

CRIATIVIDADE E TRADIÇÃO NO CAMPO DAS CULTURAS POPULARES¹

CREATIVITY AND TRADITION IN THE FIELD OF POPULAR CULTURES

Edson Farias*

Introdução

A realização do seminário “Ciclo de Encontros sobre a Economia da Cultura”, organizado pelo Conselho de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e realizado entre setembro e outubro de 2001, marcou a arrancada da inclusão do carnaval no debate sobre as cadeias produtivas da economia da cultura no Brasil. Os objetivos da análise estavam elencados da seguinte maneira: geração de emprego e renda; desenvolvimento produtivo regional; capacitação tecnológica; aumento de exportações; competição do produto nacional com as importações; e competição com serviços internacionais.

Por sua vez, no livro *Cadeia Produtiva do Carnaval* (2009), o economista Luiz Carlos Prestes Filho recorre à analogia entre a festa carnavalesca e o âmbito do entretenimento, pois, em ambos os encadeamentos funcional-produtivos, tanto a “emoção” quanto o “encantamento”, afirma, são o “produto final procurado pelo consumidor”. No arranjo das escolas de samba cariocas, de acordo com sua descrição, são arregimentados cerca de sessenta setores produtivos, abarcando uma mão de obra estimada em 500 mil pessoas, num giro financeiro de cerca de US\$ 628 milhões (R\$ 1,1 bilhão, aproximadamente).

Mais tarde, em 2011, durante o Seminário “Samba como Economia da Cultura”, o

* Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Pesquisador do CNPq. Professor Adjunto do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília (Brasília/DF/BR) e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Sociedade e Linguagem da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. nilosed@gmail.com.

1. Uma versão preliminar deste texto foi apresentada à palestra “A Sociogênese do campo etnicopopular”, no Encontro Café Acadêmico – IEB/USP em 25 de março de 2015, em São Paulo. O texto divulga resultados do projeto de pesquisa “Estilemas artísticos no ofício de carnavalesco na cultura popular urbana do espetáculo no Rio de Janeiro”, que conta com financiamento do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), na modalidade de bolsa de produtividade em pesquisa (2014-2017).

também economista Carlos Lessa – ex-presidente do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social – deu um passo mais ousado na discussão ao utilizar, pela primeira vez, a categoria “economia do carnaval” com a finalidade de nortear, conceitualmente, os resultados do levantamento feito sobre o tema do emprego nas escolas de samba do Rio de Janeiro. Segundo ele, não haveria “(...) como negar a relevância do Carnaval para a economia” e sua força estaria no fato de...

(...) as escolas do grupo especial do Rio geram mais empregos e renda do que muita empresa.” Portanto, entendia como “fundamental estudar a forma original de gestão que interligava as estruturas responsáveis pelo espetáculo da Passarela do Samba, com as quadras e os barracões das escolas de samba. Somente assim seria possível identificar o impacto nas cadeias produtivas que mais se beneficiam com o evento: turismo (transporte, hospedagem e alimentação); indústria de bebidas; indústria de instrumentos musicais; audiovisual; entretenimento; internet; indústria fonográfica; indústria gráfica e editorial; entre outras” (NUCCI, 2015, disponível em: <<https://goo.gl/OfLQwA>>).

Lessa empregou, igualmente, a analogia para aproximar a trama da produção das escolas de samba, aninhadas nos galpões da Cidade do Samba², com as corporações empresarias: “A Cidade do Samba é o lugar onde uma estrutura quase empresarial planeja e executa uma sequência de tarefas complexas e encadeadas” (NUCCI, 2015, disponível em: <<https://goo.gl/OfLQwA>>).

A seu ver, a cadeia de produção carnavalesca se estenderia dos fornecedores das matérias-primas empregados na elaboração de carros alegóricos e fantasias à veiculação do Desfile ao circular como produto televisual de alcance mundial.

Crédulo de que o gênero de carnaval –espetáculo do Rio de Janeiro se firmou como um evento cultural de largas proporções, mas de feição original pelas suas matrizes populares, para Lessa caberia aos especialistas em engenharia aprender com a sabedoria não formalizada que perpassa os muitos setores das escolas de samba. O aprendizado teria por referência a adequação em um mesmo modelo de gestão entre eficiência, emoção e tradição. Triangulação que, segundo o seu entendimento, permite a permanência do Desfile no mercado do entretenimento sem que se abdique dos requisitos de uma festa popular.

Um e outro economista reúnem esforços no sentido comum de ressaltar os circuitos da economia criativa como estratégicos não apenas para o fomento, mas, principalmente, para a reorientação do desenvolvimento do Rio de Janeiro e do País como um todo. A alteração dos rumos desenvolvimentistas estaria na adoção da perspectiva que articula a identificação do conhecimento como um ativo econômico com a sustentabilidade socioambiental. A atenção de ambos à cadeia simbólica de produção do carnaval das escolas de samba se justificaria pelo potencial instalado, canalizando ações coletivas capacitadas em transformar gestos criativos em inovações pelas quais são materializados bens, serviços e tecnologias sociais (LEITÃO, 2015). Com a maior

2. Situada em 92.200 m² na Zona Portuária do Rio de Janeiro, a Cidade do Samba abriga os quatorze galpões ocupados pelos barracões dos grêmios que desfilam na divisão principal do concurso festivo das escolas de samba.

participação do poder público e do setor empresarial privado, concluem, ter-se-ia como resultado final o equacionamento do acesso ao emprego e à renda a um número maior de pessoas, democratizando-se os dividendos do giro econômico-financeiro da grande festa.

Alguns episódios recentes, contudo, parecem ir na contramão de um possível equilíbrio entre as coordenadas da tradição e a intervenção da criatividade e da inovação na festa popular. Por exemplo: em fevereiro de 2012, a apuração das notas dos jurados que avaliaram cada um dos desempenhos das treze concorrentes no concurso do Grupo Especial, na Passarela do Samba, Rio de Janeiro, sagrou a escola de samba Unidos da Tijuca como campeã. Na ocasião, cercado de repórteres, o diretor de carnaval do Grêmio Beija-Flor de Nilópolis, Laíla, estocou o carnavalesco vitorioso, Paulo Barros. Declarou: “Eu faço escola de samba, não faço espetáculo”. De algum modo, a frase soou irônica, já que a mesma Beija-Flor, nos anos setenta e oitenta, quando esteve sob o comando estético do carnavalesco Joãozinho Trinta, fora acusada de, em nome

dos apelos visuais revestidos de luxo, “abandonar” as tradições do samba³, ou seja, fora repreendida por fazer o mesmo que o atual dirigente da escola reclamava quando se referiu ao emprego, por Barros, de tecnologias visando obter efeitos especiais hábeis em fisgar o olhar do público. Dias depois, durante entrevista ao programa *Roda Vida*, da TV Cultura, levado ao ar no dia 22 de março daquele ano, o carnavalesco se disse aborrecido com a crítica, pois não entendia a resistência em reconhecer o seu trabalho como “carnaval”. Afinal, argumentou Paulo Barros, a instrução dada pela direção da Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro seria para que os desfiles fossem pensados e realizados como “espetáculos”. O próprio evento é reiteradamente aclamado como o “maior espetáculo da Terra”, disse Barros. O interessante é que, mais adiante, na duração do programa, ele se corrige ao definir o evento: não se trataria de uma festa, mas, sim, de um espetáculo.

No Desfile das Escolas de Samba, como se nota na discussão acima, ao se falar em espetáculo, de um modo geral, o termo é empregado como sinônimo da dimensão

3. As muitas críticas arroladas contra a Beija-Flor, dirigidas, especialmente, a Joãozinho Trinta, deram-se após o tricampeonato conquistado pela escola entre 1976 e 1978. Acusava-se a escola de sufocar os sambistas com o gigantismo das alegorias. Um episódio ocorrido em 1980 é emblemático. Integrado no time de comentaristas dos desfiles durante a transmissão televisual da Rede Globo, entusiasmado com a apresentação da escola, o jornalista e produtor audiovisual Carlos Alfredo Macedo Miranda Filho impôs-se a revisão dos seus conceitos com a finalidade de reconhecer a Beija-Flor como uma “verdadeira escola de samba”: “Eu acho que chegou a hora da gente tirar o hipotético chapéu pro Joãozinho Trinta e pra Beija-Flor de Nilópolis. A verdade é que a escola encontrou, neste ano, um ponto ideal de equilíbrio entre esse magnífico aparato visual e o espírito de uma verdadeira escola de samba. Nós que, daqui, dissemos que isso não era samba, que a Beija-Flor não era uma escola de samba, a partir de agora, a partir desse desfile, pelo menos, nós vamos ter que rever esses nossos conceitos. É incrível, é impressionante, chega a ser emocionante, ver como esse povo dança, samba, brinca o carnaval, pula, se diverte dentro da escola. E como sorri! Como essa gente sorri. Essa gente tá feliz participando desse negócio todo desse criador de enredos que é o Joãozinho Trinta (...)”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jPi4z_qCPVk. Acesso em 10 nov. 2016.

plástico-visual e se focaliza a figura do artista carnavalesco em função do peso obtido pela diáde composta por carros alegóricos e fantasias. Porém, nunca é demais lembrar que o espetáculo consiste numa modalidade de ritual profano em que a novidade (entendida como surpresa) é introduzida nos protocolos. Portanto, em meio à organização do evento, diferenciando o palco da plateia, a possibilidade de que ocorram fatos programados pela produção visando surpreender o público a partir de encenações produzidas pelas escolas é uma expectativa inscrita na ritualidade dos desfiles de carnaval. Há um lastro histórico do recurso à espetacularidade na festa carnavalesca carioca que antecede ao aparecimento das escolas de samba, com o exitoso advento das grandes sociedades carnavalescas e os seus préstitos realizados sobre grandes carros alegóricos (EFEGÊ, 2007).

Da década de noventa em diante, as comissões de frente têm adquirido importância como polo gerador de sensações impactantes durante as noites de desfiles no sambódromo carioca. Mas não é demais lembrar que as baterias são os focos cruciais nesse sentido. Afinal, elas reúnem mais de duas ou até três centenas de integrantes tocando tão múltiplos como diversos naipes de instrumentos, fornecendo o insumo indispensável à triangulação básica aos desfiles, ou seja, a percussão fornece o ativo rítmico do qual deriva a conjunção entre canto, dança e evolução. O poder da bateria é tamanho a ponto de a “paradinha” – introduzida pelo lendário mestre André da Mocidade Independente de Padre Miguel, nos anos sessenta – permanecer sempre atual na sua capacidade de impressionar e “chamar o povo (plateia) para a festa”. Algo assim uma vez mais se deu durante as duas “paradas-show” da bateria da Mangueira,

no carnaval de 2012, novidade que, de algum modo, subverteu a lógica processual do desfile. A parada-show da Mangueira, por outro lado, tornou audível/visível o acontecido peculiar em que um colegiado de vozes orienta um gigantesco coro monofônico. Isso, ao reunir sobre uma carreta um time de intérpretes do samba: a cantora Alcione e os cantores Dudu Nobre, Xande de Pilares e integrantes do grupo musical Fundo de Quintal dividiam a condução do samba-enredo com os puxadores oficiais da escola, seguindo o cortejo atrás da bateria. Ainda que alvo de celeumas, pois estaria maculando o sentido linear da evolução dançada e, também, incidindo sobre as bases da harmonia rítmico-musical do conjunto, o momento idealizado tanto pela direção de bateria, tendo no comando o mestre Ailton Nunes, como pelo então presidente da agremiação Ivo Meireles, deixou suas marcas e, mais do que isso, evidenciou como há muitas outras facetas a serem potencializadas nessa grande festa-espetáculo a céu aberto.

Os episódios relatados acima, a meu ver, na medida em que se referem ao modo como as ideias de tradição e mudança intencional são dispostas em mútua oposição, logo deixando em seu rastro a tensão entre os valores de autenticidade e criatividade, permitem voltar ao debate sobre o campo das culturas populares no Brasil. A opção de abordar o gênero cultural-artístico “Desfile do Grupo Especial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro” justifica-se ao se levar em conta a recorrente menção desse evento, no Brasil, como espécie de laboratório em que foi antecipada a situação na qual contracenariam, seja convergindo entre si ou de maneira emulada, os acervos da “tradição” e os vetores do “moderno” na realização do formato de grande espetáculo audiovisual

internacionalmente prestigiado⁴. É preciso chamar atenção para o fato de que a tessitura contemporânea desse concurso festivo é efeito dos desdobramentos do elo das práticas e símbolos da cultura popular com a atuação do poder público estatal, mais, ainda, a regulação capitalista das atividades sociohumanas. Nesse sentido, cabe acrescentar a relativa concretização do formato no desfecho de um ciclo anual de produção em que padrões comportamentais comunitários e associativos empresariais públicos e privados se engendram mutuamente, trajeto no qual os âmbitos das experiências e das instituições respaldadas pelo arcabouço jurídico formal-legal se mesclam àqueles identificados ao informal, num matiz estendido do precário ao ilícito e ilegal (CAVALCANTI, 2006).

