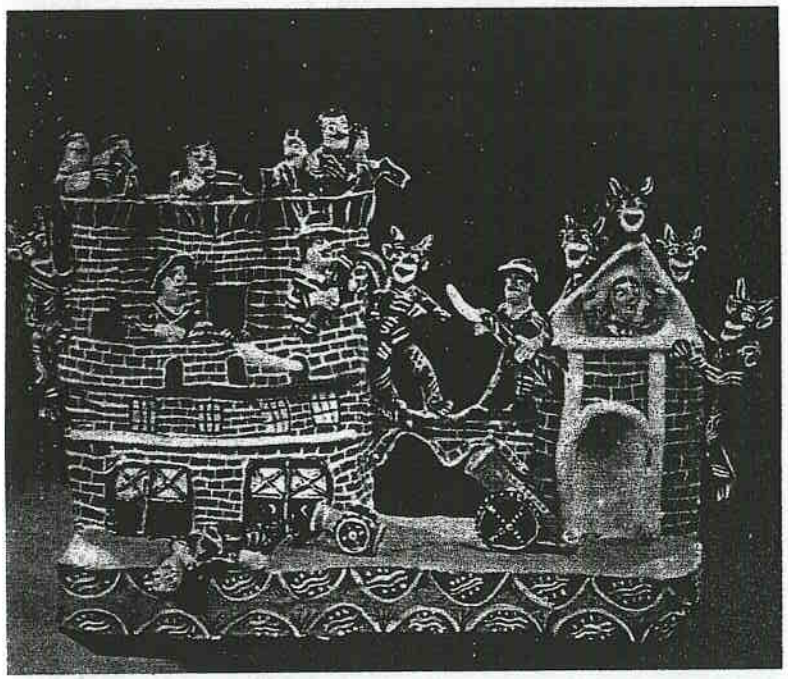
O outro relato refere-se a Marcelino, um rapaz órfão, homossexual, iniciado pela avó na cerâmica, que começou a fazer "belas figuras" há uns trinta anos; primeiro fez anjos e depois se dedicou aos diabos,

16. Néstor García Canclini, *Las Culturas Populares en el Capitalismo*, *op. cit.*, cap. VI.

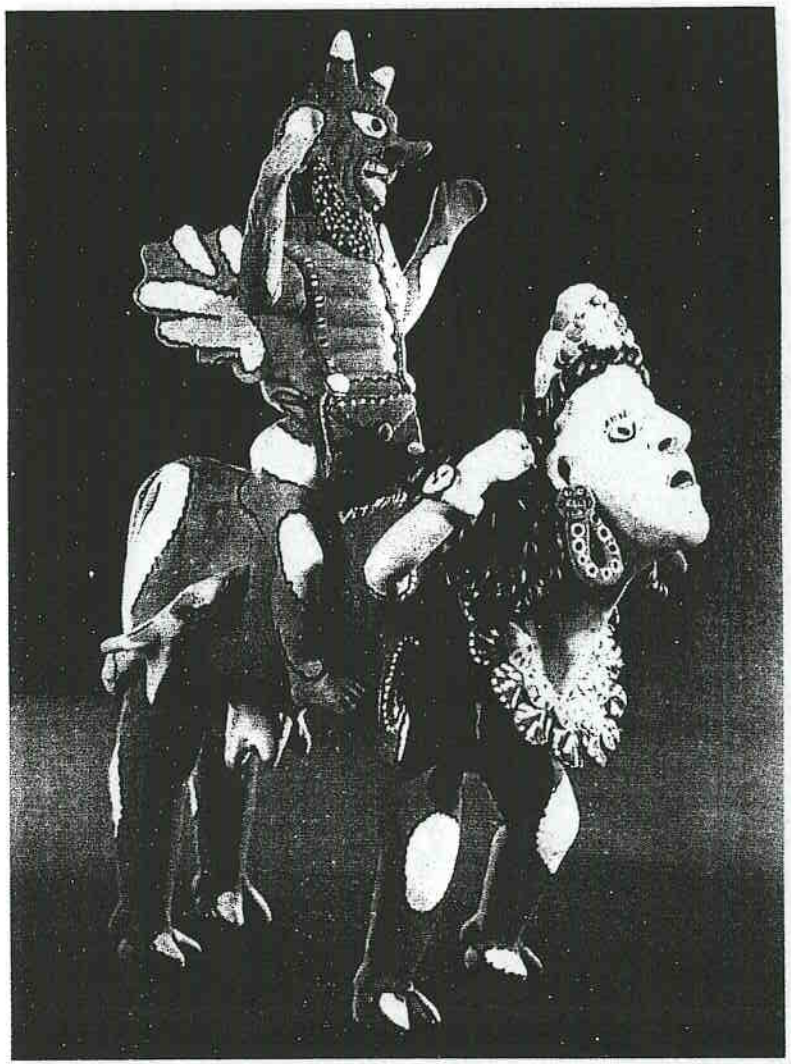


Carmela Martínez, a partir de *A Liberdade Guiando o Povo em 28 de Julho de 1830*, de Eugène Delacroix.

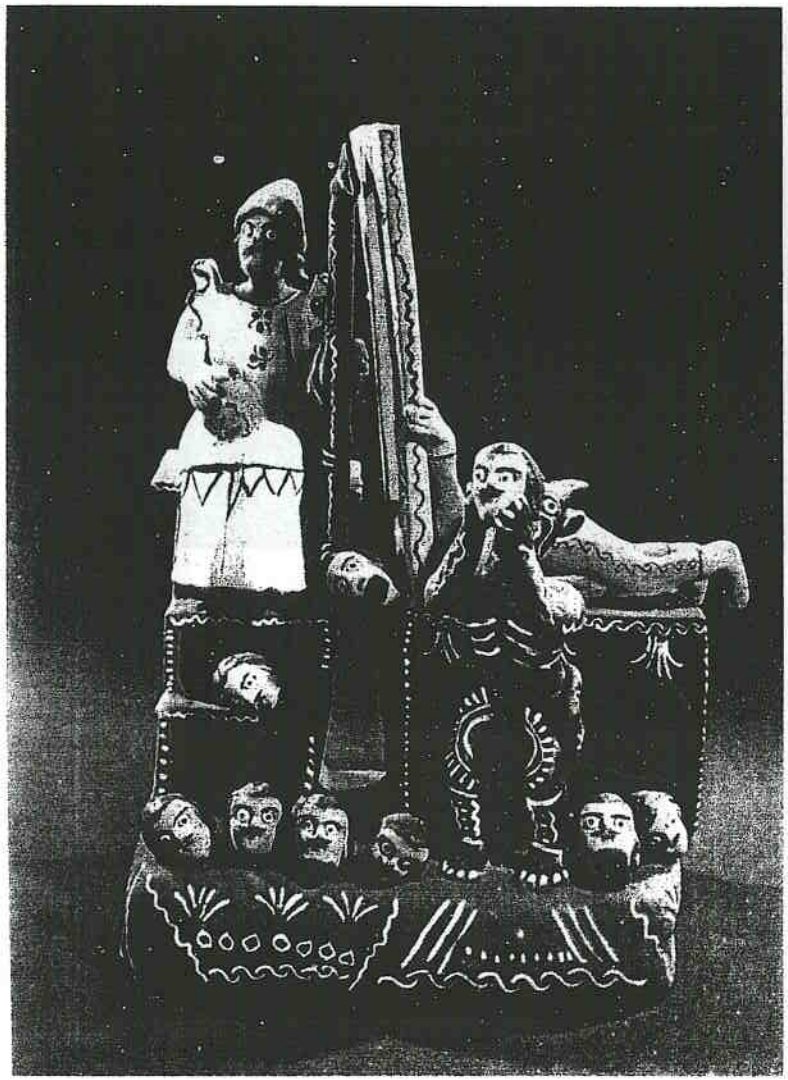
Antonia Martínez, a partir da água-forte anônima *Bombardeo de Todos los Tronos de Europa y Caída de Todos los Tiranos para la Felicidad del Universo.*



Guadalupe Álvarez, a partir da gravura *A Queda da Bastilha*, de Berthaud.

