

Cultura e Diversidade

Considerações sobre a multiplicidade das manifestações

Culture and Diversity

Considerations on the multiplicity of manifestations

Milton Araújo Moura*

RESUMO

A diversidade cultural é hoje um tema estabelecido no contexto internacional das discussões sobre contemporaneidade. A questão fundamental deste artigo é a forma como as manifestações culturais podem ser produzidas e reconhecidas em termos de sua diversidade. Neste sentido, colocam-se elementos para perceber como esta problemática tem amadurecido no campo dos Estudos Culturais. Em seguida, a discussão é contextualizada em termos de Brasil. Após várias décadas em busca de nuclearidades de uma cultura brasileira, hoje se coloca, de preferência, o desafio de considerar a complexidade e multiplicidade desta formação. Finalmente, colocam-se alguns questionamentos mais radicais sobre a diversidade cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Diversidade cultural; Cultura brasileira; Manifestações culturais; Música popular no Brasil; História cultural.

ABSTRACT

Today, cultural diversity is a theme well established in an international context. This article's fundamental question is how cultural manifestations can be produced and recognized in terms of their diversity. We first examine the ways that this issue has matured in the area of cultural studies. The discussion is then placed in a Brazilian context. After decades in search of a singular Brazilian culture, we embrace the challenge of considering the complexity and multiplicity of Brazil's cultural formations. Finally, we bring up more radical questions about cultural diversity.

KEYWORDS: Cultural Diversity; Brazilian Culture; Cultural Manifestations; Brazilian Music; Cultural History.

A discussão sobre diversidade cultural ocupa lugar de destaque na ordem política internacional. A *Declaração Universal sobre Diversidade Cultural* (UNESCO, 2001), resultado da Conferência de Estocolmo, realizada em 1998, sinaliza a relevância da temática. A diversidade cultural é colocada no mesmo plano dos direitos econômicos e sociais e remete a uma conceituação de cultura consideravelmente ampla, fortemente ancorada na discussão antropológica. Afirma-se em diversos momentos a diversidade como compatível com a unidade do gênero humano e com o intercâmbio entre diferentes culturas. Aspectos

* Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas e Professor Associado do Departamento de História na Universidade Federal da Bahia (UFBA) / Brasil.

quantitativos e qualitativos são integrados no bojo de sua definição. Diante do impacto das novas tecnologias, o documento apresenta-se otimista no que se refere às possibilidades de diálogo. Em alguns trechos, diversidade cultural é identificada com democracia.

São várias as questões que poderiam ser desdobradas a partir destas observações iniciais. Aos efeitos da presente reflexão, cabe destacar aquelas que dizem respeito à definição daquilo que poderia ser tomado como uma unidade cultural. Em que sentido, em que medida, de que forma podemos falar em “uma cultura” ou “cada cultura”? Quando nos referimos aos nossos “campos”, muitas vezes plataformas de aplicação de nossos conceitos, problemáticas e hipóteses, não são raras expressões como “na cultura deles”, “são culturas completamente diferentes”, etc.

Um problema que surge à primeira leitura dos documentos e da bibliografia ensaística dedicada ao tema se relaciona aos contornos do que se chama, na maioria das vezes de modo simplificado, “cultura latino-americana”, “cultura negra”, “culturas indígenas”, etc. Estas expressões são freqüentes em formulações programáticas e estratégicas de organismos como a International Network for Cultural Diversity (INCD) e a International Network for Cultural Policies (INCP). No Brasil, esta temática alcançou uma visibilidade maior por ocasião da assembléia da United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD), realizada em São Paulo em 2004.

Apesar do esforço de diversas redes de discussão, de produção cultural e de militância política, restam lacunas a merecer equacionamento e aprofundamento. De Bernard (2005) coloca a necessidade de considerar cinco dimensões da diversidade cultural para que este conceito possa ser estabelecido de forma mais consistente: a) *diversa*, pelo qual a própria compreensão da diversidade cultural precisa superar a suposição de que a simples pluralidade ou multiplicidade já seria, por si, diversidade; b) *cultural*, repelindo o equívoco de identificar biodiversidade e diversidade cultural, ou mesmo extrapolar a lógica histórica em busca de homologias ou analogias entre os dois termos do binômio, porquanto a cultura é invenção humana e fluxo contínuo de criação e conflitividade; c) *dinâmica*, o que coloca sob suspeita a perspectiva simplificada –às vezes, simplória– de “preservar” ou “manter”; d) *questão e resposta* – política, social, pedagógica e econômica– a desafios percebidos na cena

dramática da contemporaneidade; e) *projeto*, utopia, ponto de tensão, em vez de “ideal”.