À luz desse entremeado de planos analíticos, o percurso deste texto tem por objetivo interpretar como os apelos continuados à obediência hermenêutica às matrizes afro-brasileiras do samba, que confeririam autenticidade aos fazeres lúdico-artísticos do evento-concurso festivo Desfile de Carnaval, contracenam com ênfases postas nos conceitos de criatividade e inovação como núcleos semânticos do aprimoramento da gramática técnico-estética dessa festa-espetáculo. O itinerário analítico se decompõe nas três seguintes instâncias: em um primeiro momento, situamos o valor da autenticidade no núcleo semântico da ideia de

cultura popular; na sequência, traçamos as linhas de forças sócio-históricas e simbólicas que, de maneira figurativa e processual, deixam ver o desenho de uma dinâmica na qual os efeitos da diáspora negro-africana no Brasil, relativa ao regime da escravidão, informa a composição do campo das culturas populares – o propósito está em observar, nessa mesma silhueta, a localização das condutas identificadas à tradicionalidade ou à inovação em terrenos não só opostos, como hostis um ao outro; o movimento da análise e argumentação acompanha, enfim, o retorno às celeumas em torno das ideias de autenticidade e mudança na formação cultural do Desfile, com o objetivo de alocar os deslizamentos entre as categorias de criatividade e tradição, ora fazendo-os afins, ora separando-os ou mesmo opondo-os entre si no escopo do campo das culturas populares.

1. No valor da autenticidade, a etnogênese do popular

Tomo a liberdade de relatar uma experiência pessoal ocorrida quando, há dois anos, eu estava pesquisando materiais na internet. Consultando a plataforma de vídeos Youtube, dei de frente com um *clip* realizado logo após o carnaval de 1978 para o programa *Fantástico*, o “*Show da Vida*”, da Rede Globo de Televisão. No vídeo, é apresentado o samba-enredo “O

4. Para ilustrar com um exemplo dessa recorrência discursiva, a reportagem “Saberes do Povo” (MACHADO, 2011) sustenta o argumento de que o “folclore brasileiro” porta o “diferencial capaz de impulsionar de vez o desenvolvimento do país”. Conclui, porém, ser ainda incipiente o cruzamento das “informações de raiz e as digitais”. Embora sublinhe o atraso desse encontro, mas com a finalidade de exaltar os possíveis benefícios que poderão advir da potencialização socioeconômica e comunicacional da cultura popular no País, denominadas “bilionárias”, as escolas de samba cariocas são então tomadas como exemplo da bem-sucedida mobilização de aportes técnicos para a “renovação das expressões populares” no Brasil, inclusive, contando com fama internacional.

Povo em Forma de Arte”⁵, composto por Wilson Moreira e Nei Lopes para o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo e cantado pelo lendário sambista Antônio Candeia.

Chamou-me mais atenção, no vídeo, o texto enunciado pela jovem apresentadora branca. Nele, é dito:

Neste carnaval, houve uma escola de samba que não participou dos desfiles oficiais e nem foi aplaudida por milhares de turistas. Uma escola de samba diferente, que protesta contra a comercialização e a exploração turística dos desfiles. É a escola de samba Quilombos⁶.

Meu estranhamento se deveu ao que entendi como um paradoxo ao deparar-me com a presença de componentes daquela escola de samba na tela da TV Globo e, mais ainda, ao ver Candeia ali e, em contrapartida, ouvir a apresentadora sintetizar a proposta subversiva da agremiação e do líder compositor. Ora, ao se rechaçar a “comercialização e exploração turística dos desfiles”, estava sendo denunciada a própria transmissão televisual do evento das escolas de samba cariocas por aquela empresa privada de comunicação. A motivação do protesto visava às possíveis influências do lucro econômico sobre os grêmios recreati-

vos do samba, o que deturpava-os ao afastá-los de suas “raízes” populares, as quais estariam fundadas sobre bases comunitárias afro-brasileiras alocadas nas periferias urbanas e favelas. Como, então, justificar a inserção da Escola de Samba Quilombos nos estúdios globais? Não seria a negação da bandeira de resgate e afirmação artística e cultural negra, iniciada em dezembro de 1975, envolvendo artistas, intelectuais e figuras do movimento negro no Rio de Janeiro, capitaneados pela liderança do mesmo Candeia (FERNANDES, 2014)? Não se estaria traindo o que se havia pactuado em favor dos termos mais genuínos da cultura popular negra carioca?

Mais tarde, pude concluir que o meu espanto apropriou o valor concedido à ideia de autenticidade para julgar e recusar veementemente o encontro entre Quilombo, Candeia e Rede Globo. Enfim, a recusa dessa convergência esteve embasada na mesma estrutura de sentimento intrínseca à denúncia das vozes dos sambistas que se levantaram contra a confluência de interesses políticos e econômicos que teriam conduzido o desfile das escolas de samba ao seio da indústria cultural e do comércio turístico. Acolhia, de maneira naturalizada, desse modo, a versão teórica e interpretativa que opõe a cultura feita para o povo daquela cultura feita pelo povo, operando com a divisão entre os ní-

5. *Ao Povo em Forma de Arte* (Nei Lopes e Wilson Moreira): “Quilombo pesquisou suas raízes/ E os momentos mais felizes/ De uma raça singular/ E veio pra mostrar essa pesquisa/ Na ocasião precisa/ Em forma de arte popular/ Há mais de quarenta mil anos atrás/ A arte negra já resplandecia/ Mais tarde a Etiópia milenar/ Sua cultura até o Egito estendia/ Daí o legendário mundo grego/ A todo negro de “etíope” chamou/ Depois vieram reinos suntuosos/ De nível cultural superior/ Que hoje são lembranças de um passado/ Que a força da ambição exterminou/ Em toda a cultura nacional/ Na arte e até mesmo na ciência/ O modo africano de viver/ Exerceu grande influência/ E o negro brasileiro/ Apesar de tempos infelizes/ Lutou, viveu, morreu e se integrou/ Sem abandonar suas raízes/ Por isso o Quilombo desfila/ Devolvendo em seu estandarte/ A história e suas origens/ Ao povo em forma de arte.”

6. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0jkw7B_6Dto. Acesso em: 22 mar. 2013.

veis do “massivo” e do “popular tradicional” (AZEVEDO, 2013).

Cabe observar que utilizo a noção de estrutura de sentimento a partir de Raymond Williams para me referir ao modo como um sentido é vivido e compartilhado. A descrição da categoria de estrutura de sentimentos, em Williams (1961, p. 48), a apresenta como algo “tão firme e definido como sugere a palavra ‘estrutura’, ainda que opere nos espaços mais delicados e menos tangíveis de nossa atividade”. Se o recurso à palavra “sentimento” obedece ao interesse de se estabelecer a diferença diante de conceitos comprometidos com ideias como as de “visão de mundo” ou “ideologia”, é porque seu alvo é a vivificação dos significados e valores no curso de vida das pessoas, mas tendo em mente que as relações entre ambos “(...) e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos” (WILLIAMS, 1983, p. 134). Por “estrutura”, o autor entende “(...) uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão” (WILLIAMS, 1979) A posição ocupada pela categoria no esquema de raciocínio do autor se relaciona com a atenção dada aos produtos da cultura, ou seja, às práticas culturais – de feitura e recepção. Com o emprego desse instrumento, o pesquisador desvia o interesse analítico dos objetos para os processos emoldurados por convenções impingidas pelas organizações sociais, mas sabendo estarem essas mesmas convenções sujeitas às rotações históricas ao serem, igualmente, relações (WILLIAMS, 1992). Logo, a ideia de estrutura de sentimentos supõe o esforço de totalizar, com a finalidade de esclarecer as conexões pelas quais se engendram, mutuamente, os planos simbólicos e materiais na composição

de uma formação sócio-histórica (WILLIAMS, 1979).

Entretanto, para Williams, uma estrutura de sentimentos compreende algo emergente e ainda desprovido de nomeação na experiência social, com isso, antecedente à formalização ideológica e suas materializações nas convenções, normas e gêneros do discurso literário. Bem ao contrário, o autor entende que a estrutura de sentimentos diz respeito à acomodação intergeracional de saberes. Esses saberes são revestidos de valor, de acordo com os cruzamentos de pautas de autocontroles de pulsões corporais com direcionamentos institucionais, em contextos nos quais a proximidade interacional abriga, em degraus diferenciados de prioridades e de modo visível ou não, um leque amplo e diverso de mediações discursivas, mas dispostas no tempo e no espaço. Para fazer essa reorientação analítica da categoria, valho-me do próprio Williams: Ao longo do livro *Campo e Cidade* (1989), Williams explora, de maneira minuciosa, as possibilidades analíticas contidas na categoria de “estrutura de sentimentos”. Atém-se à recorrente presença de um passado agrário e rural na literatura inglesa do século XIX como respostas estéticas às alterações profundas que a urbanização e a industrialização provocaram nos costumes, nos imaginários e nos sentimentos da Grã-Bretanha. Isso considerando a transformação sócio-histórica que transferiu os camponeses para as cidades industriais, tornando-os membros das classes trabalhadoras operárias, ao mesmo tempo em que se deu a comercialização do campo, no andamento do vigor adquirido pelo mercado urbano em demandar bens agrícolas.

No momento em que concluo estar a autenticidade definida como um valor-padrão que lastreia os sentimentos relacionados às

heterogêneas manifestações culturais populares, respaldando as classificações e definições que constroem as cognições que as tomam por objeto, adquire importância estratégica o problema da origem das manifestações do povo. Não é à toa a constante referência às “raízes” dessas expressões, sejam elas sociais (as organizações “comunitárias”) ou culturais (“modos de ser, pensar e viver”), para localizá-las e dispô-las no curso dos acontecimentos definidos. O teor organicista da ideia de “raiz” sugere algo cuja integridade corresponde tanto à proporcionalidade entre as partes que a compõe quanto à remissão para a antecedência única que confere coerência às ramificações, evitando que elas se fragmentem, ainda que dentro de um processo acumulativo, mas obediente a “padrões de longa duração” (BRANDÃO, 1995). Nos rastros das formulações românticas, em particular das ilações internas à antropologia filosófica de Herder, com sua ênfase na consciência comunitária (ZENGOTITA, 1996), a tradição e a tradicionalidade – quer dizer, o costume e as falas de guardiães do costume – são, portanto, condições inalienáveis ao repasse oral continuado dessa origem comum (anônima e holística) e absoluta. No regime de verdade próprio à tradição, a ancestralida-

de e sua perpetuação em linhagens parentais consistem nos vetores imprescindíveis à atualização da identidade de um ente coletivo, na medida em que tais vetores são mecanismos de controle da variação em meio à passagem do tempo. Segundo Giddens (1997), a tradição corresponderia a um controle do tempo mediante a combinação entre conteúdo moral e emocional na organização da memória coletiva, isto é, diz respeito à atitude ativa e interpretativa com que, ritualmente, o controle coletivo pressiona os indivíduos no recolhimento e reciclagem das lembranças. Os guardiões da tradição estariam investidos, portanto, da tarefa de controle das lembranças, ao estarem entronados na autoridade garantida por normas enraizadas na repetição de um passado originário exemplar (ARENDDT, 2007). A tradição é o fator que codifica as rotinas diárias, evitando o descontrole e a compulsão provocados pelo esvaziamento de direcionamento nas significações, e o faz por sincronizar propriedades constantes e nítidas notáveis na identificação de uma comunidade⁷.

A matriz discursiva da tradição remonta à Europa ocidental, na passagem do século XVIII para o XIX, em meio ao posicionamento ascendente das classes médias no

7. É recorrente a convergência entre tradição e estilo na bibliografia especializada sobre cultura. Por exemplo: para assinalar o que percebe como o declínio dos modos locais de viver, em meio ao advento de um sistema sociocultural mundial, Gerd Bornheim (1987, p. 25) afirma: “Mas é justamente aquele relativo isolamento em que viviam as culturas tradicionais que garantia a unidade e preservação de um estilo. Nos tempos modernos, verifica-se o contrário: pluralidade e internacionalização de estilos, num processo de renovação constante, que se pretende sempre surpreendente. (...) são todas as formas passadas de tradição que ostentam os sinais do desgaste; o mundo se faz uma “aldeia global”, num processo que indica irreversível. Somos levados a crer, por isso, que é o próprio conceito de tradição – e não apenas as suas formas concretas – que passa a manifestar transformações em seu sentido último. E o mais grave indício disso está precisamente na profunda modificação que se está verificando hoje no caráter regional da cultura. Ainda que não se trate da abolição do regional, a sua contrapartida se faz sempre mais e mais presente e atuante: o mundo tende a ser um sistema. No passado, o regional acolhia em seu seio o absoluto. Hoje, o sistema expulsa esse mesmo vocábulo”.

compasso da urbanização e da consolidação dos processos de centralização estatal. Portanto, o discurso da tradição esteve entretido aos diferentes fomentos nacionalistas da identificação e reconhecimento da irredutibilidade primordial das bases étnicas, comunitárias e territoriais das sociedades-nações (SMITH, 1993; CALHOUN, 1997). Nas Américas, no momento em que os discursos racialistas ou as etnicizações interpelam as tradições, estando respaldadas no valor posto no genuíno, a estrutura de sentimento da autenticidade é evocada para lastrear classificações referidas a diferentes estilos de ser e viver humanos como populares. Enquanto um desempenho comunicacional discursivo caracterizado pela interpelação enunciativa que circunscreve, classifica e define um objeto, a racialização se calca no racialismo, ou seja, na doutrina que parte do princípio de que existem características hereditárias compartilhadas por membros da espécie, o que tornaria possível, assim, dividir a humanidade num elenco de raças. Visão elementar ao projeto de uma ciência da diferenciação racial, o racialismo, no século XIX europeu, cumpriu papel fundamental na execução de critérios classificatórios de populações subalternizadas sob as bandeiras civilizatórias ocidentais, em meio aos confrontos gerados no andamento da montagem dos grandes impérios modernos (APPIAH, 1997).