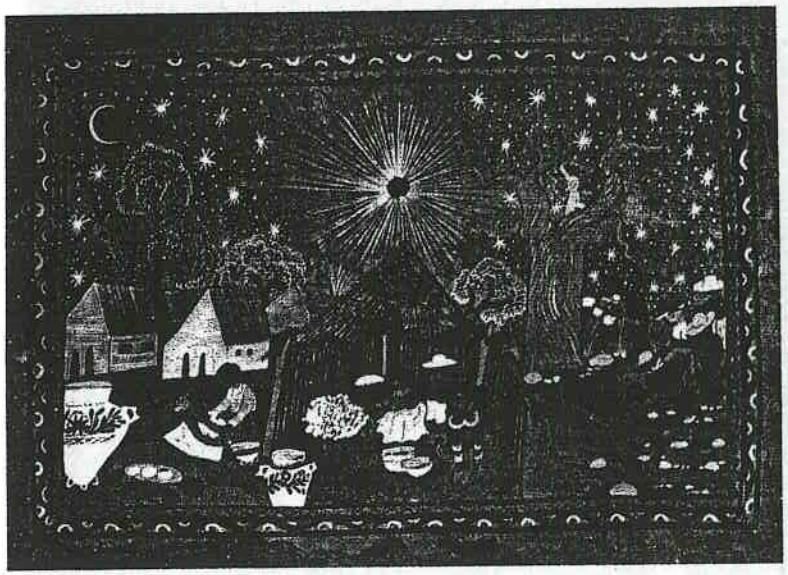


Virginia Pascual, a partir da gravura anônima *Caricatura contra María Antonieta.*

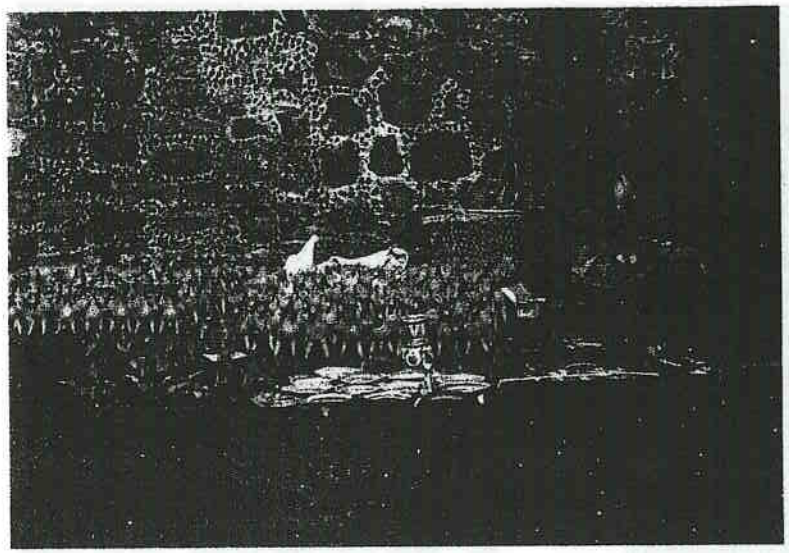


Carmela Martínez, a partir da gravura anônima *El Verdugo Se Guillotina a Sí Mismo.*

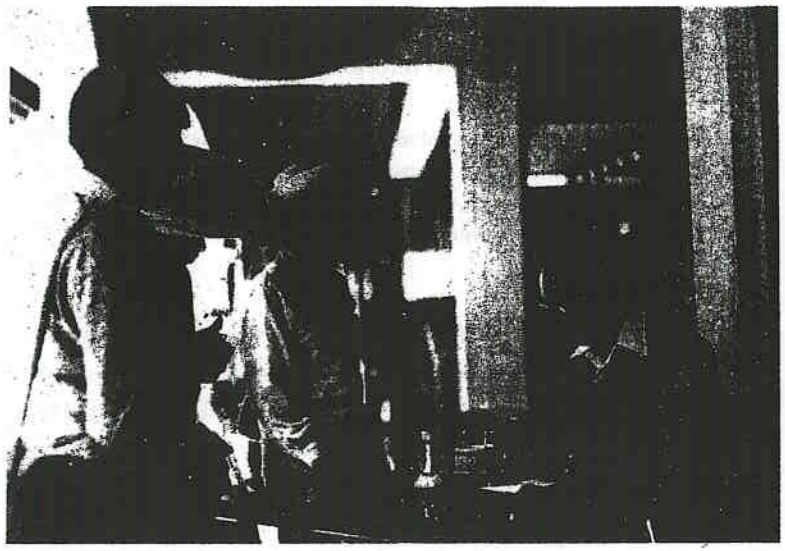
Amate anônimo, produzido em Maxela.



Amate de Roberto Mauricio, de San Agustín Oapan, Guerrero.



Venda de amates em Cuernavaca. Fotografia de Catherine Good Eshelman.



Negociando com um revendedor. Fotografia de Catherine Good Eshelman.

a partir do encontro com um demônio em um barranco. Ao ver como suas vendas cresciam rapidamente, que o convidaram para feiras artesanais na Cidade do México e em Nova Iorque, os vizinhos aprenderam e aperfeiçoaram a técnica, continuaram variando as imagens, mesmo depois da morte de Marcelino, que ocorreu quando ainda era jovem.

Ambos os relatos são contados com múltiplas variantes, como ocorre quando diferentes membros de um povo contribuem para dar-lhe ênfases diversas e o atualizam. Assim renova-se o valor de mitos fundadores para uma atividade instável, que em poucos anos deu prosperidade a algumas famílias e permitiu a melhor sobrevivência de muitas outras. Agora os diabos circulam por todo o país e no exterior. Suas imagens, que misturam as serpentes, as árvores e as casas purépechas com elementos da vida moderna, com cenas bíblicas e eróticas, ganharam um lugar, graças à atração dessa ambivalência, nas lojas urbanas. Os diabos são vistos tanto em cenas sacras – nos presépios, na última ceia em lugar dos apóstolos – como na reprodução das cenas mais cotidianas de Ocumicho: a venda de alimentos, um parto, o bate-papo na porta de uma casa. Chegam a pilotar aviões ou helicópteros, falam ao telefone, dedicam-se à venda ambulante nas cidades, brigam com a polícia e fazem amor com sereias, ou com uma mulher purépecha montada em um animal de sete cabeças. É uma arte que fala de sua vida típica e de suas migrações (diabos em cima do teto de ônibus que viajam para os Estados Unidos). Ri dos ritos católicos (que praticam sincreticamente), e seduz pela liberdade com que recria as idas e vindas entre o tradicional e o moderno. Arte que os representa, mas que é feita para outros (nenhum habitante do povoado usa os diabos na decoração de suas casas), refere-se aos outros como adversários de quem os diabos riem. As imagens menos miméticas de suas tradições representam o que os herdeiros dessas tradições experimentam quando algum membro de cada família viaja aos Estados Unidos para trabalhos temporários. Ou suas experiências quando o Fundo Nacional do Artesanato e o Instituto Nacional

Indigenista lhes ensinou a organizar-se em cooperativas ("grupos solidários"), a trabalhar com empréstimos, a mudar os temas e o verniz das peças, usando pinturas sintéticas mas com um tratamento que simule antigüidade no aspecto final.