Uma formulação assim radical de um projeto de reflexão aponta para bem mais que o estabelecimento da diversidade cultural –ou multiculturalismo e interculturalismo– como mais um modismo. Isto viria a coincidir com o interesse dos grandes grupos empresariais para os quais a diversidade bem poderia ser uma configuração pictórica de diferentes, qual um outdoor da Benetton. O resultado cumulativo da presença de militantes de diversas minorias sociais na cena midiática não deixa de corresponder inclusive ao apelo consumista diante de novas categorias de consumidores.

É interessante registrar as interseções genéticas entre os conceitos de diversidade cultural e de biodiversidade (SEGOVIA, 2005). É daí que se pode partir para compreender o caráter até certo ponto sagrado de cada unidade chamada, numa simplificação às vezes inevitável, de “cultura”, na acepção de “uma cultura”, de “cada cultura”. Assim, cada cultura seria intransferível, singular, a ser admirada e defendida contra as ameaças à sua continuidade. O desaparecimento de cada cultura seria uma perda irreparável, já que cada unidade cultural seria intransferível e irrecuperável. Este paralelo, contudo, não deixa de oferecer dificuldades.

No campo sociológico, a reflexão deve considerar outros elementos. Giddens (1991) deixou patente a importância dos mecanismos de transferência de elementos (inclusive culturais) de uma sociedade a outra. O próprio Bakhtin (1970a; 1970b), com o conceito de *dialogismo*, já havia tematizado a importância dos trânsitos entre enunciados de sujeitos os mais distintos. Numa apropriação singular desta intuição, Ginzburg (1987) criou o conceito de *circularidade cultural*, que dá conta de trocas entre sujeitos situados em classes sociais não somente diferentes, como antagônicas.

Não é raro observar que a visão veiculada pelas mídias acerca da diversidade cultural supõe o mundo como uma pluralidade de estados-nações com um território definido, um governo efetivo e uma população estável com ligações culturais comuns (GOLDSMITH, 2005). E não é difícil imaginar que esta tendência seja hegemônica nos ambientes e ocasiões em que os diferentes estados-nações se fazem participar mediante seus representantes intelectuais e/ou políticos. A unidade básica quando se fala de cultura, no caso, se pauta

sobre as linhas do estado-nação; como se diz na linguagem comum, o “país”. A partir sobretudo do final dos anos ’80, com o desmoronamento da Iugoslávia e da União Soviética, o que pareciam simplesmente “países” se revelaram somatórios complexos de unidades sócio-político-culturais que em processos muito violentos foram reunidos sob o mesmo Estado, configurando, no mapa, uma unidade. Quase de repente, apareceram “outros países”...

Entretanto, é mais fácil perceber à distância a falácia da unicidade cultural como contrapartida da unidade político-institucional. De perto, resulta desconfortável reconhecer que somos múltiplos, diversos, e que a compatibilização de unidades muito diferentes é viabilizada mediante estratégias complicadas e nem sempre exitosas. Não é raro sentirmos um certo escrúpulo cívico diante da percepção de problemas relacionados à constatação de que é artificial a “unidade da nação brasileira”. Onde ficaria, então, aquilo que cultivamos como “a pátria”, o construto sócio-histórico ao qual o senso comum e a maior parte dos agentes midiáticos se refere como “a nação brasileira”, “nosso Brasil”, “nosso país”, etc.? Não seria mais cômodo cultivar a “nação” amada a partir de sua compreensão como unidade simplificada? A historiografia não costuma registrar épocas em que o cultivo do civismo e do ufanismo nacionalista coincidem com o reconhecimento da pluralidade ou do pluralismo. Ao invés disto, os ícones dos diferentes aparecem como representantes das partes de um todo. Como o desfile de trajes típicos nos concursos de misses, que agitou públicos consideráveis até os anos ’80; como as apresentações folclóricas que a Arquidiocese de São Paulo preparou para recepcionar o Papa Bento XVI em 2007; como o show de encerramento dos Jogos Pan-Americanos no Rio de Janeiro, no mesmo ano.