De um lado, a intervenção racialista retoma a origem para depreciar os seus remanescentes contemporâneos. De outro, as etnicizações mobilizam politicamente as lealdades possíveis fundadas nas origens frente aos dilemas e desafios do presente informado pelos efeitos das racializações. As etnicizações também correspondem a atos de falas inscritos em domínios discursivos, mas suas interpelações confrontam

as séries racialistas, com vista a revogar os seus efeitos, porque promovem a primordialidade histórico-cultural em substituição à matriz biológica da ideia de raça. Entretanto, se ambas as instrumentalizações requerem as origens, a instrumentalização se desdobra sobre um fato consolidado – a própria origem, o fundamento autossustentado. Em se tratando das etnicizações, elas estão implicadas com as etnogêneses, e estas com as formações das identidades étnicas e suas transformações, pelo movimento em que são moduladas permanências, criações e adaptações. No limite, as etnicizações intervêm nos encaminhamentos etnogenéticos. Desse ponto de vista, como advertem intérpretes de processos de etnogêneses (BOCCARA, 1998, 2003; MONTEIRO, 2001; HILL, 1996; WHITEHEAD, 1996; Schwartz & Salomon, 1999), em lugar de supor suas existências perpétuas, as abordagens devem contemplar os entrecruzamentos de fatores internos ou externos, incidindo na transformação e invenção de culturas e sociedades.

Frente ao conjunto desses condicionantes, parece sensato ponderar que fazer a etnogênese da cultura popular é situá-la nos condicionantes da passagem do tempo histórico e, desse modo, averiguar a conciliação de fatores que asseguram, à autenticidade referida e às origens étnico-comunitárias, o *status* de traço distintivo dessas manifestações. Sincronia esta que torna mútuas as abordagens racialistas e etnicizantes. Aqui, optamos em trocar a etnogênese de alguma entre as culturas populares pela sociogênese do popular como fato artístico-cultural vivido e enunciado em graus distintos de formalização discursiva. Para ser mais preciso, volto o olhar para a dinâmica sócio-histórica pela qual a perenização de um padrão de conduta

corresponde à individualização de práticas – sobretudo, de sistemas de práticas – como lúdico-artísticos populares, dinâmica sócio-histórica integrada a processos mais abrangentes de diferenciação e prosseguimento de formas sociais em meio ao ajuste crescente de funções humanas na escala ascensional do Estado-Nação no Brasil, mas vertido aos diferentes estágios da mundialização da estrutura urbano-industrial e de serviços.

É heurística, sob esse ponto de vista, a adoção da palavra “arte” para classificar uma expressão popular negra, como a escola de samba Quilombo. Bem mais, ainda, é a iniciativa da sua liderança de tornar evidente todo o empenho em se apresentar, artisticamente, a narrativa em que se denuncia os caminhos que levaram da era de glória da “civilização africana” pré-conquista europeia à época em que a escravidão lançou homens e mulheres às Américas, submetendo-os(as) às adversidades diaspóricas. O adjetivo “popular” corresponde, portanto, à forma social cuja participação nas negociações em torno do sentido público se faz pelo viés caracterizado pela antecedência atribuída ao critério das origens coletivamente informadas. Entre suas expressividades, por exemplo, as práticas lúdico-artísticas populares podem estar respaldadas na etnogênese que remete as culturas de diáspora negras à instituição da escravidão e à historicidade de alternativas de enfrentamento das con-

dições seculares de subalternidade e debilidade socioeconômicas por segmentos sociais afro-brasileiros.

Mas a problemática da sociogênese do popular como cultura se amplia quando é inserida tanto a autocompreensão das agências como artísticas quanto as expectativas de reconhecimento da justificativa estética para os fazeres e saberes artístico-culturais populares. A atenção às mediações que fomentam a diáde entre identidade artística e bens lúdicos artísticos populares leva em direção à concepção do popular como um estilo compartilhado em círculos e escalas de proporções diferentes entre si, tornando necessário considerar os entrelaçamentos intergeracionais e interinstitucionais que incidem sobre a delimitação dos representantes, porta-vozes e formuladores de expressões em homologia com as bagagens de recursos econômicos e culturais dos segmentos e grupos sociais dispostos a se reconhecer e conceder primazia a essas fórmulas de apresentação e comunicação. No mesmo compasso, talvez, caiba recapitular esses entrelaçamentos pelo consenso que se estabelece como razão de ser das coalizões e da divisão do mundo entre os “nós” e “eles” do popular. O fator de raridade nessa economia da justificativa de si e do reconhecimento da grandeza⁸ está, exatamente, na autenticidade referida às origens do popular.

8. O emprego das categorias de economia da grandeza e justificativa de si está amparado no que Boltanski e Thévenot (1999) congregam na proposta de uma “sociologia da capacidade crítica”. Para os autores, o objetivo incide no modo como pessoas são qualificadas para afigurar diferentes objetos do bem comum, ou seja, como se ajustam tanto à autoidentificação quanto à reivindicação de “grandeza” por parte de um indivíduo, com o reconhecimento dessa grandeza por parte de outras pessoas. Grandeza no sentido da altivez interna ao sentimento de dignidade, mesmo da sublimidade, enfim, do que é referente aos bens do mundo, enquanto reconhecimento da honra. Portanto, a grandeza se refere à glória de gozar o respeito mútuo pela autoimagem e proposição de si, em virtude do modo como a estima é afetada pela aprovação moral. E os focos analíticos se voltam para os conflitos em que os contenciosos se enfrentam devido ao

2. Da diáspora aos impasses do campo das culturas populares

A referência, aqui, ao campo das culturas populares, do ponto de vista teórico, diz respeito a uma fatia da topografia mais ampla da esfera cultural – sendo esta o fórum privilegiado de visibilização de práticas significantes e de fornecimento e controle dos meios de significações e, ao mesmo tempo, âmbito legítimo de coordenação e regulação das trocas públicas de sentido (FARIAS; MIRA, 2014). A noção de campo das culturas populares cumpre a finalidade teórico-analítica de expor e interpretar, de um lado, as mediações pelas quais se faz a tradução interna dos aspectos e pressões referentes a outras áreas do arranjo social. O objetivo é, assim, evitar a apreensão reducionista de tomar esse plano sociossimbólico como passivo diante das ingerências dessas outras dimensões sem, contudo, abraçar a causa da autonomia absoluta das territorialidades reservadas às coisas do espírito. Por outro lado, busca-se entender e descrever os modos como se assegura a diferencialidade desse espaço social, nas linhas recursivas de condutas que lhe constituem, ao estarem definidas como aptas a por bens e serviços lúdico-artísticos reconhecidos como bens populares.

posicionamento moral que ocupam na condição de objeto de grandeza ou não. O que passaria está em crise, fazendo elemento de litígio, são as coordenadas pré-reflexivas de orientação das condutas que definem essas posições. Seriam nesses “momentos críticos” que emergiriam requisições acerca das justificações para se atribuir tal valor a pessoas, objetos e episódios, cobrando-se, com isso, o critério de que os contenciosos sejam capazes de abandonar o lugar de indivíduos para transcenderem à condição mais generalizada, à qual supõem coalizões – acordos que revelam consensos sobre princípios a serem observados nos procedimentos, que viabilizam a equivalência entre as pretensões de valores e, com isso, requisitam a competência cognitiva e de julgamento dos agentes tanto para cobrarem ajustes quanto para realizarem ajustes neles mesmos. (BOLTANSKI; THÉVENOT, 1991).

9. Até aqui, na argumentação, tomo de empréstimo a premissa acerca da antecedência da diferença em relação à unidade, premissa que funda o modelo teórico dos sistemas sociais autopoieticos de Niklas Luhmann (1998). Quando emprega a noção de sistemas autopoieticos, Luhmann refere-se à operação pela qual os sistemas autorreferenciais estão determinados ao controle da produção e distintividade dos seus

Posto um e outro aspecto, a questão de partida, a princípio, gira em torno do problema sociológico da diferenciação social, isto é, como se evidencia o delineamento do campo das culturas populares nas iniciativas movidas pelo objetivo de garantir a anulação de interferências estranhas sobre a capacidade decisória de gerir seus encaminhamentos. Para ocorrer algo assim, é preciso dizer que a seleção de possibilidades intrínsecas à dinâmica autoadaptativa desse sistema corresponde à operacionalidade pela qual são limitadas, de modo seletivo, as margens das suas variações. Incluindo, na operação, o próprio código das escolhas envolvidas no fechamento que gera esse espaço social como unidade em meio à complexa e diversificada plurocromia de formas sociais, sendo essa plurocromia um traço característico das sociedades-Estados-nações contemporâneas. Descrever o campo das culturas populares, desse ponto de vista analítico, em que se prioriza a capacidade sistêmica de se autodesignar, tem a vantagem de nos conduzir às propriedades que concernem à autorreferencialidade circular de um sistema para assegurar sua posição autônoma (LUHMANN, 1997)⁹.

No entanto, as limitações desse modelo se manifestam quando se trata de, por um lado, voltarmos-nos às condições de possibilidades sócio-históricas da sincronia estabelecida entre elementos a princípio não próximos, tampouco convergentes, mas que irão constituir um mesmo espaço social e, quando soldados, gerarão a unidade de ação e direção do conjunto, enfim, o sentido interno ao fechamento sistêmico. Por outro lado, o mesmo modelo inadmita situar essas condições nas consequências não premeditadas do mútuo engajamento de ações e funções sócio-humanas pelas

quais se vão definindo dinâmicas históricas, apenas retrospectivamente possíveis de serem tomadas como objeto de conhecimento e análise.

A alternativa analítica e interpretativa aqui adotada é a aplicação de uma sociologia figurativo-processual. À maneira simmeliana¹⁰, tomamos por tarefa o exercício de descrever e conceituar formas sociais. Essas formas dizem respeito às figurações de interdependências sociofuncionais entre as atividades de pessoas, deixando efeitos sobre o comportamento dos indivíduos nelas inscritos, em um estágio histórico específi-

próprios elementos, e esses dizem respeito, para os sistemas, às unidades indecomponíveis. Para esse autor, para além da adaptação dos sistemas ao “entorno” e deste ao sistema, o conceito de “autorreferência” designa o procedimento em que os sistemas complexos devem fazer frente à sua complexidade interna, isto é, o sistema realiza-se como diferença na obrigação de selecionar. Porém a seleção não resulta da escolha de um sujeito e sim da necessidade que o sistema impõe a si mesmo de se manter a diferença, de estabelecer a distinção com o seu entorno. Logo, está posto que o entorno do sistema é o próprio sistema desprovido de sentido, ou seja, carente de autodesignação. A ideia de autopoiesis diz respeito, então, não à auto-organização, que corresponde à transformação de estruturas em sistemas, mas à autoelaboração sistêmica dos seus elementos. Com ela, o esquema luhmaniano pretende designar que o sistema, enquanto forma (conceito de uma diferença), compõe-se de dois lados: o sistema, o lado interno à forma; o ambiente, o lado externo. Tal diferenciação é a condição de identidade do sistema. Ao mesmo tempo, o constangimento operacional, intrínseco a qualquer observação e descrição, é endógeno ao sistema. Finalmente, ainda de acordo com a perspectiva de Luhmann, algo assim conduz à ideia de “fechamento operacional” dos sistemas, na medida em que os sistemas só podem funcionar nos seus limites, quer dizer, nas diferenças que eles próprios são enquanto formas.