Em pouquíssimos anos, os moradores de Ocumicho conseguiram desenvolver uma técnica sofisticada, um conjunto de imagens sacras em constante renovação e até um suporte mítico que relaciona as transformações com sua história distante. De sua parte, as instituições oficiais contribuem para pôr em cena essa arte através de uma distribuição ampla, convites para expor em feiras internacionais, concursos e prêmios que legitimam esse modo de produzir e de inovar.

Será a abertura – crítica ou brincalhona – rumo à modernidade, e não a simples auto-afirmação, o que os arraiga melhor às tradições? Em parte, parece que sim. Mas há algo mais. Revela-o um estudo comparativo de Ocumicho com outro povoado próximo, também produtor bem-sucedido de cerâmica: Patamban[17]. Os artesãos deste último, que produzem louça de uso diário, por ter gerado seu próprio comércio baseando-se na qualidade de seu trabalho e em ações independentes de comercialização, consideram as instituições oficiais como um tipo de intermediário entre outros. Gouy-Gilbert encontra uma correspondência entre essa maior autonomia comercial e a menor preocupação em assegurar um poder político próprio ou seu sistema religioso tradicional. De outro lado, como para Ocumicho o acesso ao mercado se dá quase exclusivamente através de instituições governamentais, a precariedade de seus laços comerciais e a dependência de agentes econômicos estranhos torna-os mais sensíveis à reafirmação dos *signos* de identidade (língua, vestimenta, sistema de cargos religiosos) e à defesa de um poder civil controlado comunitariamente.

Nessa linha, podemos ler o sentido humorístico dos diabos como recurso simbólico para elaborar as transações bruscas entre o próprio

17. Cecile Gouy-Gilbert, *Ocumicho y Patamban: Dos Maneras de ser Artesano*, México, Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines, 1987.

e o alheio, entre a reprodução do conhecido e a incorporação de elementos novos a uma percepção reformulada de si mesmo.

> A mobilização de todos os recursos culturais dentro de uma minoria étnica (ativação das relações de parentesco, do sistema de cargos, das festas etc.), pode corresponder tanto a uma última forma de resistência, a uma espécie de congelamento do patrimônio cultural étnico, como a um recurso que permita à comunidade encontrar vias de adaptação[18].

Em 1989, foi proposto a dez ceramistas de Ocumicho fabricar figuras com o tema da Revolução francesa. Mercedes Iturbe, diretora do Centro Cultural do México em Paris, levou para elas imagens com cenas revolucionárias e relatou-lhes a história. Como tantos pintores e cineastas que construíram a partir de sua própria imaginação a iconografia que ensinou a *ver* esse acontecimento fundador da modernidade, as artesãs purépechas deram a sua versão da queda da Bastilha, de Maria Antonieta e da guilhotina.

Fernando del Paso escreveu no catálogo da exposição que "nenhum povo ou nação do mundo tem o monopólio da barbárie e da crueldade". Os indígenas que produziram essas obras não sabiam muito sobre a Revolução francesa, mas têm a memória dos horrores praticados pelos colonizadores espanhóis – que se alarmavam com os sacrifícios que ocorriam nessas terras – para impor a modernidade. O longo trato desses ceramistas com diabos e serpentes em suas obras sem dúvida lhes facilitou representar o que pôde haver de contraditório e grotesco na revolução que buscava a liberdade e a fraternidade. A presença do infernal – diz Del Paso – afasta essas peças do risco *naïf*: apesar da aparência rústica de suas figuras, os purépechas demonstram saber que "a crueldade do homem contra o homem e a ingenuidade não são compatíveis"[19].

18. *Idem*, p. 57.

19. Fernando del Paso, "¿Al Diablo la Revolución Francesa?", em *Les Trois couleurs d'Ocumicho*, Paris, Centre Culturel du Mexique, 1989, pp. 61-62.

f. A preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação. "Seja autêntico e ganhará mais" é a palavra de ordem de muitos promotores, comerciantes de artesanato e funcionários culturais. Os estudos que por fim alguns folcloristas e antropólogos indisciplinados vêm fazendo sobre o artesanato impuro demonstram que às vezes ocorre o oposto.

De modo análogo ao dos ceramistas de Ocumicho, os pintores de amate estão fazendo com que se repensem os alarmes apocalípticos sobre "a extinção inevitável" do artesanato e os nexos entre o culto e o popular. Quando há trinta anos vários povos de Guerrero começaram a produzir e vender pinturas feitas em papel de amate, em parte por influência de artistas, alguns folcloristas prognosticaram a decadência de suas tradições étnicas. Catherine Good Eshelman iniciou um estudo sobre essas peças de artesanato em 1977, a partir da teoria predominante então sobre o lugar da produção camponesa na formação capitalista mexicana: o artesanato seria uma forma específica de participação nesse sistema desigual, uma via a mais para a obtenção de renda extra e debilitação da organização étnica. Depois de viver vários anos nos povoados produtores e seguir o ciclo de suas adaptações, teve que admitir que a crescente interação comercial com a sociedade e o mercado nacionais não só lhes permitiam melhorar economicamente; também iam fortalecendo suas relações internas. A origem indígena não era "um detalhe folclórico" que dava atração exótica a seus produtos, nem um obstáculo para incorporar-se à economia capitalista, mas "a força mobilizadora e determinante no processo"[20]. Como mostra o trabalho histórico da autora, esses povos passaram longos períodos experimentando estratégias, muitas vezes frustradas, até chegar às descobertas econômicas e estéticas das pinturas em amate. Sua origem é multideterminada: nasceram nos anos 50, quando os nahuas de Ameyaltepec, ceramistas desde antes da conquista, que vendiam suas máscaras, vasos e cinzeiros em cidades próximas, transplantaram as decorações da cerâmica para o papel de amate. Os desenhos eram antigos, mas sua difusão nacional e internacional começou ao aplicá-los ao amate, que – além de possibilitar composições mais complexas – é de menor peso que o barro, menos frágil e mais fácil de transportar.

20. Catherine Good Eshelman, *Haciendo la Lucha: Arte y Comercio Nahuas de Guerrero, op. cit.*, p. 18.

Os "quadros" são feitos por homens e mulheres, adultos e crianças. Mostram cenas de seus trabalhos e festas, valorizando assim tradições étnicas e familiares que continuam reproduzindo nas tarefas do campo. Os próprios artesãos controlam quase todo o seu comércio, permitem aos intermediários uma intervenção menor que em outros ramos artesanais e aproveitam suas barracas ou lojas itinerantes para oferecer trabalhos de outros povos (máscaras, pedras entalhadas e cópias de peças pré-hispânicas).