Em cada unidade nacional politicamente definida, diversos tipos de elite tomam para si a tarefa de registrar o que é “daqui” e o que é “dos outros”; que maneira de falar seria simplesmente *a* maneira de falar, que outras seriam “sotaques”; o que seria risível aqui e ali e o que, no âmbito do risível, seria ridículo; o que seriam o culto e o brega; o que seria o oportuno, o conveniente, o que sempre cabe corretamente... e o que seria chulo, medíocre, impertinente. Trata-se de administrar a diversidade para que sempre tenda a uma subsunção pela unicidade da referência principal. As agências hegemônicas no campo da mídia –principalmente no caso da televisão– integram diversos ícones da

diferença em seus programas humorísticos, mediante o recurso da derrisão. Esta é provavelmente a visibilização mais grosseira de uma concepção de diversidade mesquinha e perversa.

A pergunta que unifica este artigo é: de que forma manifestações culturais podem ser produzidas e reconhecidas em termos de sua diversidade? Neste sentido, colocam-se elementos para perceber como esta problemática tem amadurecido no campo dos Estudos Culturais e, mais especificamente, em alguns nichos epistêmicos e sócio-políticos. Em seguida, a discussão é contextualizada em termos de brasilidade. Finalmente, a noção de diversidade cultural será submetida a um questionamento mais radical.

Diversidade cultural e contemporaneidade

Nos últimos vinte anos, os estudos de Literatura Comparada desempenharam papel mais que relevante na discussão sobre diferentes processos de identificação na contemporaneidade, pelo que acentuamos sua presença neste artigo.

A ênfase com que essa diversidade vem se impondo à consideração dos pesquisadores parece decorrer, em boa medida, da própria transformação demográfica verificada na configuração social dos países centrais, a partir dos anos '60, com o advento de contingentes numerosos de migrantes de suas ex-colônias. Este movimento, que alcançou seu clímax nos anos '70 e '80, teve como resposta, em termos políticos, a intensificação de dificuldades para os fluxos migratórios já nos anos '90. Entretanto, esta não é uma dinâmica de mão única. Um dos aspectos mais interessantes desta transfiguração étnico-cultural dos países centrais é a presença de intelectuais oriundos de regiões periféricas ou de setores acadêmicos ainda não consolidados.

Quando se observa a proeminência de Stuart Hall, negro e jamaicano, que se estabeleceu como referência na vetusta Inglaterra, convém não perder de vista sua forma de inserção na cena acadêmica. As pesquisas de Hall decolaram devido à própria necessidade de integração de migrantes e seus descendentes à sociedade inglesa, principalmente no que diz respeito à educação. A partir desta experiência na Universidade de Birmingham, nos anos '70, os *Centres of Cultural Studies* começaram a surgir em diversos países. Diversos outros

pesquisadores, como os indianos Homi Bhabha, Gaiatri Spivak e Arjun Appadurai e o ganense Kwame Appiah, apresentam trajetórias semelhantes. Por sua vez, o historiador britânico Paul Gilroy é negro e sua identificação com a estética rastafari soa muito distante do que se esperaria convencionalmente de um intelectual do seu ambiente acadêmico.

O que poderia unificar estes autores do ponto de vista do *lugar existencial*, que se entrelaça com o *lugar geográfico* e o *lugar acadêmico*, é que sua própria biografia já é, por si, indicadora de novidade na cena do pensamento sobre a cultura. São cidadãos de diversos países que, em condições favoráveis, estabeleceram a problemática da identidade também como numa *performance*, ou seja, o que dizem é especialmente significativo a partir de que são eles mesmos que dizem e nas circunstâncias e estilos em que atuam. É a periferia do mundo que toma da palavra nos centros mais prestigiosos de elaboração e difusão do saber acadêmico para formular dilemas que, por sua vez, não podem mais ser encarados como pontuais ou localizados. Trata-se, enfim, da alteridade estampada biograficamente na cena do pensamento sobre a diversidade cultural. Como que preparando esta cena, o palestino Edward Said (1978) havia contribuído decisivamente para a compreensão de como o *mundo oriental* se formou como uma forma de distribuição de saber geopolítico no âmbito estético, econômico, sociológico, histórico e epistemológico.