10. Para Simmel (1983), a determinação das formas pela matéria da vida está no anverso da determinação de sua matéria pelas formas que se tornaram valores supremos. A interação, portanto, corresponde tanto à específica forma quanto à ideia de forma, já que diz respeito ao modo como as motivações humanas são coligidas. Quando fala de “sociação”, o autor não se volta ao mero agregado de indivíduos, mas às distintas maneiras pelas quais os indivíduos são compactados em unidades de satisfação de seus interesses, sejam tais: sensuais ou ideais; temporários ou duradouros; conscientes ou inconscientes; causais ou teleológicos. Quanto ao recorte epistemológico, a seu ver, a sociologia se ocupa do problema em torno das formas sociais responsáveis pela caracterização social da materialidade, ou seja, para o autor, é pelas formas que os homens vivem um ao lado do outro, uns com ou para os outros. Enfim, metodologicamente, persegue-se, na diversidade dos fins, o que há de elementar: a sociação. Na caracterização conceitual de Simmel (1983), a sociedade não se restringe ao conjunto complexo de indivíduos e grupos unidos numa mesma comunidade política, mas, sim, constitui o complexo das formas específicas de sociação e de todas as forças que mantêm unidos seus elementos.

co¹¹. Sem esquecer, porém, que tais indivíduos o fazem no prosseguimento dos ajustes contínuos nos revezamentos dos repertórios dos meios de orientação das condutas com as pautas de convenções adotadas como códigos simbólicos, sintonias estratégicas à promoção tanto das trocas públicas de sentido como das significações subjetivas. Dispostas, portanto, em encadeamentos geracionais realizados em tramados corpóreos, essas formas se compõem, também, de modos de expressão e compreensão mediados por saberes, sendo estes simbolicamente sintetizados e transmitidos. Por outro lado, no desenho das mesmas formas sociais, a distribuição dos recursos materiais e os meios de apropriação dos bens e dos valores se tornam cúmplices dos esquemas mentais e corporais acionados como matrizes simbólicas das práticas, condutas, pensamentos e julgamentos dos agentes mutuamente entretidos.

Desse modo, no curso deste item, o breve exercício sociogenético realizado obedece ao intuito de perscrutar as correlações estabelecidas entre a diáspora negro-africana no Brasil e a formação do campo das culturas populares. Em específico, o alvo da análise está no concerto estabelecido, na diferenciação dessa forma social, entre uma concepção de cultura popular – cuja ênfase está depositada na antecedência da tradi-

cionalidade – e a dinâmica sócio-histórica, tendo por característica o tensionamento constante provocado pela adesão nos agenciamentos pessoais e institucionais de soluções com impactos na reavaliação de padrões normativos e estéticos; chamamos tais adesões de criatividade.

O problema parece deter uma componente estrutural, pois se evidencia em diferentes instantes em que estiveram em pauta definir e conceituar a cultura popular. Por exemplo: em seus estudos etnográficos e musicológicos, o dobre de poeta/romancista e pensador da cultura Mário de Andrade prioriza a busca de uma essência identitária intrínseca às práticas significantes e aos símbolos populares, na medida em que reconhece, nesses últimos, uma das matrizes da cultura brasileira. Para Andrade (2006), ainda estava por se fazer uma síntese erudita original do manancial rítmico-musical vasto deixado pelos povos ameríndios e, em especial, trazido pelos africanos à América portuguesa. Da perspectiva do ideário de mestiçagem que informa a sua versão de modernismo estético (ANDRADE, 1936; PRYSTHON, 2002), no popular, haveria o trânsito do presente com o passado, do colonial à sociedade-nação em vias de industrialização. Uma parte importante do seu empenho esteve em separar, com o intuito

11. O respaldo teórico à sociologia figuracional ou das formas, aqui, encontrado em Norbert Elias (1994, p. 19): “Como é possível (...) que a existência simultânea de muitas pessoas, sua vida comum, seus atos recíprocos, a totalidade de suas relações mútuas, dêem origem a algo que nenhum dos indivíduos, considerado isoladamente, tencionou ou promoveu, algo que ele fez parte, querendo ou não, uma sociedade? Talvez fosse bom aqui, como no caso da natureza, se pudéssemos esclarecer os atos, nossas metas e nossas idéias do que deve ser se compreendêssemos melhor o que existe, as leis básicas desse substrato de nossos objetivos, as estruturas das unidades maiores que formamos juntos. Só assim estaríamos em condições de fundamentar a terapia dos males de nossa vida em comum num diagnóstico seguro. Enquanto isso não acontece, conduzimo-nos, em todas as nossas deliberações sobre a sociedade e seus males, exatamente como charlatães no tratamento das doenças: receitamos uma terapia sem antes termos formulado um diagnóstico claro, independente de nossos desejos e interesses”.

de salvaguardar, os traços de anonimato e oralidade fundamentais à transmissão do espólio popular-nacional brasileiro. Discernimento e proteção evocados frente ao que ele entende ser o avanço do popularesco, o qual decorreria de ingerências do modo de vida urbano-industrial e sua tendência em disseminar modismos internacionalistas. À época, a década de 1930, as ameaças estariam representadas na interferência crescente da indústria fonográfica, tão comprometida com a mercantilização dos bens simbólicos e a individualização profissional dos produtores (ANDRADE, 1972).

Sabemos que muitas das problematizações desenvolvidas a respeito da música popular urbana no Brasil por Mário de Andrade tiveram por foco as tantas misturas processadas, em especial, no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX. Faz-se notório o desencontro entre as suas proposições e expectativas sobre a cultura popular e os caminhos trilhados que conduziram o samba à posição de protagonista da industrialização da música no País. Ainda que a princípio soe paradoxal, aposto no argumento de que ambos os posicionamentos foram igualmente decisivos no delineamento do espaço de possíveis agenciamentos definidos pela ideia de cultura popular urbana moderna.

O encadeamento intelectual-discursivo que se estende dos primeiros folcloristas, passando pelos modernistas e também pelos autores do Movimento Folclorista Nacional e chegando aos neofolcloristas atuais (MIRA, 2016) deixa um rastro importante no pensamento sobre a cultura popular. Na consulta desse caudal, observamos que a busca e a defesa da autenticidade do popular consistem em uma das frentes pelas quais, na instância erudita, visibilizou-se e foi conferido prestígio a práticas e artefatos

identificados pelo lastro do genuíno. Talvez, à luz dessas pegadas, possamos esclarecer como tais empreendimentos parecem situar a realização de um arbítrio positivo da diferença (“interna”), porque, com este, renega-se tudo quanto possa gerar confusão classificatória e de nomeação. A formação do campo das culturas populares reflete, portanto, interferências sensíveis de círculos eruditos na codificação e organização dos fazeres e saberes em divisões e níveis culturais diferenciados. Anelando formações intelectuais distintas, compostas por facções românticas, folcloristas e modernistas (ORTIZ, 1992), a racionalização discursiva decorrente dessas interpelações eruditas reclassificou símbolos e práticas identificadas ao ente étnico-político do “povo-nação”. A seleção de traços relativos a modos de ser e existir a princípio restritos aos ramos negros, ameríndios e mestiços da população nacional, reposicionou-os no *status* de matrizes da cultura nacional brasileira (VIANNA, 1995).

Mas essa reorientação semântica da cultura do povo, igualmente, vinculou-se aos passos cada vez mais largos dados pelo ajuste entre a urbanização de magotes sempre maiores dos grupos sócio-humanos e a industrialização do simbólico no País. Nesse sentido, impôs-se, como um emblema laboratorial da cultura popular de massas, a transformação dos elementos rítmico-musicais e coreográficos inscritos no tecido sociossimbólico étnico-comunitário sintetizado no gênero do samba no Rio de Janeiro. Desde a primeira década do século XX, a morfologia social inerente a esse gênero cultural subsidiou os quadros dos bens de consumo propagados pelo sistema de comunicação articulado ao arranjo comercial, composto por mídias sonoras, visuais e pela indústria fonográfica. Assim,

o quadro sociogenético montado abaixo, em suas linhas gerais, responde ao interesse analítico de se descrever a proveniência dessa dinâmica sócio-histórica na estruturação da forma social do campo das culturas populares, mas focando-a tão somente à luz do entrosamento da tônica posta na forma artística com facções das culturas de diáspora negro-africana no Rio de Janeiro.

Na clássica formulação weberiana, a autonomia das esferas no quadro histórico da modernidade europeia está articulada ao seu interesse maior pelos processos que o autor denomina de racionalização, desencantamento e intelectualização, sintonizados ao problema acerca do desenvolvimento no qual se delineiam as singularidades históricas do racionalismo e o capitalismo ocidentais (SCHLUCHTER, 1981). Por corresponderem a processos históricos universais relativos às pesquisas e estudos constituintes da sua sociologia da religião, embora possuam afinidades entre si, os três processos não se confundem. Grosso modo, o autor aborda a racionalização no movimento de ascensão e afirmação das linhas de condutas religiosas, cuja abrangência cruza os diferentes planos existenciais e prático dos fiéis. O foco visado é a ascensão da qualificação ética das divindades, derivada do ajuste mútuo do distanciamento em relação ao plano mundano com a convergência da fé absoluta adquirida por uma profecia com a importância obtida pela palavra. Palavra esta referida a um quadro impessoal de deveres a ser observado, deixando em seu rastro a montagem de um ordenamento transcendente à vida diária, o qual sintoniza a regularidade ao sentido cósmico único e, por isso mesmo, exige coerência comportamental dos mortais (WEBER, 2006). A racionalização corresponde, portanto, à conversão a esse

sentido único ordenador das possibilidades de direções e de imputar significados às suas próprias condutas pelo agente. Desse ponto de vista, Weber (2006) propõe que a racionalização religiosa conduz ao desencantamento do mundo, pois quebra com a prerrogativa de um sentido imanente à imediaticidade sensível. Porém, na mesma medida, introduz determinada unidade hermenêutica. O corpo sacerdotal cumpre estratégica função, pois lhe cabe proceder à adequação dos meios de apresentação da palavra; ao mesmo tempo, deve resguardar a ortodoxia exegética do sentido fundamental da profecia nos modos de transmiti-la. Consequência da intervenção de um quadro de eruditos, a intelectualização desempenha papel decisivo no delineamento e manutenção das fronteiras sistêmicas desse espaço social religioso.

Frente às vicissitudes da confluência entre esses processos compo a constelação histórica que singulariza os arranjos societários europeus do século XIX e início do XX, Weber identifica a era moderna no predomínio de um quadro de valores institucionalizados sintetizado na visão laica de mundo, a qual se oporia à ética religiosa da fraternidade (WEBER, 1974). O traço marcante desse predomínio, de acordo com o autor, manifesta-se na emergência de esferas da experiência posicionadas umas em relação às outras, mas portadoras de sentidos próprios que homogeneizam as condutas em seu perímetro de validade e resistem à invasão por parte de sentidos alheios. Essa recusa é a condição da autonomia relativa no tocante à promoção da justificativa, que é endógena a cada uma das esferas e lhes respalda a autoridade para se autodesignar. Em se tratando da esfera estética, para o autor, esse espaço se colocaria em disputa com a ética da fraternidade da religião no

instante em que também se define pelo fornecimento de bens voltados à salvação da rotina diária, embora a salvação se dê no plano terreno no qual a forma se impõe um parâmetro. Portanto, o juízo de valor moral é substituído pelo gosto (WEBER, 1974).

A instauração dos domínios coloniais lusitanos na América do Sul, em particular a montagem de equipamentos religiosos, educacionais e artísticos, favoreceu o modelo de formação espiritual básica à antecedência da forma no Brasil. Desse modo, tal presença está vinculada às rotas de circulação cultural pelas quais se deram prosseguimentos das interpenetrações civilizatórias geradas com a expansão transoceânica europeia, tendo por efeito a divisão geopolítica do planeta entre potências imperialistas. A vinda da família real portuguesa, no início do século XIX, acirrou os intercâmbios pelos quais costumes, hábitos, ideias, técnicas e imaginários do modo europeu burguês se estenderam no País durante as fases imperial e republicana (ABREU, 2008; CARDOSO, 2008). Partes da expansão urbana no País, as academias de artes plásticas, os teatros, os saraus literários, as bibliotecas e as livrarias, além de setores do jornalismo, a princípio, aninharam círculos movidos pelo culto artístico (SOUZA, 2002; MARZANO, 2008; AUGUSTO, 2010). Tal como se deu em outras partes por onde circulou a cultura artística do ocidente, com seu viés subjetivante e idealista, a dimensão ampliada da produção e do acesso de bens simbólicos deteve participação fundamental na delimitação da esfera estética, no caudal da introdução de cafés, concertos, casas de partituras e, mais tarde, cinematógrafos, emissoras de rádio, galerias de arte, estúdios de cinema e televisão, entre outros espaços onde, a um só tempo, propagaram-se outros modelos

de arte e foi acomodada a cada vez mais complexa e diversificada mão de obra identificada pelas linhas de condutas artísticas.