Segundo a pesquisa, aplicada em 1980-1981 por Good Eshelman em Ameyaltepec, 41% das famílias ganhavam só com o artesanato mais de quatro salários mínimos, e outros 42% de dois a quatro salários mínimos. Continua havendo intermediários que se apropriam de uma parte do lucro: os mais especuladores são aqueles que pagam entre dez e vinte dólares pelos amates e os revendem nos Estados Unidos, como "genuína arte tribal asteca", a trezentos ou quatrocentos dólares. Também há empresas que usam desenhos desses povos em toalhas de mesa, cartões-postais e caixas de lenços de papel, sem pagar-lhes nada. Apesar dessas formas de exploração, comuns em outros tipos de artesanato, sua renda e poder aquisitivo são muito superiores à média dos camponeses mexicanos[21].

Ainda que esses artesãos tenham uma profusa atividade comercial, espalhada por todo o país, organizam-se para não deixar de cuidar da agricultura, nem das obrigações cerimoniais, nem dos serviços comunitários. Investem os lucros que têm com o artesanato em terras, ani-

21. No momento de ser aplicada a pesquisa citada, no princípio dos anos oitenta, 35 de cada cem lares mexicanos tinham renda inferior ao salário mínimo, ou seja, pouco mais de cem dólares (Héctor Aguilar Camín, *Después del Milagro*, México, Cal y Arena, 1988, p. 214).

mais, moradia e festas internas. Como todas as famílias se ocupam da venda do artesanato, não convém a ninguém usar seus recursos e força de trabalho como mercadoria. No comércio movem-se individualmente ou em família, mas realizam suas vendas usando as redes coletivas para compartilhar informação sobre cidades distantes e instalar-se nelas reproduzindo as condições materiais e simbólicas de sua vida cotidiana. Dezenas de artesãos nahuas chegam a um centro turístico, alugam um canto em uma pensão barata e imediatamente estendem barbantes para pendurar as roupas em vez de guardá-las em armários, armazenam água em moringas dentro do quarto, colocam altares, preparam a comida ou convencem alguém no mercado a cozinhar do seu jeito.

Através da compra de materiais e do consumo de bens alheios transferem parte de seu excedente ao mercado nacional e transnacional, mas o controle mais ou menos igualitário de suas fontes de subsistência e o comércio de artesanato lhes permite sustentar sua identidade étnica. Graças ao respeito a certas tradições (o controle coletivo das terras e o sistema de reciprocidade), a renovação de seu ofício artesanal e a adaptação a uma interação complexa com a modernidade conseguiram uma independência florescente que não teriam conseguido fechando-se em suas relações ancestrais.

REESTRUTURAÇÃO HEGEMÔNICA E REESTRUTURAÇÃO POPULAR

O incremento do artesanato em países industrializados revela, conforme apontei anteriormente, que o progresso econômico moderno não implica eliminar as forças produtivas que não servem diretamente para a sua expansão se essas forças tornam coeso um setor numeroso e ainda satisfazem necessidades setoriais ou as de uma reprodução equilibrada do sistema. Ao contrário e de forma complementar, a reprodução das tradições não exige fechar-se à modernização. Além desses casos mexicanos, outros na América Latina, por exemplo, o de

Otavalo no Equador[22], mostram que a reelaboração heterodoxa – mas autogestiva – das tradições pode ser fonte simultânea de prosperidade econômica e reafirmação simbólica. Nem a modernização exige abolir as tradições, nem o destino fatal dos grupos tradicionais é ficar de fora da modernidade.

É sabido que em outras zonas do México e da América Latina os indígenas não conseguiram essa adaptação bem-sucedida ao desenvolvimento capitalista. Vorazes intermediários, estruturas arcaicas injustas de exploração camponesa, governos antidemocráticos ou repressores, e as próprias dificuldades das etnias para situar-se na modernidade novamente, mantêm-nos em uma pobreza crônica. Se é feito o cálculo de quantos artesãos ou grupos étnicos conseguiram um nível digno de vida com suas tradições ou a incorporação ao desenvolvimento moderno reduzindo a assimetria com os grupos hegemônicos, os resultados são deploráveis. Pior ainda: a transformação recente das economias latino-americanas agrava a segmentação desigual no acesso aos bens econômicos, à educação média e superior, às novas tecnologias e ao consumo mais sofisticado. A pergunta que queremos fazer é se as lutas para ingressar nesses cenários de modernização são as únicas que convêm aos movimentos populares da América Latina travar.

O acúmulo dos exemplos anteriores não refuta nada do que se sabe sobre a exploração trabalhista e a desigualdade educativa. Tampouco estou sugerindo que seria melhor para os artesãos pobres imitar os ceramistas de Ocumicho e os pintores de Ameyaltepec: entre outras razões, porque as estruturas desiguais segundo as quais se organizam as relações entre produção camponesa e industrial, entre artesanato e arte, tornam impossível que os quinze milhões de artesãos que existem no continente tenham acesso aos benefícios econômicos e simbólicos das classes altas e médias. Mas para repetir isso não acrescentaria mais um título à bibliografia.

22. Lyn Walter, "Otavaleño Development, Ethnicity, and National Integration", *América Indígena*, ano XLI, n. 2, abril-junho de 1981, pp. 319-338.

Antes, trata-se de averiguar se o que significa, nesse quadro de injustiça, manter as tradições ou participar da modernidade tem para os setores populares o sentido que tradicionalistas e modernizadores vêm imaginando. Ao acompanhar os migrantes temporários ou permanentes nas grandes cidades, ao ouvir seus comentários sobre os hábitos de outras nações, sobre as oportunidades e desvantagens da vida urbana ou das novas tecnologias, e sobre como inserir-se habilmente nas regras comerciais modernas, torna-se aplicável a muitos deles o que Good Eshelman afirma dos nahuas que produzem e vendem amates:

> São muito mundanos e sofisticados [...], usam a vida de seu povo e seus costumes como norma para processar informação e entender os outros [...]. Seu êxito comercial se deve precisamente a essa atitude mental tão aberta e flexível que lhes permite mover-se em um mundo complicado, variado, no qual têm experiências e relações econômicas muito diversas[23].

Essa relação fluida de alguns grupos tradicionais com a modernidade se observa também em lutas políticas e sociais. Em vista da irrupção de indústrias e represas, ou frente à chegada de sistemas transnacionais de comunicação à sua vida cotidiana, os indígenas e camponeses tiveram que informar-se sobre descobertas científicas e tecnologias de ponta para elaborar posições próprias. Os índios brasileiros que enfrentam a destruição da selva amazônica e os tarascos de Santa Fe de la Laguna, no México, que conseguiram impedir, no começo dos anos oitenta, a instalação em suas terras comunitárias de uma usina nuclear, mostram como podem afirmar-se as tradições de produção e interação com a natureza em relação aos desafios deste fim de século. A Organização de Defesa dos Recursos Naturais e Desenvolvimento Social da Serra de Juárez, na qual zapotecos e chinantecos se uniram para proteger sua mata das indústrias de papel, não se limita à simples preservação de seus recursos: estruturou uma educação baseada em suas formas comunitárias de trabalho e em uma visão ecológica complexa sobre o desenvolvimento de sua região e do México, sustentada por suas

23. C. Good Eshelman, *op. cit.*, pp. 52-53.

crenças na natureza, mas condicionada à visão daqueles que constroem estradas pensando apenas em seus lucros, "não para interligar os povoados"[24].