Referidos estes autores, visitemos a conhecida conferência proferida em 1882 por Ernest Renan, na Sorbonne, intitulada justamente *O que é uma nação?* Ao mesmo tempo como alguém que experimenta e interpreta o momento de consolidação e elogio da unidade do Estado burguês em praticamente toda a Europa, Renan afirma que “uma nação é uma alma, um princípio espiritual” (1990: 19). Este fundamento tem duas vertentes. Uma seria a referência e o culto a um passado comum; outra, o desejo e o consentimento no sentido de conviver. Tornou-se emblemática a expressão de Renan: “A existência de uma ação é, se podemos lançar mão dessa metáfora, um plebiscito diário, da mesma forma como a existência de um indivíduo é a afirmação perpétua da vida” (Ibidem).

Por outro lado, não menos importante do que cultivar conjuntamente referências unificadoras, como afirma Benedict Anderson (1989), é haver esquecido aquilo que poderia estorvar ou mesmo inviabilizar a convivência

relativamente harmônica. Ou seja, aquilo que poderia solapar as bases do consenso mínimo necessário para o desenvolvimento da nacionalidade. Este consistiria, então, num sistema de relatos e referências unificadoras cuidadosamente preservados de elementos centrífugos, lembranças inconvenientes que poderiam comprometer a eficácia do processo.

Diante deste grande projeto civilizatório de criação e consolidação do Estado nos tempos modernos, a diversidade cultural não parecia ameaçadora ou mesmo não chegava a demandar políticas específicas dos países centrais no Ocidente. A novidade, hoje, é que o outro –o colonizado– que se mantinha em sua própria casa, distante, subalterno, seguramente controlado, passa a integrar a aquarela étnica e cultural desses países que enriqueceram com o colonialismo e têm então que administrar o encontro cotidiano com o ex-colonizado em suas ruas e praças, mercados e igrejas, escolas e cinemas.

Isto traz à tona o que este texto coloca como desafio central da diversidade cultural para os cidadãos tradicionais desses países. O outro era percebido, sim, como “outro de mim”, que vivia distante, em suas casas pitorescas, exóticas, engraçadas ou repugnantes. Hoje, este outro é vizinho do metropolitano e sua presença tem rebatimento na própria definição de políticas públicas. Com a intensificação da imigração para as antigas metrópoles, os filhos desse outro vão à mesma escola dos metropolitanos, assim como o serviço de saúde se interroga sobre enfermidades cuja frequência era menor antes da intensificação do fluxo migratório; além disto, alguns elementos da própria instituição da família, que parecia tão inequívoca no seu delineamento monogâmico, foram colocados em cheque.

Além disto, esse outro fala a partir de si próprio! Diz o que sente, enuncia sua palavra crítica sobre a sociedade que colonizou sua sociedade originária. O homem ocidental, que sempre convivera com o outro como *o outro de mim*, *o outro para mim*, tem agora que se ver com uma novidade... no mínimo desconcertante: este homem branco, de hábitos, gostos e convicções burgueses se percebe também como *o outro do outro*. Desta forma, deixa de ser absoluto, referência perfeita como o centro de uma esfera. E assim, esta discussão, seja da parte dos ex-colonizados, seja na perspectiva dos antigos colonizadores, não pode não se constituir como um drama. É justamente tal dramaticidade que vem excitar, favorecer e fomentar o desdobramento da questão da cultura e da

identidade em múltiplas vertentes.

Difícilmente se poderia falar de diferença cultural sem a referência ao martinicano Frantz Fanon (1952). Seus escritos em tom autobiográfico configuram um depoimento impactante sobre a diferenciação radical entre negros e brancos nas sociedades metropolitanas –no caso específico, a França–, o que corresponde a situações existenciais lancinantes. Talvez o mais doloroso aspecto desta desigualdade seja a necessidade permanente de o negro se auto-superar, na busca de igualar-se ao branco, senhor, patrão e mestre.

Nos nossos dias, esta reflexão é desenvolvida com indisfarçável agudeza por Homi Bhabha (1990; 1998), que ressalta o caráter pedagógico e performático da construção e pertença a uma nação como uma narrativa que tem vigência na medida em que alcança sua reiteração com efeito persuasivo. Para o autor, a assimilação de novos componentes, desde o exterior, implica a geração de novas áreas de fricção e liminaridade, colocando novos desafios políticos. Bhabha constrói uma crítica radical à legitimidade simplificada da nação em sua apresentação ideologizada e essencialista. Sua insistência na *estrangeiridade das línguas*, expressão tomada de empréstimo a Walter Benjamin, sinaliza a irreversibilidade de alguns vetores de diferenciação e como que desconstrói impiedosamente a ilusão de se constituir uma nação moderna harmoniosa e integradora. O autor advoga a irreversibilidade da diferença e afirma os limites da integração dos migrantes nas sociedades centrais. O mundo se vê, assim, mais vário, múltiplo e complexo, podendo parecer ao mesmo tempo deslumbrante e aterrorizante.