A propagação desses outros modelos do ser artístico contracenou com as peculiaridades da montagem dos campos de produção de bens simbólicos em países à maneira do Brasil. Em algumas das experiências europeias ocidentais, a autonomia dos campos culturais esteve em direta concordância com a autodesignação por parte dos círculos cultos. Sem recorrer à ideia de heteronomia, nas Américas a intensidade do vínculo das facções de produtores e intermediários culturais com elites políticas, classes dirigentes e financiadores (representados por mecenas privados ou estatais) fomentou a tendência institucional definida pela flexibilidade, no que tange às fronteiras entre as tradições respectivas do formal-erudito e do popular. Como bem observa Ortiz (1988), durante o último século, assistiu-se, no Brasil, a um potente movimento de integração sociocultural articulado por um Estado nacional que se capacitou como instância de modernização da sociedade nos seus planos socioeconômicos e simbólicos. Nessa última dimensão, a atuação estatal impôs-se estratégica na instauração de infraestruturas aptas à mobilização de tão ampla quanto variada base morfológica na composição dos campos de produção cultural pelos quais circulou a matriz da cultura artística subjetiva ocidental.

Interessa observar que, à maneira de outras regiões das Américas, como os Estados Unidos, Colômbia e Cuba, no Brasil, o recrutamento dessa mão de obra se valeu dos recursos simbólicos e sócio-humanos provenientes da forte presença africana (BILLARD, 1990; SHAW, 1986; WADE, 2003; AYLA, 2003; GATES JUNIOR, 2014). Como observa o pensador britânico Paul Gilroy

(2001), a grande diáspora africana promovida pelo tráfico escravagista transformou o Atlântico em um oceano negro – ou em um “Atlântico Negro”. Banhadas por essas águas, África, Europa e América se viram trianguladas por bem mais que dor, sofrimento e humilhação. Nesse triângulo intercontinental, tem se dado, afirma o autor, os trânsitos largos e intensos de pessoas, ideias, mercadorias, sons, ritmos e tantos outros saberes. Às margens desse Atlântico Negro, é possível concluir, emergiram áfrias mais ou menos longevas, mais ou menos visíveis. Todas traduzem, porém, essa circulação sócio-humana na qual se tecem traços decisivos da cultura popular mundial contemporânea: *Blues*, *jazz*, *mambo*, *salsa*, *cumbia*, *break*, *hip hop*, *merengue*, *reggae*, *maracatu*, *samba reggae*, *samba*, entre muitos outros gêneros culturais e musicais dançantes. Cada um desses símbolos partiu de suas localidades americanas para perfilar a modernidade cultural. Com isso, açambarcam públicos e permanecem como referências à formação de identidades coletivas e pessoais pelo mundo afora.

Sede do maior porto escravista do mundo moderno¹², impulsionado pela exploração do ouro no interior do centro-sul brasileiro, o Rio de Janeiro teve cada vez mais, em especial depois do século XVIII (SILVA, 2011), seus logradouros públicos tomados pelas pessoas racializadas como negras. As ruas se definiram como espaço estratégico de sobrevivência e também para os mais diversos agenciamentos daqueles grupos

humanos submetidos ao cativeiro e, logo, sujeitos à intimidade vigiada (WISSENBA-CH, 1998). Resultou, então, em formações culturais afro-brasileiras cujas características místico-religiosas e ou lúdico-artísticas assinalam a propensão em se gerar mesclas simbólicas (PRANDI, 2006). Não em todas, mas em muitas das manifestações culturais relacionadas à presença de africanos e seus descendentes no Brasil, sobressai, como traço, a abertura em direção a outras possibilidades de modular seus teores e suas formas, ou mesmo de recriá-las. Mas esse movimento está às voltas com o retorno imaginativo continuado das memórias da ancestralidade pré e pós-diaspórica, e estas se aninham no solo em que a condição escrava se impôs como limite e, ao mesmo tempo, possibilidade de viver e se projetar rumo ao futuro. Desse modo, a plasticidade corporal negro-africana, promovida pela percussão (SODRÉ, 1998), avançou pelos meandros da cultura plebeia cidadina da então capital nacional e fomentou diálogos manifestos no florescimento de diversos gêneros musicais dançantes.

Na região central da cidade, que se estendia da área do porto até as imediações da Tijuca e de São Cristóvão, na Zona Norte, formou-se uma mancha urbana ocupada, em grande medida, por pessoas negras recém-libertas. Mitificado sob a denominação de “Pequena África”, esse território galgou o *status* de paisagem cultural, tendo por núcleo a Praça XI (MOURA, 2004; COLCHETE, 2008). Nela se deu a síntese da tra-

12. Por compor, a princípio, o ultramarino português durante os séculos XVIII e XIX, o porto do Rio de Janeiro tomou a dianteira na prestação de serviços a muitas das regiões do Brasil colonial e também no Império, em particular ao Sudeste e ao Sul. Ao longo desse período, o porto carioca se afirmou como um importante escoadouro de açúcar e ouro. Na contrapartida desse posicionamento, a cidade passou a integrar as rotas afro-americanas do tráfico escravagista. Assim, 578.759 africanos escravizados desembarcaram ali entre 1736 e 1810 (SANTOS, 1993).

ma lúdico-artística em meio à qual o samba se firmou tanto como um símbolo brasileiro quanto como uma linguagem artística cosmopolita (CALDEIRA, 2007; FRANCESCHI, 2010). A montagem dessa linguagem decorreu do processo pelo qual, na primeira metade do século XX, conforme Tinhorão (1988), a sonoridade advinda das cenas musicais da percussão dos batuques das rodas de sociabilidades diversionais locais (em quintais de casas, quermesses festivas, terreiros, clubes recreativos), quando metamorfoseada no formato de obra artística fechada e assinada por autores individualizados, ocupou posições no teatro musical e, também, nos sistemas radiofônico e fonográfico comerciais, definindo nichos de mercados financeiramente informados de bens simbólicos e de trabalho (SANDRONI, 2001; FENERIK, 2005; SEVERIANO, 2008).

Um desencontro se desencadeia, desde então, entre os regimes da autoria individual do(a) artista e da criação que perpetua a impessoalidade coletiva, sintetizada na narrativa da tradição comunitário-popular do samba. Sobretudo, a própria tensão inerente à divisão incita pensar na maneira como o culto à forma artística vem inscrito no deslize civilizatório, no qual já ostenta graus elevados de significação no prosseguimento das atividades humanas a implicação da estrutura social urbana estatal-nacional com a economia emocional relativa ao perfil das subjetividades. Perfil este definido pela prioridade posta na autonomia do eu. Igual tensão insinuam

os condicionantes, que, entretidos, deixaram suas marcas na composição do campo das culturas populares. Pode-se concluir, embora de maneira parcial, que o tensionamento entre a permanência da autoridade comunal e a interferência intencionada das agências individuais está no anverso do popular como forma estética. Por ora, mantereí apenas insinuado esse último aspecto para retomá-lo no item seguinte. Vale chamar atenção ao fato de que, nas primeiras décadas do século XX, com o advento do circuito cênico-musical e dançante estendido no compasso da ampliação da prestação de serviços de diversão na vida mundana carioca, a participação sempre maior de artistas identificados como negros deixa ver o acirramento da individualização estética das práticas na cidade (GOMES, 2004; BARROS, 2005; PERDIGÃO; CORRADI, 2012). Tal aumento de participação veio de um trajeto de posicionamentos nesse circuito, constituído de bares, cafés concertos, emissoras de rádio, bandas musicais, teatros dançantes, etc., mas foi elevado ao centro do panteon dos artistas negros brasileiros na figura de Pixinguinha, o mito ocidental do criador universal – sendo muitas vezes comparado ao compositor alemão Sebastian Bach – que está entrecruzado ao continuador criativo da cultura popular de matriz afro-brasileira, por sua capacidade de mesclar a memória percussiva africana ao esquema melódico e harmônico da música europeia no repertório do choro que legou à cultura brasileira (BESSA, 2010)¹³. Embora mais sinuosas, em termos

13. A silhueta dessa forma tem se desdobrado na história da música popular no Brasil. No documentário *Meu tempo é hoje*, a vida do compositor e cantor Paulinho da Viola é apresentada sob o signo proustiano das reminiscências, ou seja, da concepção de memória involuntária, resistente frente à linearidade cronológica, já que diria respeito a presentes contínuos. Assim, inspirado na canção de Wilson Moreira “Meu mundo é hoje”, no documentário, a figura do músico é perfilada como o encontro da “velha guarda” com a atualidade. Atravessado pela questão das mútuas implicações entre as temporalidades, no filme, Paulinho recusa o sentimento de saudade. Na conversa com o jornalista e escritor Zuenir Ventura, ele afirma

de legitimidade artística e sujeitos às onduações relativas às inconstâncias de acesso aos meios de sobrevivência, as carreiras de Ismael Silva, Bide, Marçal, Cartola, Nelson Sargento, Carlos Cachaca, Paulo da Portela, Wilson Batista, Dona Ivone Lara, Martinho da Vila, Leci Brandão, Zeca Pagodinho, em meio a muitos outros nomes destacados do chamado mundo do samba, guardam semelhante combinatória.

É interessante notar que a mesma disjunção estrutural constituinte da forma estética do popular extrapola o plano das agências individuais para abarcar instituições, em especial, as escolas de samba. Essas associações recreativas descendem das formações culturais referidas às mesmas ruas do centro do Rio de Janeiro, na passagem do século XX, quando alguns desses logradouros públicos compuseram um espaço elucidativo da circulação cultural pela qual cultura popular do samba, nação e capitalismo cultural se tornaram recíprocos, embora não simétricos. Esses logradouros, àquela altura, já estavam sintonizados com um calendário católico festivo longo e comprometido com as brincadeiras profanas e os trânsitos sincréticos lúdico-religiosos, que perfilaram o que Léa Freitas Perez (2011) chama de “Dionísio tropical”. Ali, muitas das formações culturais afro-brasileiras se encontraram e se engendraram

mutuamente com a irreverência profana da folia momesca de origem europeia, tendo por matriz os festejos medievais ou os bailes mascarados e os préstitos burgueses (CUNHA, 2002; FERREIRA, 2005). Festejo que adquiriu feições exclusivamente urbanas no Brasil, no compasso da configuração da rede de cidades estabelecidas desde o período colonial no andamento da expansão e complexificação urbana do Rio de Janeiro. O carnaval carioca vicejou as aproximações entre o samba e o formato de cortejo operístico herdado dos ranchos carnavalescos, apresentando uma temática anualmente renovada, realizada por meio da aliança formal entre a materialidade poético-musical, calcada na percussão, e os cenários móveis e grupos fantasiados (GONÇALVES, 2007).

Se forem esses os antecedentes do estabelecimento das escolas de samba, na década de 1920, tais grêmios recreativos se afirmam como a mais significativa maneira de ocupação negro-popular do espaço público da antiga capital nacional, após o fim do trabalho escravo no Brasil (BASTOS, 2010). Porém, as mesmas instituições e os seus desfiles carnavalescos, no curso de oitenta anos, não deixaram de prosseguir com o dilema instaurado com o advento da tradição pós-diaspórica vicejada na Pequena África carioca, isto é, a dinâmica de se abrir a di-

seu descompromisso com o “tempo”, pelo menos aquele impelido pelo “fazer algo”. Movido por esse princípio, o compositor se manifesta em favor da eternidade da obra, no caso, da música. E ele se vale da exemplaridade dos “mestres” para argumentar que, ante às obras artísticas, esvai-se a preocupação com o tempo, afinal, sobressai sua permanência “viva”. Exatamente por isso, a seu ver, a saudade anula a vida, porque excluiria algo do convívio atual. Para exemplificar essa permanência, recorre, justamente, a “Carinhoso”, de Pixinguinha – a seu ver, a música popular brasileira por excelência. Após atravessar o século XX, a canção permaneceria viva, cantada por brasileiros de todas as idades. Mais adiante, a referência à música foi “Um rio que passou na minha vida”, que tem por contraponto pessoas de diferentes idades, sexo e classes sociais a entoando. No final, diante da câmera, Paulinho recita o verso de “Meu mundo é hoje”: “Meu mundo é hoje, não há amanhã pra mim”. E sentencia: “Eu costumo dizer: eu não vivo no passado, o passado vive em mim” (cf. COUTINHO, 2011, p. 113-177).

ferentes encontros sociossimbólicos e econômicos, os quais envolvem processos de circulação cultural que respaldam a postura cosmopolita e contracenam com a pressão para atualizar o estofado da memória afro-brasileira. O itinerário analítico do item a seguir se volta para esse dilema ontológico e estruturante do campo das culturas populares, observando a correlação estabelecida entre os comprometimentos da função diversional do Desfile de Carnaval com as mudanças do espaço de apresentação das escolas de samba.