Ao mesmo tempo que a reestruturação oficial, é produzida a reestruturação com que as classes populares adaptam seus saberes e hábitos tradicionais. Para entender os vínculos que se tecem entre ambas é necessário incluir nas análises da condição popular, dedicadas às oposições entre subalternos isolados e dominadores cosmopolitas, essas formas não convencionais de integrar-se à modernidade que se escutam em povoados como Ocumicho, Ameyaltepec e tantos outros. Os artesãos trocam dados sobre compradores da Cidade do México e Estados Unidos, tarifas de táxi e hotéis em Acapulco, como usar os telefones para chamadas interurbanas, de quem se pode aceitar *traveller's check*, onde é melhor comprar os aparelhos eletrônicos que trarão às suas casas.

As duras condições de sobrevivência reduzem essa adaptação, na maioria dos casos, a uma aprendizagem comercial e pragmática. Mas com freqüência, sobretudo nas novas gerações, os cruzamentos culturais que vínhamos descrevendo incluem uma reestruturação radical dos vínculos entre o tradicional e o moderno, o popular e o culto, o local e o estrangeiro. Basta prestar atenção ao crescente lugar que imagens da arte contemporânea e dos meios massivos têm em desenhos artesanais.

Permitam-me contar que, quando comecei a estudar essas transformações, minha reação imediata era lamentar a subordinação dos produtores ao gosto de consumidores urbanos e turistas. Até que, há oito anos, entrei em uma loja em Teotitlán del Valle – um povoado oaxaquenho dedicado à tecelagem – onde um homem de cinqüenta anos via televisão com seu pai enquanto trocavam palavras em zapoteco. Quando lhes perguntei sobre as tapeçarias com imagens de Picasso, Klee e Miró que exibia, respondeu que começaram a fazê-los em 1968, quando foram visitados por alguns turistas que trabalhavam no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e que lhes propuseram renovar os

24. Jaime Martínez Luna, "Resistencia Comunitaria y Organización Popular", em G. Bonfil Batalla *et alii*, *Culturas Populares y Política Cultural*, Museu Nacional de Culturas Populares/SEP, 1982.

motivos. Mostrou um álbum com fotos e recortes de jornais em inglês, em que eram analisadas as exposições que esse artesão realizou na Califórnia. Em meia hora, vi aquele homem mover-se com fluência do zapoteco ao espanhol e ao inglês, da arte ao artesanato, de sua etnia à informação e aos entretenimentos da cultura massiva, passando pela crítica de arte de uma metrópole. Compreendi que minha preocupação com a perda de suas tradições não era compartilhada por esse homem que se movia sem muitos conflitos entre três sistemas culturais[25].

ARTE VS. ARTESANATO

Por que tão poucos artesãos chegam a ser reconhecidos como artistas? As oposições entre o culto e o popular, entre o moderno e o tradicional, condensam-se na distinção estabelecida pela estética moderna entre arte e artesanato. Ao conceber-se a arte como movimento simbólico desinteressado, um conjunto de bens "espirituais" nos quais a forma predomina sobre a função e o belo sobre o útil, o artesanato aparece como o outro, o reino dos objetos que nunca poderiam dissociar-se de seu sentido prático. Os historiadores sociais da arte, que revelaram as dependências da arte culta com relação ao contexto social, quase nunca chegam a questionar a fenda entre o culto e o popular, que em parte se superpõe à cisão entre o rural e o urbano, entre o tradicional e o moderno. A Arte corresponderia aos interesses e gostos da burguesia e de setores cultivados da pequena burguesia, desenvolve-se nas cidades, fala delas e, quando representa paisagens do campo, faz isso com óptica urbana. (Disse bem Raymond Williams: "Uma terra que se trabalha não é quase nunca uma paisagem; a própria idéia de paisagem supõe a existência de um observa-

25. Para uma análise da modernização artesanal em Teotitlán del Valle, ler de Jeffrey H. Cohen e Harold K. Schneider, *Markets, Museums and Modes of Production: Economic Strategies in Two Zapotec Wearing Communities of Oaxaca, Mexico*, West Lafayette, SEA (Society for Economic Anthropology), 1990, vol. 9, n.2.

dor separado"[26].) O artesanato, ao invés disso, é visto como produto de índios e camponeses, de acordo com sua rusticidade, com os mitos que aparecem em sua decoração, com os setores populares que tradicionalmente o fazem e o usam.

Não é espantoso ler que no colóquio *La Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular* uma das historiadoras mais rápidas do Oeste, Marta Traba, tenha dito que os artistas populares ficam reduzidos ao "prático-pitoresco", são incapazes de "pensar um significado diferente do transmitido e usado habitualmente pela comunidade, enquanto o artista 'culto' é um solitário cuja primeira felicidade é a de satisfazer-se graças a sua própria criação"?[27] Não é possível falar assim quando um historiador de arte sabe que, há mais de meio século, os construtivistas e a Bauhaus, grupos de artistas plásticos e teatrais vêm demonstrando que a criatividade pode brotar também de discursos coletivos.

O outro argumento rotineiro que opõe a Arte à arte popular diz que os produtores da primeira seriam singulares e solitários enquanto os populares seriam coletivos e anônimos. Nesse mesmo colóquio de Zacatecas lemos que a Arte produz "obras únicas", irrepetíveis, enquanto o artesanato é feito em série, do mesmo modo que a música popular reitera estruturas idênticas em suas canções, como se lhes faltasse "um projeto" e se limitassem "a *consumir um protótipo* até o cansaço, sem nunca chegar a discuti-lo como cosmovisão e, em conseqüência, a defendê-lo esteticamente mediante todas as suas variáveis"[28]. Já nos referimos às maneiras e às razões pelas quais os diabos populares variam tanto ou mais que aqueles da arte moderna (para não falar da arte anterior, obrigada pela Igreja a reproduzir modelos teologicamente aprovados). Vimos que os artesãos jogam com as matrizes icônicas de sua comunidade em função de projetos estéticos e inter-relações cria-

26. Raymond Williams, "Plaisantes perspectives: Invention du paysage et abolition du paysan", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 17-18, novembro de 1977, p. 31.
27. Vv. Aa, *La Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular (Coloquio Internacional de Zacatecas)*, México, UNAM, 1979, pp. 68-71.
28. *Idem*, p. 70.

tivas com receptores urbanos. Os mitos com que sustentam as obras mais tradicionais e as inovações modernas indicam em que medida os artistas populares superam os protótipos, propõem cosmovisões e são capazes de defendê-las estética e culturalmente.

Em outra época, o tecelão de Teotitlán del Valle teria sido uma exceção; pessoas como ele eram artesãos que por uma peculiar necessidade criativa produziam suas obras afastando-se do próprio grupo, sem nem ao menos ter acesso ao mundo da arte culta. Pintavam ou gravavam com alto valor estético apesar de desconhecer a história da disciplina, as convenções adotadas no mercado internacional e a linguagem técnica para explicá-las. Seu estilo pessoal coincidia às vezes com buscas da arte contemporânea e isso os tornava atraentes em museus e galerias.

Hoje as relações intensas e assíduas dos povoados de artesãos com a cultura nacional e internacional tornam "normal" que seus membros se vinculem com a cultura visual moderna, mesmo que ainda sejam minoria aqueles que conseguem nexos fluidos. Lembro-me da conversa com um produtor de diabos em sua casa de Ocumicho. Falávamos de como as imagens vinham a sua mente e lhe sugeri que explicasse como o diabo era concebido entre os purépechas. Contou-me o mito que relatei antes, mas disse que isso não era tudo. Perguntei-lhe se tiravam cenas de seus sonhos, ele ignorou a pergunta e começou a pegar uma Bíblia ilustrada, livros religiosos e de arte (um sobre Dalí), semanários e revistas em espanhol e em inglês ricos em material gráfico. Não conhecia a história da arte, mas tinha muita informação sobre a cultura visual contemporânea, que arquivava menos sistematicamente mas manejava com uma liberdade associativa semelhante à de qualquer artista.