Em contrapartida, o argentino Nestor Canclini (2000) é um marco de otimismo no que se refere às estratégias de recriação de padrões culturais diante de desafios. Seu método corresponde ao abandono radical de qualquer essencialismo na consideração do que seja *uma cultura*. Assim, por exemplo, os mexicanos que vivem nos Estados Unidos e suas famílias se configuram como artífices de uma tessitura híbrida e complexa em que se é ao mesmo tempo norte-americano e mexicano, sendo que elementos fundamentais de dois modos de vida tão diferentes entre si são interfaciados e reconfigurados no sentido de responder a demandas colocadas pelas próprias vicissitudes do cotidiano. A reconfiguração ou transfiguração do sentido de práticas ou produtos culturais tradicionais torna-se, assim, corriqueira. Não se trata de elidir ou diminuir de

importância a diferença, ou de escamotear as especificidades; ao contrário, trata-se de construir conceitualmente um cenário em que as culturas originárias se recompõem continuamente na transversalização original de elementos originários aportados por diversos agentes e a partir de diversas motivações. O deslocamento dos indivíduos em suas veredas e interstícios pode se constituir como uma aventura, como no caso dos *chicanos*, cuja trajetória é um deslize contínuo entre o que poderíamos chamar de *identidades tradicionais* mexicana e norte-americana.

A constituição de públicos específicos parece apontar, hoje, para uma construção de *negritude* que não passa necessariamente –nem principalmente– pela referência ao continente africano como matriz identitária. Na perspectiva aberta por Paul Gilroy (1993), o que poderíamos chamar de *africanidade* reside na remissão à África como referência. O *lugar* de afirmação deste traço de identificação seria, assim, o próprio oceano, interface geográfica onde acontecem reconfigurações culturais intermitentes, desde o início do tráfico moderno. Neste sentido, o que afirma a *negritude* não é a preservação de formas artísticas originárias, mas a contínua recriação de formas artísticas que de alguma forma realizem a *africanidade* mediante a remissão ao continente de origem. Passado quase um século de midiaticização de estilos musicais como o jazz e o samba, os afrodescendentes de diversos pontos do planeta continuam (re)criando outros estilos, como o hip-hop. E, diferentemente do que acontecia com o jazz e o samba, no início do século XX, o hip-hop, no final do mesmo século, emerge ao mesmo tempo como estilo associado a um grupo étnico (os afrodescendentes) e um grupo etário (jovens e adolescentes) e social (os pobres). Entretanto, não se referem a um lugar geográfico preciso. Seu lugar originário são as periferias urbanas de países como os Estados Unidos, a Inglaterra, o Brasil ou a Costa do Marfim.

Enfim, não soa estranho que a identidade cultural seja hoje um dos temas mais palpitantes das ciências sociais. A magnitude que alcançou a discussão sobre um conceito de formatação tão recente sugere, já de início, alguns itens para a reflexão.

As mudanças experimentadas por nossas sociedades podem soar diante de nós mesmos, também, como uma alucinante dinâmica de aceleração. Paul Virilio (1993; 1996) costuma caracterizá-las como rápidas demais e cada vez

mais rápidas. Através de sua análise da história da guerra, dos meios de transporte e do urbanismo, afirma como problema central para a contemporaneidade a *aceleração do mundo*. A partir da compreensão proposta por este autor, poder-se-ia dizer que a própria afirmação de *uma* identidade humana se torna mais precária e provisória. E, a partir desta reflexão, poder-se-ia afirmar que a convivência dos diferentes ainda mais se configura como um problema político por excelência.

A identidade, hoje, escapa de definições que há quarenta ou mesmo trinta anos pareciam solidamente assentadas sobre promessas de prosseguimento. Mais ainda: *identidade* é um termo que convém utilizar no plural; o que se vive hoje são concertos identitários.