3. Sonhos festivos nas molduras do gênero

Desde Sigmund Freud, o tema do significado dos sonhos adquiriu legitimidade científica relacionada à centralidade gozada pelo conceito de *trieb* (impulso), no esquema da psicanálise em que se daria a intercessão do funcionamento do psiquismo com os aspectos biofisiológicos (FONSECA, 2012). Ainda assim, a intervenção do pensador austríaco se insere numa longa e vasta tradição movida pela curiosidade em torno desse processo neurocerebral que se desenrola durante o sono, a despeito das nossas vontades ou que tenhamos ou não recordação de que o fizemos. Mas, de acordo com a teoria psicanalítica, os sonhos constituem uma linguagem simbólica. Sua característica cifrada compreenderia espécie de tradução do inconsciente, pelas quais desejos reprimidos são apresentados em imagens cercadas de metáforas (MEZAN, 1991). Desse modo, as narrativas oníricas manifestariam conexões inusitadas, tornando contíguas situações, personagens, objetos, etc. que, a princípio, não teriam qualquer relação possível (FREUD, 1988). Mais recentemente, muitos(as) neurocientistas se opuseram à proposta de interpretação dos sonhos, asse-

gurando que o processo neurocerebral que gera as imagens oníricas não se restringe aos humanos, já que são extensivos a todos os mamíferos. Para eles(as), no momento da vigília, o cérebro imerge nos fluxos elétricos tanto da acetilcolina quanto da nora-drenalina. Ambas as substâncias, sustenta o discurso neurocientífico, são responsáveis pelo funcionamento da nossa capacidade de reter o que realizamos durante o dia, isto é, cumprem funções decisivas às atividades de memorizar. No momento em que adormecemos, ocorreria um recuo da ação de um e outro fluxo, na simétrica medida em que avança a serotonina. Assim, em lugar de a atividade onírica se manter dispersa no plano muscular, ela ganha autonomia relativa como imagens mentais manifestas (CHANIAUX, 2006).

Ao se levar em conta os usos correntes, nas línguas ocidentais, da palavra “sonho” para exprimir projeções em vista de um futuro que permanece em aberto, as duas perspectivas antes descritas estão longe de esgotarem a problematização dos sonhos. Se atentarmos, ainda, à presença do mesmo tema nas canções e lendas populares e, de igual modo, vê-lo vazar poesias, romances, filmes, peças teatrais, quadros, esculturas, etc., tem-se ideia do quanto o enigma onírico vai bem além do significado contido na semântica de um acontecimento bioquímico e/ou do psiquismo encerrado nas fronteiras de um inconsciente individual. Relacionados aos desejos (revelados ou não) e aspirações, os sonhos canalizam os mais diversos interesses e motivações, sejam eles individuais ou coletivos. Reverberam medos, alegrias, dores e entusiasmos em uma linguagem dramática na qual se encena o impossível, o nunca e a terra na qual o “não” está excluído. Embora não eliminadas, nas nossas sociedades, as narrati-

vas míticas e teológicas foram, em grande medida, deslegitimadas como versões das verdades referidas às bases ontológicas que dariam sustentação aos saberes. Isso em função do relevo obtido pelos esquemas técnico-científicos e da concepção empírica de real. Em contrapartida, os objetos artísticos e/ou lúdico-esportivos absorveram os conteúdos de tudo quanto guarda o que se quer e/ou se reprime, alvos de sentimentos mais viscerais, nos quais são investidas libidos ou despejado o ódio mais furioso. As coisas lúdico-artísticas abrigam idiosincrasias, expondo-as por fazê-las símbolos que comungamos no mundo público.

No alongado da segunda metade do último século e no decorrer deste início de século XXI, com a sua forma lúdico-estética audiovisual em que se funde o coro dançante monofônico, movido pela percussão do samba, ao Desfile das Escolas de Samba, impuseram-se as ambiências cenográficas e indumentárias. Estas vêm, ano a ano, tornando-se cada vez mais engenhosas, detendo posição estratégica em um gênero lúdico-artístico cuja singularidade de ser uma festa-espetáculo grandiosa lhe concede posição diferenciada na cultura mundial contemporânea. Quer dizer, no formato do gênero artístico-cultural se conjuga o anonimato irreverente, até licencioso, sempre bem-humorado, da brincadeira popular que toma as ruas à envergadura do arranjo audiovisual apto a costurar temas e signos eruditos, folclóricos e *pop* e, também, o cotidiano e o ordinário. No mesmo embalo, no formato se mediam os traços arraigados dos

lugares (em especial, das periferias e favelas cariocas) aos circuitos cosmopolitas do consumo cultural, estendido em escala planetária pelas ondas televisuais e pelas infovias, compondo os itinerários turísticos. Na temporalidade da diversão, própria à apresentação de cada escola de samba e do Desfile, em geral, tensionam-se a voracidade cronológica da hora que passa e a duração sincrônica, algo como um tempo em suspenso, intenso na sua plenitude, tal qual a temporalidade dos sonhos. E à maneira do espaço desses últimos, as ambiências dos desfiles tornam contíguos o Egito milenar e o Saara carioca; as piruetas *break* de Michael Jackson fazem dueto com o requebro das(os) passistas; o lírico se dispõe no contracanto da monofonia do samba-enredo; o sol e a lua, enfim, se enxergam¹⁴. Está, portanto, a consolidação do gênero no andamento do aperfeiçoamento da sua função lúdico-artística de concretizar, em fantasias, sonhos festivos. Desse modo, alia-se à promessa da cultura mundana de salvar da rotina diária aqueles(as) que a utilizam.

O que aqui se entende por gênero cultural corresponde ao extrato de convenções que formaliza, ao codificar, as expectativas entre emissor e recepção de um bem expressivo. É importante sublinhar que um e outro polo estão postos de modos recíprocos no contexto de uma mesma situação sociocomunicativa. Algo assim estabelece as margens circunstanciais para os ajustes entre produção e recepção (MARTINS-BARBERO, 1987). O gênero “Desfile de Carnaval” se define pela tipificação

14. Em 1992, defendendo o enredo “Sonhar não custa nada ou quase nada”, assinado pela dupla de carnavalescos Renato Lage e Lilian Rabello, a escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel tomou o próprio ato de sonhar como motivo da construção da sua apresentação. Assim, libertas das mentes, as cenas oníricas foram materializadas em fantasias numa viagem composta de delírios multicoloridos.

de exibição pública em formato de desfile, mediante o entrosamento formal de atos e gestos e conteúdos vários, na elaboração de imagens expressivas que decorre da regularidade da ocorrência e reocorrência de condutas homogêneas pelo sentido operístico, mas deambulante ao se realizar na rua (FARIAS, 2014). A função diversional do gênero se realiza, por sua vez, no elo estabelecido entre a evasão espacial e a reversão dos tempos, na duração atemporal do deleite, mediante a promoção de sucessivas imagens audiovisuais mesclando sugestões do belo palpável no imediato da percepção (FARIAS, 2015).

A referência à função diversional do gênero nos deixa frente ao arranjo societário que, em suas divisões, agrega tais atividades. Williams (2007, 2011) procura tematizar a produção cultural como parte dos processos sinuosos que envolvem as muitas facetas da humanidade na produção e reprodução da vida. O enunciado do seu conceito de cultura descreve um modo de produção social de significados e valores. Assim, considera ideológico encampar o princípio da mentalidade burguesa, para a qual a cultura implica em algo autônomo, desgarrado da vida cotidiana em que se dão as lutas pela sobrevivência, ou mesmo uma idealidade. Para Williams, o que existe são forças produtivas várias e formas de controle dessa heterogeneidade no interior de normatividades. Mas é absurdo, conclui, não pensar num artista ou num escritor enquanto um produtor ou, ainda, não considerar que as lutas ideológicas são imprescindíveis na organização e consolidação do poder de uma classe social. A hegemonia cultural, segundo o autor, é tão parte do processo formador das sociedades quanto os demais processos materiais, já que participaria de totalidades significa-

tivas, atuando, portanto, diretamente nos arranjos simbólicos e culturais capazes de sensibilizar pessoas e estabelecer modos de perceber e posicionar-se. A hegemonia não consiste em um “nível superior” de articulação ideológica, mas no “conjunto de práticas e de expectativas que envolvem a vida toda: nossos significados, as consignações de energia, nossas percepções formadoras da subjetividade e de visão de mundo” (WILLIAMS, 1979, p. 110). Ora, para o autor, a concepção de um isolamento da cultura manifestaria exatamente o exemplar da hegemonia na totalidade sócio-histórica burguesa-capitalista. O princípio fundamental do seu método está no reconhecimento das condições de especificação de algumas práticas como culturais para evitar aplicá-las ao redutor teórico de meras ideologias (WILLIAMS, 1979).

Embora não compartilhe do entendimento sobre o isolamento da cultura, em particular sobre a inferência de se tratar apenas da interpelação ideológica relativa à hegemonia burguesa, acolho a proposição de Williams de que, estando em pauta a totalização de trama dessas conciliações, montando-se um sistema de realizações e significações à base do entreter dos planos materiais, simbólicos e comunicacionais, o que importa, numa sociedade de classes, são as articulações de respostas possíveis em meio a uma mudança determinada na organização social. Nesse sentido, parece fundamental voltar nossa atenção à tessitura das interdependências sociofuncionais, com a finalidade de esclarecer o movimento pelo qual o gênero “Desfile de Carnaval” ocupa a função diversional, integrando o circuito institucional do entretenimento. Afinal, cabe lembrar, nenhuma das cabeças que concebeu o primeiro torneio oficial entre as escolas de samba, rea-

lizado em 1932, na Praça XI, imaginou que estava dando partida a um evento que não somente se tornaria o protagonista das comemorações carnavalescas e do calendário festivo no Rio de Janeiro, mas que se imporia como um ícone carioca e signo brasileiro nos fluxos audiovisuais globais. Ao longo desses mais de oitenta anos, o Desfile se confundiu tanto com a imagem quanto com os destinos da cidade, que, de capital do País e da brasilidade, passou a ser definida como um importante destino turístico latino-americano e polo de produção audiovisual. No mesmo compasso, atendendo-se apenas ao âmbito sociogeográfico da região metropolitana do Rio de Janeiro, da reunião lúdica, e agregando diferentes localidades cariocas situadas em áreas periféricas e favelas através dos efeitos musicais e percussivos do samba, as apresentações das escolas consagraram a extraordinária capacidade associativa dessas instituições recreativas de atrair públicos, tão heterogêneos e sempre maiores, para suas fileiras internas e/ou para a plateia. Anônimos oriundos das classes médias, provenientes de bairros mais bem situados na estratificação socioespacial da cidade, juntaram-se a celebridades para compor as alas de diferentes agremiações ou tomar posições de destaques entre os desfilantes (GOLDWASSER, 1975; LEOPOLDI, 1978). Respaldados pelos recursos fornecidos por novos ricos, outros membros das classes médias se integraram às administrações das escolas de samba ou das entidades responsáveis que as representam no Estado e nas instâncias empresariais privadas e públicas. Sobre tudo, artistas e intelectuais se engajaram no curso das alterações estéticas que conduziram o desfile a firmar-se entre os mais prestigiados espetáculos populares audiovisuais contemporâneos. De posse desse

status, na contrapartida das relações estabelecidas com os interesses estatais e do mercado de bens simbólicos e da cultura das mídias, o evento das principais escolas de samba do Rio de Janeiro se inscreve no concorrido circuito globalizado do entretenimento (FARIAS, 2006).

A compilação dos elementos que gradualmente foram compondo o gênero (componentes, alegorias, peças de percussão, tecnologias, etc.) se deu no compasso das alterações no espaço de apresentação. Sempre mantida no centro da cidade, na mesma Praça XI do início restrito aos desfilantes e admiradores, em sua maioria, oriundos das áreas mais humildes do Rio de Janeiro, a “passarela” se deslocou para a Avenida Rio Branco, na ocasião, o ponto nevrálgico da festa na cidade – por volta da década de 1950. Ainda na primeira metade da década de 1960, ocupou uma das pistas da Avenida Presidente Vargas. Nesse momento, posicionados nas laterais da pista, os altos andaimes de arquibancadas já iam se incorporando à paisagem do desfile, acomodando as tão amplas quanto diferenciadas entre si plateias, vindas de distintas condições socioespaciais da cidade, do País ou internacionais. Um pouco depois, foram incorporados os camarotes e as câmeras de TV. Assinada pelo arquiteto Oscar Niemayer, a construção da Passarela do Samba (o “Sambódromo”), em 1984, na Rua Marquês de Sapucaí, fixou a tendência verificada ao longo desse trajeto: a redefinição continuada das proporções das formas e o aumento na complexidade cênica implicaram na reorientação do modo de olhar, o qual passou da percepção horizontal à verticalidade.