No capítulo em que descrevemos as transformações das artes cultas na segunda metade do século XX, concluímos que a arte já não pode ser apresentada como inútil nem gratuita. É produzida dentro de um campo atravessado por redes de dependências que a vinculam ao mercado, às indústrias culturais e a esses referentes "primitivos" e populares que são também a fonte de que se nutre o artesanal. Se talvez a arte nunca chegou a ser plenamente kantiana – finalidade sem fim, palco da gratuidade –,

agora seu paralelismo com o artesanato ou a arte popular obriga a repensar seus processos equivalentes nas sociedades contemporâneas, suas desconexões e seus cruzamentos.

Não faltam autores que ataquem essa divisão. Mas foram quase sempre folcloristas ou antropólogos preocupados em reivindicar o valor artístico da produção cultural indígena, historiadores da arte dispostos a reconhecer que também existem méritos fora das coleções dos museus. Essa etapa já deu resultados estéticos e institucionais. Demonstrou-se que nas cerâmicas, nos tecidos e retábulos populares é possível encontrar tanta criatividade formal, geração de significados originais e ocasional autonomia com respeito às funções práticas quanto na arte culta. Esse reconhecimento deu entrada a certos artesãos e artistas populares em museus e galerias. Mas as dificuldades para redefinir a especificidade da arte e do artesanato e interpretar cada um de seus vínculos com o outro não se resolvem com aberturas de boa vontade ao que opina o vizinho. A via para sair da estagnação em que se encontra essa questão é um novo tipo de investigação que reconceitualize as transformações globais do mercado simbólico levando em conta não apenas o desenvolvimento intrínseco do popular e do culto, mas seus cruzamentos e convergências. Como o artístico e o artesanal estão incluídos em processos massivos de circulação das mensagens, suas fontes de aproveitamento de imagens e formas, seus canais de difusão e seus públicos costumam coincidir.

Seria possível avançar mais no conhecimento da cultura e do popular se se abandonasse a preocupação sanitária em distinguir o que teriam a arte e o artesanato de puro e não contaminado e se os estudássemos a partir das incertezas que provocam seus cruzamentos. Assim como a análise das artes cultas requer livrar-se da pretensão de autonomia absoluta do campo e dos objetos, o exame das culturas populares exige desfazer-se da suposição de que seu espaço próprio são comunidades indígenas auto-suficientes, isoladas dos agentes modernos que hoje as constituem tanto quanto suas tradições: as indústrias culturais, o turismo, as relações econômicas e políticas com o mercado nacional e transnacional de bens simbólicos.

Existem grupos indígenas nos quais os fenômenos estéticos ainda se configuram com bastante independência a partir de tradições exclusivas, se reproduzem em rituais e em práticas cotidianas de origem pré-colombiana e colonial. Um risco da sociologia da cultura que se especializa, como quase toda a sociologia, no desenvolvimento moderno e urbano, e enuncia afirmações gerais para a América Latina a partir dos censos, das estatísticas e das *enquêtes*, é esquecer essa diversidade e essa perseverança do arcaico.

Mas o risco oposto, freqüente entre folcloristas e antropólogos, é enclausurar-se nesses grupos minoritários, como se a enorme maioria dos indígenas do continente não estivesse vivendo há décadas processos de migração, mestiçagem, urbanização, diversas interações com o mundo moderno. Desse modo, o exame dos cruzamentos entre artesanato e arte desemboca em um debate de fundo sobre as oposições entre tradição e modernidade e, portanto, entre as duas disciplinas que hoje levam à cena, através de sua separação, esse divórcio: a sociologia e a antropologia.

Antes de entrar nessa polêmica, quero dizer que outra razão para ocupar-se da oposição arte/artesanato como processo sociocultural – e não apenas como questão estética – é a necessidade de abarcar um universo mais extenso que o dos produtos singulares consagrados como arte (culta ou popular). Do mesmo modo que muitas obras com pretensão de ser Arte se limitam à repetição de modelos estéticos de séculos anteriores – e portanto em cenários de pouca legitimidade: jardins de arte, supermercados, centros de cultura suburbana –, a maior parte da produção artesanal não tem aspirações estéticas. Nos países latino-americanos mais ricos em artesanato – Peru, Equador, Guatemala, México – a maioria dos artesãos produz para sobreviver, sem buscar renovar as formas ou a significação. O que chamamos arte não é apenas aquilo que culmina em grandes obras, mas um espaço onde a sociedade realiza sua produção visual. É nesse sentido amplo que o trabalho artístico, sua circulação e seu consumo configuram um lugar apropriado para compreender as classificações segundo as quais se organiza o social.

ANTROPOLOGIA VS. SOCIOLOGIA

As diferenças e a ignorância recíproca entre essas duas disciplinas derivam de suas maneiras opostas de explorar o tradicional e o moderno. A antropologia se dedicou preferencialmente a estudar os povos indígenas e camponeses; sua teoria e seu método se formaram em relação aos rituais e aos mitos, aos costumes e ao parentesco nas sociedades tradicionais. Enquanto isso, a sociologia se desenvolveu na maior parte do tempo especializando-se em problemas macrossociais e processos de modernização.

Também se opuseram na valorização daquilo que pemanece e daquilo que muda. Hoje não podemos generalizar facilmente, mas durante décadas os antropólogos foram, ao lado dos folcloristas, os especialistas no arcaico e no local, nas formas pré-modernas de sociabilidade e no resgate daquilo que sobrevive delas. Também não é justo uniformizar a sociologia, mas sabemos que sua origem como disciplina científica esteve associada à industrialização e muitos ainda continuam vendo a organização tradicional das relações sociais e políticas – por exemplo, o apadrinhamento e o parentesco – como simples "obstáculos ao desenvolvimento".

Para justificar a preferência de seus estudos pelo mundo indígena e camponês, os antropólogos lembram que continuam existindo na América Latina trinta milhões de índios, com territórios diferenciados, línguas próprias (cujos falantes aumentam em algumas regiões), histórias iniciadas antes da conquista, hábitos de trabalho e consumo que os distinguem. Sua resistência de cinco séculos à opressão e à aculturação continua expressando-se em organizações sociais e políticas autônomas: não é possível pensar que se trata de "um fenômeno residual, um anacronismo inexplicável nem um traço de cor folclórica sem maior transcendência"[29]. É preciso reconhecer, afirma-se, que "os grupos étnicos são 'nações em potencial': unidades capazes de ser o campo social da história concreta"[30].

29. Guillermo Bonfil (comp.), *Utopía y Revolución: El Pensamiento Político Contemporáneo de los Índios en América Latina*, México, Nueva Imagen, 1981, p. 27.
30. *Idem*, pp. 30-31.