Hall (1996a) se oferece, em sua biografia, como um documento de identidade em fluxo. Na esteira do pensamento desse jamaicano, a identidade consistiria ou subsistiria no próprio fluxo de suas referências individuais contextualizadas, como se pode perceber em seus inúmeros depoimentos publicados. Por outro lado, a interconexão e a aproximação das sociedades contemporâneas se opera de forma a reconfigurar as diferenças. A globalização não atua no sentido de plasmar um denominador comum das sociedades; ou, se quisermos, das culturas. As especificidades se reconfiguram e assim se afirmam –de forma distinta daquelas pregressas, evidentemente– na dinâmica da globalização que explora a diferenciação local (HALL, 2003).

Diversidade cultural e brasilidade

A própria interrogação pelo que seria *a cultura brasileira* supõe certo grau de unidade e consistência do objeto. Mesmo quando se trata de formulações nada originais, como *a sociedade/cultura brasileira está vivendo um processo de intensas mudanças*, supõe-se algum tipo de nuclearização que dê suporte à construção de tal noção. De início, a assunção de que se trata de uma *construção* tem como contrapartida a renúncia ao tratamento da *cultura*, *sociedade* ou *identidade brasileira* como uma essência ou um dado. Trata-se da busca de uma formulação e não da constatação de um achado.

Tomemos a pergunta pela unidade desta cultura. Ora, tornou-se lugar comum dizer que *diversidade é riqueza*. Ora, diversidade de que? com relação a

que? Além disso, a diversidade pode ser compreendida tanto em relação à própria composição como em relação à própria inserção do Brasil no mundo. Podemos tomar *cultura brasileira*, operacionalmente, como conjunto, arranjo, sistema ou interface de referências da nacionalidade brasileira, como um vigoroso eixo unificador da diversidade de elementos que fazem sentido como *cultura brasileira*. Já neste ponto se verifica a complexidade da questão.

Ou seja, *cultura brasileira* faz sentido em virtude da legitimidade alcançada pela própria narrativa enquanto referência unificadora. Como arranjo de sentido, esta expressão se legitima, diante de amplas maiorias, com uma força notável de convencimento. Isto não deveria levar a tomá-la como uma *substância*. Trata-se de um processo complexo que não pode caber em afirmações lineares e facilitadoras do tipo *a cultura brasileira reúne as diversas culturas regionais* ou *cada parte do Brasil vive, de forma específica, a cultura brasileira*.

A abrangência e densidade destas questões já aconselham cautela diante de formulações simplificadas ou simplificadoras. As referências que até os anos '60 davam conta –com relativa facilidade e contentando a públicos muito amplos– da unidade da cultura brasileira não parecem mais suficientes para conter a diversidade que se manifesta diante de nossos olhos. Impõe-se, assim, a adoção de um modelo de contornos flexíveis de representação ou organização da *identidade* da nação.

A remissão das *culturas ou identidades regionais* a referências simples que, pela sua soma ou articulação, comporiam o quadro nacional não é suficiente para responder à questão da diversidade da nação brasileira. A própria diversidade pode ser observada no nível mesmo de cada unidade territorial. Aí também se verifica que o desenho do perfil cultural de uma unidade dessas é sempre uma construção histórica.

A diversidade da cultura brasileira –ou das *culturas brasileiras*– está referida a diferenças não só percebidas e/ou classificadas do ponto de vista geográfico, como também a dimensões ou fatores como a geração, a etnicidade, a forma de se inserir na produção de bens, as tradições religiosas e/ou familiares, o acesso à informação, etc. A divisão do Brasil em cinco grandes regiões geopolíticas, tais como desenhadas pelas agências de desenvolvimento até os anos '60 e reformuladas pelos governos militares, pouco tem a ver com a

diversidade cultural brasileira, ainda que possa ser prático, do ponto de vista institucional ou burocrático, manter sempre à mão esse critério.

Uma investigação mais acurada do binômio rural-urbano, tanto quanto do processo de modernização, industrialização e urbanização experimentado nas últimas décadas, do qual a *informatização* (CASTELLS, 2000) poderia ser tomada como uma etapa relativamente recente, pode evidenciar inconsistências no âmbito das distinções tradicionais entre o *rural* e o *urbano*. A propósito, não somente a construção do tradicional se entrecruza, hoje, com a apropriação de recursos tecnológicos modernos ou mesmo de recente geração; a própria radicalização de certas referências da tradicionalidade se dá como resposta à própria modernização do contexto em que estes itens estão inseridos. Enfim, somos convidados a renunciar à comodidade de enxergar equivalências ou correspondências entre as fronteiras oficialmente definidas e os territórios culturalmente construídos como contrapartidas espaciais de identidades.