Podemos concluir que as mudanças do e no espaço de apresentação foram cúmplices do incremento, em graus sempre mais intensos, dos comprometimentos do Desfile

das Escolas de Samba em amplas e diversas cadeias produtivas e de intermediação, além dos diferentes nichos de públicos que consomem seus bens e serviços do setor de entretenimento-turismo¹⁵. O carnaval do Rio de Janeiro, desde os anos 1920, vem se constituindo em um laboratório na implicação da festa popular e do comércio de diversão para compor uma faceta do entretenimento (FARIAS, 2011). Foi com a inauguração do Sambódromo que o mesmo dueto galgou outro patamar em termos de faturamento e de internacionalização. Determinados segmentos do empresariado privado descobriram esse filão bilionário e o potencializaram, ajustando ócio e negócio. Além de lançamentos de produtos e serviços, a ocasião da festa-espetáculo é também potencializada para se entabular acordos empresariais e fixar imagens pessoais e corporativas em campanhas de *marketing*¹⁶. Sem abrir mão dessa percepção, é possível sugerir outra interpretação acerca da mesma questão do espaço. Em Simmel

(1998), o conceito de moldura consiste em um foco que, ao destacar uma parte da experiência, isola-a, seja da sociedade, seja da natureza. Interessa-lhe, com isso, apreender a arte como “unidade interna e existência numa esfera distinta de toda a vida imediata” (SIMMEL, 1998, p. 122), não redutível à funcionalidade das demais esferas da vida. O andamento no qual os locais dos desfiles se autonomizam relativamente dos ritmos da vida cotidiana e, também, diferenciam-se das outras maneiras de brincar o carnaval. As molduras asseguraram a função diversional do Desfile das Escolas de samba. Ao mesmo tempo, sendo o edifício perenizado sob a especificidade da caixa cênica neutra, a Passarela do Samba contribui na tradução das pressões advindas dos muitos comprometimentos do evento, reforçando o imperativo da visibilidade lúdico-artística das encenações ali realizadas. E algo assim consiste no fomento da proliferação de imagens adequadas ao requisito dos sonhos festivos.

15. Em razão da informalidade jurídica dos vínculos de trabalho, não há dados oficiais sobre o número e o perfil do contingente populacional ocupado na produção dos desfiles. As informações obtidas mediante observação participante na Cidade do Samba – onde estão reunidos os locais de confecção dos carros alegóricos e muitas das fantasias das principais escolas de samba cariocas – permitem deduzir que esse contingente seja elevado, mas disperso. Já muito dos serviços são contratados pelas microempresas ou por profissionais autônomos espalhados para além das fronteiras do estado do Rio de Janeiro.

16. Sintonizada com a fixação de um complexo hoteleiro para fins, sobretudo, turísticos, na faixa litorânea da Zona Sul do Rio de Janeiro, por volta na segunda metade da década de 1960, a iniciativa do empresário Maurício Mattos de editar a revista bilingue (português e inglês) *Rio, Samba e Carnaval*, informando sobre a programação da folia carioca, seus personagens e histórias, impôs-se também como pioneira na montagem de camarotes para convidados nos locais de desfiles das principais escolas de samba. Os camarotes são dirigidos, em grande medida, a proprietários e executivos do setor corporativo nacional e internacional, mas incluem, entre os(as) participantes, nomes da alta sociedade carioca e de outras partes, além de celebridades do *show bis*. Suas decorações são concebidas por cenógrafos à luz de temas carnavalescos. Gradualmente, esses espaços amplos e climatizados ficaram a cargo de empresas de eventos e incorporaram serviços completos de bar e restaurantes. Possuem circuitos internos de vídeo, acesso à internet e, também, cômodos adequados à higiene e ao descanso dos(as) convidados(as).

A essa altura da nossa argumentação, somos instados por uma dúvida: imerso no vórtice da cultura da imagem, o Desfile das Escolas de Samba teria abdicado do requisito da autenticidade, indispondo-se com a coordenada de valor decisiva do campo das culturas populares? Ou haveria a adoção de equacionamentos, dirimindo o atrito entre a prioridade na autoridade do passado e a tônica depositada na intenção movida pelo interesse do momento?

Um traço destacado no trajeto em que as escolas de samba constroem sua celebridade como símbolo nacional é a introdução de novidades na realização dos protocolos do ritual do Desfile (FERNANDES, 2001). Ao longo de todo esse período, o recurso às inovações foi objeto de discussões, polarizando posicionamentos favoráveis e contrários. Os argumentos a favor ressaltam o fato da imperiosidade das apresentações das escolas estar sintonizada com as mudanças mais gerais, com a finalidade de as escolas se manterem atuais e vivas, no sentido de serem atraentes para os públicos que as assistem (BARROS, 2013). As vozes da recusa sublinham o que lhes parecem os resultados danosos sobre a tradição: o esquecimento dos valores ancestrais afro-brasileiros que subsidiaram os laços orais anônimos das comunidades na base socio-morfológica desses grêmios (CANDEIA; ISNARD, 1978). De um modo geral, tais comunidades reclamam da interferência das ações externas, às quais teriam respaldo no poder econômico e político. Os posicionamentos críticos foram insuflados, em especial, a partir de meados dos anos 1960. Surgiram a partir do relevo alcançado pela demanda em se obter lucros (cobrando ingressos para os ensaios das escolas). Mas a adoção dessa alternativa de financiamento contracenou, entre outros fatores, com a as-

sendente importância sociocultural e econômica alcançada pelo Desfile no contexto de valorização da raridade dos bens culturais do entretenimento no País (FARIAS, 2006). As críticas das inovações/novidades se dispunham ambíguas, contudo, desde então: por um lado, concordavam que a cultura popular da escola de samba atingira posição legítima no conjunto da sociedade; por outro, concluíam sobre o diagnóstico da degeneração da auréola que fazia dessa cultura algo diferente da sociedade abrangente, classista-capitalista. Temiam o fenecimento da espontaneidade da ação lúdica popular, na medida em que as escolas se inseriam sempre mais nas relações profissionais e mercantis. O mantra sobre a perda das “raízes” populares (ARAÚJO, 1978) foi abraçado na condição de lema ideológico desses(as) “guardiões(ãs)” do acervo simbólico dos segmentos sociais subalternos.

Seria um erro, entretanto, considerar que esse ponto de vista crítico rechaça a ideia de criatividade em si mesma. Tanto que há referências entusiasmadas à “criatividade do sambista” (CANDEIA; ISNARD, 1978). A criatividade é aceita desde que entendida na figura das soluções a serem dadas aos impasses ocasionais, mas mantendo-se nos limites da convivência comunitária arbitrada pelo controle temporal regulado pela autoridade da tradição. Repreendem-se, sim, as atitudes em que o exagero individualista ou as desconectam da ação coletiva ou as fazem atuar para a invisibilidade das tramas interpessoais e, assim, pressionam na direção da diluição material e simbólica das matrizes comunitárias populares. Logo, a semântica da ação criativa posta em questão é aquela com vínculo estreito ao individualismo como um padrão sócio-histórico de subjetividade, manifesto, por exemplo, na antecedência da autoria de um

sujeito identificado como unidade egóica criadora. Parecem se confrontarem duas visões de mundo, as quais também consistem em dois horizontes hermenêuticos: de um lado, as prerrogativas perseverando na superação dos formalismos das tradições pela experimentação, em que, mediante o processo de ensaio, o controle social se daria no caudal do encadeamento de erros e acertos resultantes da disposição voluntária dos indivíduos – a vida comunitária é, nesses termos, produto das expressões e interações desses indivíduos; de outro lado, a prioridade depositada na antecedência moral do coletivo, no qual o plano institucional das convenções não apenas normaliza a conduta dos diferentes indivíduos, mas as regras comunitárias estão antecipadamente delimitando os contornos da silhueta das individualizações possíveis.

A consulta às fontes historiográficas voltadas para as escolas de samba deixa por saldo dúvidas acerca dessa oposição entre tradição e criatividade. Vou recorrer a dois exemplos. Justifico as escolhas em razão do significado que possuem na narrativa sobre a montagem do formato desse gênero lúdico-artístico. Nomes à maneira de Paulo Benjamin de Oliveira (Paulo da Portela), um dos fundadores da campeoníssima escola de samba azul e branca do bairro de Madureira, tem sua presença no panteão do samba atribuída às inovações que trouxe do entretenimento, em particular, dos cassinos, para os desfiles carnavalescos dessas agremiações. Com ele, espelhos, paetês e outros revestimentos cujo brilho decorre da facilidade de absorver luz passaram a compor a cultura material da confecção das fantasias. Ainda, para além

das alegorias, Paulo teria introduzido as comissões de frente na abertura das apresentações e, nelas, os homens saudando o público, vestidos de fraque e gravata, tendo por inspiração os musicais cinematográficos da Metro-Goldwyn-Mayer¹⁷. (SILVA; SANTOS, 1989). Se as inovações executadas a partir da orientação de Paulo levaram a Portela a colecionar uma sucessão de títulos, no mesmo compasso, angariaram críticos e, também, foram incorporadas nos desfiles dos outros grêmios. Mais tarde, por volta dos anos 1940, contando com recursos financeiros e mão de obra vinculados ao sindicato dos Estivadores do Porto do Rio de Janeiro, a escola de samba Império Serrano, sob o comando do seu presidente, Elói Antero Dias, destronou as então campeãs do concurso. Para isso, investiu na fixação de um único eixo dramático, o qual está calcado no tema-enredo e se expressa no canto monofônico, mediante o samba-enredo, e também na concepção/elaboração dos figurinos e cenários. Embora alvo de celeumas vocalizadas por representantes das adversárias, consagradas pelos títulos conquistados, essas intervenções redefiniram o formato das apresentações e contribuíram para fixar o formato que seria adotado pelas mesmas demais concorrentes (Valença; Valência, 2017). Assim, no rescaldo de lutas simbólicas e consensos estabelecidos pelo poder de classificar e nomear o que deveria ser o desfile legítimo, a forma exposta pelo Império Serrano se naturaliza no *status* de protocolo inerente à tradição do ritual mundano protagonizado pelas escolas de samba.

Autores, como o já citado Giddens (1991), argumentam estarem os posicio-

17. A empresa de audiovisual Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) foi criada em 1924, nos Estados Unidos.

namentos tradicionalistas e individualistas contidos em quadros epistêmicos relativos a modos de vidas e culturas históricas mais que diferentes, pois seriam incompatíveis entre si. Ao contrário, tomo de empréstimo a Michel Foucault (1980, 1983) a proposição de que as sociedades possuem suas políticas gerais de verdade como efeito circular obtido a partir do nexos estabelecido entre poder e certezas¹⁸. Com isso, enxergo que uma e outra visão (criativo-individualista e tradicional-coletivista) correspondem a específicos entretidos de discursos, instituições, fóruns decisórios e agenciamentos em que se sancionam parâmetros na identificação, classificação e qualificação de enunciados verdadeiros ou falsos, certos ou errados. Ao mesmo tempo, as duas posições, em sua oposição mútua, na contínua emulação recíproca estabelecida, geram a política total (histórica) de verdade do campo das culturas populares. Entendo que esse regime de verdade não compreende uma lógica totalizadora que engendra práticas, mas advém dos emaranhados não premeditados de funções sócio-humanas com suas vicissitudes. No espaço social de possíveis do campo das culturas populares, são plasmados os cruzamentos diretos e/ou transversais da expansão colonial/imperial europeia com a submissão e espoliação de povos, os quais são submetidos a classificações racialistas. Mas, nessa mesma montagem, tais concatenações estão transfiguradas nas circulações culturais (ideias, procedimentos, habilidades, técnicas, etc.) e interpenetrações civilizatórias, sobretudo aquelas referidas ao traçado in-

tercontinental África, América e Europa, no anverso do incremento e institucionalização das rotas transatlânticas desde o século XV. Isso no que toca aos processos de formação de padrões de economias emocionais e bens, aqui denominados de subjetivação artístico-cultural, sabendo estarem essas formas de subjetivação e suas expressões atravessadas pelas certezas da antecedência da intenção individual e/ou do controle coletivo exercido pelo passado exemplar. De acordo com o exame acima, a um só tempo, ambos estão irredutíveis, mas complementares entre si. Nesse espaço social, as duas certezas correspondem às maneiras como as adversidades correlatas às posições subalternas são revertidas em formas expressivas e comunicacionais (FARIAS, 2014), observando convenções mediante as quais sentimentos são transformados em elementos de trocas públicas de sentido.

Referências

- ABREU, M. et al. Livros ao mar: circulação de obras de belas letras entre Lisboa e Rio de Janeiro ao tempo da transferência da corte para o Brasil. *Tempo* [online], v. 12, n. 24, p. 74-97, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n24/a05v1224.pdf>. Acesso em: 15 de dezembro de 2016 .
- ANDRADE, M. *Música, doce música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- _____. A língua radiofônica. In: _____. *O empalhador de passarinhos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, 289 p.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

18. “Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade: isto é, os tipos de discurso que aceita e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e instâncias que permitem distinguir entre sentenças verdadeiras e falsas, os meios pelos quais cada um deles é sancionado; as técnicas e procedimentos valorizados na aquisição da verdade; o *status* daqueles que estão encarregados de dizer o que conta como verdadeiro” (FOUCAULT, 1980, p. 131).