Essa delimitação do universo de estudo leva a concentrar a descri-
ão etnográfica nos traços tradicionais de pequenas comunidades e a su-
erestimar sua lógica interna. Ao enfocar tanto o que diferencia um gru-
o dos outros ou o que resiste à penetração ocidental, são deixados de lado
s crescentes processos de interação com a sociedade nacional e mesmo
om o mercado econômico e simbólico transnacional. Ou os reduzem ao
sséptico "contato entre culturas". Daí que a antropologia tenha elabora-
o poucos conceitos úteis para interpretar como os grupos indígenas re-
roduzem em seu interior o desenvolvimento capitalista ou constroem com
le formações mistas. Os conflitos, poucas vezes admitidos, são vistos como
e só se produzissem entre dois blocos homogêneos: a sociedade "coloni-
l" e o grupo étnico. No estudo da etnia, são registradas unicamente as
elações sociais igualitárias ou de reciprocidade que permitem considerá-
a "comunidade", sem desigualdades internas, confrontadas compactamen-
e com o poder "invasor".

Alguns autores que tentam dar conta das transformações moderni-
adoras reconhecem – além da dominação externa – a apropriação de seus
lementos por parte da cultura dominada, mas apenas consideram aque-
es que o grupo aceita segundo "seus próprios interesses" ou aqueles que
odem dar um sentido de "resistência". Por isso existem tão poucas análi-
es dos processos em que uma etnia, ou a maior parte dela, admite a re-
modelação que os dominadores fazem de sua cultura: subordina-se volun-
ariamente a formas de produção, a sistemas de assistência médica ou a
novimentos religiosos ocidentais (desde o catolicismo até o pentecos-
alismo), incorpora como projeto próprio as transformações modernizá-
loras e a integração política à sociedade nacional. Menos freqüentes ain-
la são as investigações que examinam os procedimentos pelos quais as
culturas tradicionais dos indígenas e dos camponeses unem-se sincretica-
nente a diversas modalidades de cultura urbana e massiva, estabelecen-
lo formas híbridas de existência do "popular".

As dificuldades aumentam quando se transpõe o estilo clássico da
etnografia antropológica para as culturas populares da cidade. Como estu-
lar os milhões de indígenas e camponeses que migram para as capitais, os

operários subordinados à organização industrial do trabalho e ao consumo? É possível responder se selecionarmos setores marginais, recortarmos unidades pequenas de análise – um bairro, um grupo étnico, uma minoria cultural –, empregarmos exclusivamente técnicas de observação intensiva e de entrevista em profundidade e os examinarmos como sistemas fechados. Esses trabalhos costumam dar informações originais e densas sobre questões microssociais. Mas suas próprias estratégias de conhecimento inibem a construção de uma antropologia urbana, ou seja, de uma visão de conjunto sobre o significado da vida na cidade, ao modo da Escola de Chicago. Podemos aplicar a quase toda a antropologia feita na América Latina o que Eunice Ribeiro Durham diz sobre o Brasil: praticou-se menos

> [...] uma antropologia da cidade do que uma antropologia na cidade. [...] trata-se de pesquisas que operam com temas, conceitos e métodos da antropologia, mas voltados para o estudo de populações que vivem nas cidades. A cidade é, portanto, antes o lugar da investigação do que seu objeto[31].

Parece que os antropólogos têm mais dificuldades para entrar na modernidade que os grupos sociais que estudam.

Outra característica desses trabalhos é que dizem muito pouco sobre as formas modernas de hegemonia. Como aponta Guillermo Bonfil em um texto sobre a pesquisa no México,

> [...] a maioria dos estudos antropológicos sobre cultura popular parte hoje da suposição, implícita ou explícita, de que seu objeto de estudo é uma cultura diferente; e isso, mesmo quando a pesquisa se refere a comunidades camponesas não indígenas ou a setores urbanos[32].

31. Eunice R. Durham, "A Pesquisa Antropológica com Populações Urbanas: Problemas e Perspectivas", em Ruth Cardoso (org.), *A Aventura Antropológica*, São Paulo, Paz e Terra, 1986, p. 19. Outro estudo dessa autora mostra o que pode significar a mudança de rumo que sugerimos aqui: E. Ribeiro Durham, "A Sociedade Vista da Periferia", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 1, junho de 1986.
32. Guillermo Bonfil Batalla, "Los Conceptos de Diferencia y Subordinación en el Estudio de las Culturas Populares", em Vv.Aa., *Teoría e Investigación en la Antropología Social Mexicana*, México, Iztapalapa, Ciesas-UAM, 1988, pp. 97-108.

A tradição etnográfica, que se diferencia pela hipótese de que "as culturas populares são culturas em si mesmas, são culturas diferentes"[33], resiste a pensá-las como subculturas, partes de um sistema de dominação. Mesmo para esse autor, que inclui a dominação em sua análise, e reconhece entre as causas que originam as culturas populares a distribuição desigual do patrimônio global da sociedade, a especificidade do trabalho antropológico consiste em estudar as diferenças.

Dois argumentos apóiam essa opção. Um retoma o vínculo da antropologia com a história, que lhe permite incluir nos processos sociais "a longa temporalidade", "a dimensão diacrônica". Desde o começo da colonização, um recurso para dominar os grupos aborígines foi manter sua diferença; ainda que a estrutura da subordinação tenha mudado, permanece a necessidade, por diferentes razões, dos dominadores e das classes populares, de que a cultura destas seja diferente. O segundo argumento surge ao observar as culturas populares de hoje. Nos povoados camponeses mestiços, inclusive naqueles onde a língua mudou e a indumentária tradicional foi abandonada, subsistem traços da "cultura material, das atividades produtivas, dos padrões de consumo, da organização familiar e comunitária, das práticas médicas e culinárias e de grande parte do universo simbólico": a desindianização provoca nesses grupos "a ruptura da identidade étnica original", mas continuam tendo consciência de ser diferentes ao se assumir como depositários" de um patrimônio cultural criado ao longo da história por essa mesma sociedade"[34]. Nas cidades, onde a ruptura é ainda mais radical, muitos migrantes de origem indígena ou camponesa

> [...] mantêm vínculos com suas comunidades e os renovam periodicamente; organizam-se aqui para manter a vida como era lá, até onde as circunstâncias os permitem: ocupam pequenos espaços urbanos que vão povoando com os de lá; organizam-se e apóiam-se conforme os povos e regiões de origem; celebram as festas e falam entre eles sua própria língua[35].

33. *Idem, ibidem.*
34. *Idem, ibidem.*

A concentração de muitos antropólogos nas culturas tradicionais se relaciona com sua visão crítica sobre os efeitos da modernização. Questionam o valor que tem para o conjunto da sociedade, e especialmente para as camadas populares, um desenvolvimento moderno que – além de acabar com formas de vida tradicionais – gera migrações maciças, desarraigamento, desemprego e gigantismo urbano. Opõem-se energicamente a todo evolucionismo que encara o étnico e o rural como atraso para substituí-lo por um crescimento urbano e industrial definido *a priori* como progresso. Daí que busquem na reativação das tradições indígenas e camponesas, em seu saber e em suas técnicas, em seu modo de tratar a natureza e resolver comunitariamente os problemas sociais, um estilo de desenvolvimento menos degradado e dependente[36].

Nas duas últimas décadas, a sociologia da cultura e a sociologia política forjaram um modelo oposto, que vê as culturas populares da perspectiva da modernização. Partem do relativo êxito alcançado pelos projetos de integração nacional, que eliminaram, reduziram ou subordinaram os grupos indígenas. Uma evidência é a uniformidade lingüística. Outra, a educação moderna, que abrange a alfabetização generalizada nas duas línguas principais – espanhol e português –, e também um tipo de conhecimento que capacita os membros de cada sociedade a participar do mercado de trabalho e de consumo capitalista, assim como dos sistemas políticos nacionais. Em terceiro lugar, um modo de organizar as relações familiares e de trabalho baseado nos princípios liberais modernos.