- _____. *Cultura musical*. São Paulo: Departamento Municipal de Cultura, 1936.
- APPIAH, K. A. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARAÚJO, A. *As escolas de samba: um episódio antropológico*. Rio de Janeiro: SESC-RJ, 1978.
- AUGUSTO, A. J. *A questão Cavalier: música e sociedade no império e na república (1816-1914)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010.
- AYALA, C. D. *Musica vubana: del areyto al rap cubano*. Miami: Ediciones Universal, 2003.
- AZEVEDO, R. *Abençoado e danado do samba: um estudo sobre o discurso popular*. São Paulo: Edusp, 2013.
- BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P.; STREIFF- FENART, J. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: UNESP, 1998 p. 185-228.
- BARROS, O. *Corações de Chocolate: história da companhia negra de revistas (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BARROS, P. *Sem segredo: estratégia, inovação e criatividade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- BASTOS, J. *Acadêmicos, unidos e tantas mais: entendendo os desfiles e como tudo começou*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010.
- BESSA, V. A. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Almeida, 2010.
- Billard, F. *No Mundo do Jazz*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- BOCCARA, G. *Guerre et ethnogenèse mapuche dans le Chile colonial: l'invention du soi*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- _____. Rethinking the margins/thinking from the margins: culture, power, and place on the frontiers of the new world. *Identities: Global Studies in Culture and Power*, v. 10, n. 1, p. 59-81, London, 2003.
- BOLTANSKI, L.; THÉVENO, L. The sociology of critical capacity. *European Journal of Social Theory*, Thousand Oaks, CA, v. 2, n. 3, p. 359-377, 1999.
- _____. *De la justification: les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard, 1991.
- BORNHEIM, G. O conceito de tradição. In: _____ et al. *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987, p. 16-58.
- CALDEIRA, J. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CALHOUN, C. *Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- CANDEIA, A. *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC-RJ, 1978.
- CARDOSO, A. *A Música na Corte de D. João VI, 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CAVALCANTI, M. L. V. C. *Carnaval carioca: Ddos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- CHANIAUX, E. Os sonhos: visões psicanalítica e neurocientífica. *Revista Psiquiátrica*, Porto Alegre, v. 28, n. 2, p. 169-177, maio/ago. 2006.
- COLCHETTE FILHO, A. *Praça XV: projetos do espaço público*. Rio de Janeiro: FAPERJ; 7 Letras, 2008.
- COUTINHO, E. G. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido de tradição em Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- CUNHA, M. C. P. Vários zes, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no carnaval carioca da virada do século. In: _____. (Org.). *Carnavais e outras frestas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Unicamp, 2002. p. 371-407.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- ELIAS, N. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FARIAS, E. O saber carnavalesco: criação, ilusão e tradição no carnaval carioca. *Sociologia Et Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 5. n. 1, p. 207-243, abr. 2015.
- _____. *Humano demasiado humano: entretenimento, economia simbólica e forma cultural*

- na configuração contemporânea do popular. In: _____; MIRA, M. C. (Orgs.). *Faces contemporâneas da cultura popular*. Jundiaí, SP: Paco, 2014, p. 33-74.
- _____. Dilemas da identidade: os rataplãs do Olo-dum, políticas de significado e o campo etnopopular no Brasil. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, RS, v. 50 n. 3, p. 265-280, set./dez. 2014.
- _____. A afirmação de uma situação sociocomunicativa: desfile de carnaval e tramas da cultura popular urbana carioca. *Caderno CRH*, Salvador, v. 26, n. 67, p. 157-178, jan./abr., 2013.
- _____. *Ócio e negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*. Curitiba: Appris, 2011.
- _____. *O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006.
- _____.; MIRA, Maria Celeste. Mensagens do pós-nacional, In: _____ (Orgs.). *Faces contemporâneas da cultura popular*. Jundiaí, SP: Paco, 2014. p. 9-32.
- FENERICK, J. A. *Nem do Morro Nem da Cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2005.
- FERNANDES, D. C. A cor do samba. In: FARIAS, Edson; MIRA, Maria Celeste (Orgs.). *Faces contemporâneas da cultura popular*. Jundiaí: Paco, 2014, p. 173-166.
- FERNANDES, N. N. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas; Dep. Geral de Documentação e Informação Cultural; Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- FERREIRA, F. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- FONSECA, E. R. *Psiquismo e vida: sobre a noção de trieb nas obras de Freud, Schopenhauer e Nietzsche*. Curitiba: UFPR, 2012.
- FOUCAULT, M. Truth and power. In: GORDON, C. (Ed.). *Power/knowledge: selected interviews and other writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980. p. 109-133.
- _____. *Estruturalismo e pós-estruturalismo: entrevista com G. Raullet (trad. de J. Harding)*. Telos, Candor, NY, v. 16, n. 55, p. 195-210, 1983.
- FREUD, S. *La Interpretacion de los Sueños*, Vol. III (Ensayo XVII). Buenos Aires: Orbis, 1988 (Coleção Freud: obras completas).
- FRANCESCHI, H. M. *Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.
- GATES JUNIOR, H. L. *Os negros na América Latina*. São Paulo: Cia das Letras, 2014.
- GIDDENS, A. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: _____; BECK, U.; LASH, S. (Orgs.). *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp, 1997, 268 p..
- _____. *As Conseqüências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.
- _____.; LASH, S. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp, 1997.
- GOMES, T. M. *Um Espelho no Palco*. Campinas: Unicamp, 2004.
- HILL, J. (Ed.). *History, power, and identity: ethno-genesis in the Americas, 1492-1992*. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 1996.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2001. 427 p.
- GOLDWASSER, M. J. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- GONÇALVES, R. S. *Os ranchos pedem passagem*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas – Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural – Gerência de Informação, 2007.
- LEITÃO, C. Por um Brasil criativo. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 18, p. 70-89, jun./dez. 2015.
- LEOPOLDI, J. S. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

- LUHMANN, N. **Complejidad y modernidad: de la unidad a la diferencia**. Madrid: Trola, 1998.
- LUHMANN, N. O conceito de sociedade. In: NEVES, C. B.; SAMIOS, E. M. B. (Orgs.). **Niklas Luhmann: a nova teoria dos sistemas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Goethe-Institut/ICBA, 1997.
- MARTÍN-BARBEIRO, J. **De los Medios a las Mediaciones**. México: Gustavo Gilli, 1987.
- MARZANO, Andrea. **Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)**. Rio de Janeiro: Folha Seca; FAPERJ, 2008.
- MEZAN, R. **Freud: a trama dos conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MIRA, M. C. **Entre a beleza do morto e a cultura viva: mediadores da cultura popular na São Paulo da virada do milênio**. São Paulo: Intermeios; FAPESP, 2016.
- MONTEIRO, J. M. **Tupis, tapuias e historiadores: estudos de história indígena e do indigenismo**. 2001. 235f. Tese (Livre-Docência) – Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- MOURA, R. M. **No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NUCCI, J. P. **Carnaval movimenta R\$ 2,7 bilhões e gera mais renda que muitas empresas**. Portal IG, sessão Brasil Econômico, 20 fev. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/9aWG65>>. Acesso em: 27 ago. 2015.
- ORTIZ, R. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Olho d'água, 1992.
- _____. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- POUTIGNAT, P.; STREIFF-FENART, J. Introdução. In: _____. **Teorias da Etnicidade (seguido de Grupos Étnicos e suas Fronteiras de Fredrik Barth)**. São Paulo: Unesp, 1998, 237 p..
- PEREZ, Léa Freitas. **Festa, Religião e Cidade: corpo e alma do Brasil**. Porto Alegre: Medianiz, 2011.
- PRESTES FILHO, Luiz Carlos. **Cadeia Produtiva da Economia do Carnaval**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2009.
- PERDIGÃO, J.; CORRADI, E. **O rei da roleta: a incrível vida de Joaquim Rolla**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- PRANDI, R. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização In: CAROSO, C.; BACELAR, J. (Orgs.). **Faces da Tradição Afro-Brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafrikanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida**. Rio de Janeiro: Palla; Salvador: CEA, 2006.
- PRYSTON, A. **Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina**. Recife: Bagaço, 2002.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1923)**. Rio de Janeiro: JZE; UFRJ, 2001.
- SANTOS, C. M. **O Rio de Janeiro e a conjuntura atlântica**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1993.
- SCHLUCHTER, W. **The rise of western rationalism: Max Weber's developmental history**. Berkeley, CA: University of California Press, 1981.
- SCHWARTZ, S. B.; SALOMON, F. **New Peoples and New Kinds of People: Adaptation, Readjustment, and Ethnogenesis in South American Indigenous Societies (Colonial Era)**. The Cambridge History of Native Peoples of the Americas, 1999, vol. 3, no part 2, p. 443-501.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SHAW, A. **Black popular music in America: from the spirituals, minstrels, and ragtime to soul, disco, and hip-hop**. New York: Simon & Schuster Children's Publishing, 1986.
- SILVA, A. C. **Um rio chamado atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

- SILVA, M. T. B.; SANTOS, L. Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1989.
- SIMMEL, G. A moldura. Um ensaio estético (1902). In: SOUZA, J. S.; ÖELZE, B. (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora UnB, 1998.
- SMITH, A. D. *The ethnic origins of nations*. Oxford, UK: Blackwell, 1993.
- SOBRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Muad, 1998.
- SOUZA, S. C. M. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais da corte (1832-1868)*. São Paulo: Unicamp; CECULT, 2002.
- SUBIRATS, E. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.
- TINHORÃO, J. R. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art, 1988.
- VALENÇA, R.; VALÊNCIA, S. Serra, serrinha, serrano: o império do samba. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- WADE, P. Compreendendo a “África” e a “negritude” na Colômbia: a música e a política da cultura. Rio de Janeiro: *Estudos afro-asiáticos*, v. 25, n. 1, p. 145-178, 2003.
- WISSENBACH, C. C. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, N. (Org.). *História da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- WILLIAMS, R. _____. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Unesp, 2011.
- _____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Campo e cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- _____. *Culture and society: 1780-1950*. New York: Columbia UP, 1983. p. 99-119.
- _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- _____. *The long revolution: an analysis of the democratic, industrial, and cultural changes transforming our society*. New York: Columbia UP, 1961.
- WHITEHEAD, N. Ethnogenesis and ethnocide in the european occupation of native surinam, 1499-1681. In: HILL, J. (Ed.). *History, power, and identity: ethnogenesis in the Americas, 1492-1992*. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 1996. p. 20-35.
- WEBER, M. *Sociologia das religiões*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- _____. Rejeições religiosas do mundo e suas direções. In: GERTH, H.; MILLS, C. W. (Orgs.). *Max Weber – Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.
- ZENGOTITA, T. Speakers of being: romantic re-fusion and cultural anthropology. In: STOCKING JUNIOR, G. (Edit.). *Romantic motives: essays on anthropological sensibility*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1996.

RESUMO

A argumentação atenta para a disjunção estrutural estabelecida entre as ideias-valores autenticidade e criatividade, no campo das culturas populares. Examina as linhas sócio-históricas que deixam ver o desenho de uma dinâmica na qual os efeitos da diáspora negro-africana no Brasil, relativa ao regime da escravidão, informam a composição do campo das culturas populares, sendo este último definido pela maneira como a forma estética do popular se constitui a partir do drama ontológico e estrutural relativo à tensão entre a permanência da autoridade comunal e a interferência intencionada das agências individuais. Focaliza o gênero “Desfile das Escolas de Samba” inscrito nesse campo social. Observa como contracenam os apelos continuados às matrizes afro-brasileiras do samba, que confeririam autenticidade aos fazeres lúdico-artísticos do evento-concurso festivo Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, e as ênfases postas nos conceitos de criatividade e inovação como núcleos semânticos do aprimoramento da gramática técnico-estética dessa festa-espetáculo.

PALAVRAS-CHAVE

Tradição. Criatividade. Campo das culturas populares. Samba. Desfile de Escola de Samba.

ABSTRACT

The argumentation takes account of the structural disjunction between authenticity and creativity – as values and ideas – in the field of popular cultures. It examines the social-historical perspectives in which the dynamics of the effects of the Black-African diaspora, relative to the slavery regime, informs the composition of the field of the popular cultures in Brazil, the latter being defined by the way an aesthetic of the popular is made out of the ontological and structural drama concerning the tension between preservation of communal authority and intentional individual agencies. It focuses on the genre Parade of the Samba Schools inscribed in this social field, shedding light on how the forever appealing Afro-Brazilian samba matrices play out – what would ascribe authenticity to the ludic-artistic deeds related to the festive event-contest of the Samba Schools Parade in Rio de Janeiro – and on the emphasis placed on creativity and innovation as semantic core for the improvement of the technical-aesthetic grammar of that show-party.

KEYWORDS

Tradition. Creativity. Field of popular culture. Samba. Samba School Parade.

Recebido em: 10/11/16

Aprovado em: 08/05/17