Sabe-se que essa tendência histórica foi fomentada pelas teorias sociológicas dualistas que viram na industrialização o fator dinâmico do desenvolvimento latino-americano e atribuíram a essa disciplina a missão de lutar contra os resíduos tradicionais, agrários ou "feudais". Precisamente

35. *Idem, ibidem.*
36. Cf. Arturo Warman, "Modernizarse ¿Para Qué?", *Nexos*, n. 50, fevereiro de 1982; e Guillermo Bonfil Batalla, *México Profundo*, México, Grijalbo, 1990.

ɔorque se desqualificava o "atraso" popular e porque nessa época a socio-
ogia se concentrava no debate sobre modelos socioeconômicos, pouquís-
imas pesquisas se interessaram em conhecer as culturas subalternas. Foi
:m anos recentes, quando entraram em crise todos os programas de mo-
lernização e de mudança social (os desenvolvimentismos, os populismos,
ɔs marxismos), que os sociólogos latino-americanos começaram a estudar
ı cultura, especialmente a popular, como um dos elementos de articula-
:ão entre hegemonia e consenso.

Destacaram-se nos anos 80 os trabalhos de sociologia da cultura ori-
:ntados pela teoria da reprodução e os de sociologia política que se apói-
ım na concepção gramsciana da hegemonia. Freqüentemente confluem
ıo propósito de explicar de que modo as classes hegemônicas fundamen-
am sua posição na continuidade de um capital cultural moderno que ga-
ante a reprodução da estrutura social e na apropriação desigual desse ca-
ɔital como mecanismo reprodutor das diferenças. Mas, apesar da maior
ıtenção dada ao conhecimento empírico das culturas populares, com fre-
qüência olham sua vida cotidiana a partir dessas macroteorias e selecionam
ıpenas o que está incluído nelas. Essa perspectiva tem o mérito de questi-
ɔnar idealizações geradas pela excessiva autonomização das culturas subal-
ternas, realizadas pelos que as vêem como manifestações da capacidade
criadora dos povos ou como acumulação autônoma de tradições prévias à
industrialização. Ao situar as ações populares no conjunto da formação so-
cial, os reprodutivistas entendem a cultura subalterna como resultado da
distribuição desigual dos bens econômicos e culturais. Os gramscianos,
menos "fatalistas", relativizam essa dependência porque reconhecem cer-
ta iniciativa e poder de resistência por parte das classes populares, mas sem-
pre dentro da interação contraditória com os grupos hegemônicos.

Nessa linha, sustentou-se que não existia na América Latina cultura
popular com os componentes que Gramsci atribuiu ao conceito de cultu-
ra: *a)* uma concepção do mundo; *b)* produtores especializados; *c)* portado-
res sociais preeminentes; *d)* capacidade de integrar um conjunto social,
levá-lo "a pensar coerentemente e de forma unitária"; *e)* tornar possível a
luta pela hegemonia; *f)* manifestar-se através de uma organização material

e institucional[37]. O que habitualmente se denomina "cultura popular" nesses países multiétnicos estaria mais próximo, no vocabulário gramsciano, do conceito de folclore. O problema é que esses universos de práticas e símbolos antigos estariam perecendo ou debilitando-se devido ao avanço da modernidade. Em meio às migrações do campo para a cidade que desarraigam os produtores e usuários do folclore, frente à ação da escola e das indústrias culturais, a simbologia tradicional só pode oferecer "estados de consciência dispersos, fragmentados, em que coexistem elementos heterogêneos e diversos estratos culturais tomados de universos muito diferentes"[38]. O folclore mantém certa coesão e resistência em comunidades indígenas ou zonas rurais, em "espaços urbanos de marginalidade extrema", mas mesmo ali cresce a reivindicação de educação formal. A cultura tradicional se encontra exposta a uma interação crescente com a informação, a comunicação e os entretenimentos produzidos industrial e maciçamente.

> As *poblaciones** ou favelas de nossas grandes cidades se encheram de rádios transistores; pelas zonas rurais avança a instalação de torres transmissoras de televisão, o rock é a linguagem universal das festas juvenis que atravessa os diversos grupos sociais[39].

Uma maneira de entender o conflito entre esses dois paradigmas seria supor que a bifurcação entre a antropologia e a sociologia corresponde à existência de duas modalidades separadas do desenvolvimento cultural. Se de um lado persistem formas de produção e comunicação tradicionais e, de outro, circuitos urbanos e massivos, parece lógico que haja disciplinas diferentes para ocupar-se de cada um. Não serão as posições a favor da resistência incessante das culturas populares e da modernização inexorável regionalmente verdadeiras: a primeira nas zonas andina e mesoamericana, a segunda no Cone Sul e nas grandes cidades? A questão pa-

37. É o modo como o formula José Joaquín Brunner, "Notas sobre Cultura Popular, Industria Cultural y Modernidad", em *Un Espejo Trizado*, pp. 151-158.
38. *Idem, ibidem.*
* *Población* ou *población challampa*, no Chile, são equivalentes ao nosso termo "favela". [N.das T.]
39. *Idem, ibidem.*

rece resolver-se desde que não se generalize nenhuma das tendências na investigação, nem se pretenda que existe uma única política cultural. Ainda que essa precisão tenha certa pertinência, deixa sem solução os problemas básicos de uma análise conjunta das relações entre tradição, modernidade e pós-modernidade.

Outro modo de encarar a questão é partir da analogia que aparece ao tratar a crise do popular e a da cultura de elite. Também nos capítulos sobre a arte concluímos que não há uma única forma de modernidade, mas várias, desiguais e às vezes contraditórias. Tanto as transformações das culturas populares quanto as da arte culta coincidem em mostrar a realização heterogênea do projeto modernizador em nosso continente, a diversa articulação do modelo racionalista liberal com antigas tradições aborígines, com o hispanismo colonial católico, com desenvolvimentos socioculturais próprios de cada país. Contudo, ao explorar a fisionomia dessa heterogeneidade, ressurge o desacordo entre disciplinas. Enquanto os antropólogos preferem entendê-la em termos de diferença, diversidade e pluralidade cultural, os sociólogos recusam-se a perceber a heterogeneidade como "mera superposição de culturas" e falam de uma "participação segmentada e diferencial em um mercado internacional de mensagens que 'penetra' a trama local da cultura por todos os lados e de formas inesperadas"[40].

Cabe acrescentar por enquanto que ambas as táticas de abordagem do problema mostraram sua fecundidade. É indispensável o treinamento antropológico para desmascarar o que pode haver de etnocêntrico na generalização de uma modernidade nascida nas metrópoles e reconhecer, por outro lado, as formas locais de simbolizar os conflitos, de usar as alianças culturais para construir pactos sociais ou mobilizar cada nação em um projeto próprio. Ao mesmo tempo, a visão sociológica serve para evitar o isolamento ilusório das identidades locais e das lealdades informais, para incluir na análise a reorganização da cultura de cada grupo pelos movimentos que a subordinam ao mercado internacional ou ao menos exigem que interaja com ele.

40. J. J. Brunner, *Un Espejo Trizado*, pp. 215-218.