Até o século XVIII, tal identidade não era encarada como problema. A colônia portuguesa não poderia se perceber como uma unidade sem um projeto de autonomia, ou mesmo sem a definição de seus contornos a partir de si própria. É justamente a inquietação correspondente à superação da condição colonial que vai lançar os pensadores que interpretam o drama da brasilidade na busca de um referencial próprio. O início do século XIX poderia ser tomado, assim, como o intervalo em que algumas elites instaladas no Brasil pensassem a emergência e a constituição de uma nação. A própria transferência da família real portuguesa desencadeou um processo de constituição de um pensamento sobre a jovem nação. O convite aos intelectuais europeus para que viessem estudar a natureza dos trópicos e os ensaios de uma literatura que apresentava heróis com certa fisionomia própria podem ser vistos como elementos relacionados à busca de um pensamento sobre a nação brasileira.

A diversidade brasileira pode ser interpretada a partir de diversidades setoriais, apreendidas a partir de categorias elaboradas, por sua vez, a partir de diferentes aparelhos de leitura. Isto se percebe mais nitidamente a partir dos intelectuais da geração de 1870.

Inicialmente, caberia sublinhar que não é novidade a discussão ou mesmo a polêmica sobre a unidade e a consistência da identidade/sociedade brasileira. A própria oscilação de Euclides da Cunha (1973) entre a admiração, repulsa e

comiseração no que concerne ao caráter do sertanejo já assinala a dúvida acerca da validade e procedência e, sobretudo, do futuro e da viabilidade da nação brasileira. Oliveira Vianna (1959) chegou a postular a minoridade política do povo brasileiro, advogando com isso sua tutela pelo Estado. Na contramão desta tendência, seu coetâneo Manoel Bonfim (1993) afirma a *vocação do brasileiro para a liberdade...* Este tema passa a ser recorrente na literatura sobre o Brasil a partir dos anos '30. Com o estabelecimento das ciências sociais com nome próprio, a partir dos anos '40, a questão nacional é discutida intensamente não somente por brasileiros como também por visitantes, a exemplo de Roger Bastide (1947) e Jacques Lambert (1969), colocando no centro o problema unidade versus multiplicidade.

A produção dos intelectuais sobre a identidade brasileira, a partir dos anos '30, enfrentou de diversas formas esta questão, podendo-se aí destacar três vertentes: a proposta de leitura da formação de uma sociedade agro-exportadora no Nordeste do Brasil a partir da constituição de uma cultura mestiça, com Gilberto Freyre (1992); a problematização da dificuldade crônica da sociedade brasileira no sentido de se organizar como moderna e racionalmente disciplinada, com Sérgio Buarque de Holanda (1995); e a necessidade de se posicionar diante do desafio de superar a herança colonial, com Caio Prado Júnior (1996). Estas pistas foram desdobradas de diversas formas, como a pesquisa pelos arranjos interétnicos sobre os quais se constituem algumas sociedades tradicionais no Brasil, como aponta Thales de Azevedo (1996) e a crítica à permanência de padrões senhoriais, conservadores e autoritários que acompanham a modernização no nosso caso, como discute Florestan Fernandes (1987). É deste autor (1972) a afirmação de que podemos tráfegar por diferentes épocas à medida que nos deslocamos espacialmente. Por outro lado, é significativo que os estudos sobre aspectos comunitários de sociedades brasileiras tradicionais se desenvolvessem, no sentido de perscrutar algo assim como a íntima constituição do que pudesse se configurar como a alma brasileira. É o caso de Antonio Candido (1964), Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997) e Maria Isaura Pereira de Queiroz (1977).

A partir de Renato Ortiz (1988), esse cortejo de contribuições pode ser ampliado a partir da articulação entre nacionalidade brasileira e mundialização da cultura. O notável desenvolvimento das instituições acadêmicas, bem como

dos órgãos governamentais relacionados às temáticas da cultura e do patrimônio, ensejaram um desenvolvimento considerável da reflexão ensaística sobre o que se poderia chamar *cultura brasileira*. A busca de nuclearidades e definições fundamentais, que caracterizou parte dos autores acima citados, vai ceder diante de estudos predominantemente particulares, envolvendo a mediação de expressões culturais.

A aproximação entre a lente dos pesquisadores e estas manifestações vai conduzir justamente ao aprofundamento da discussão sobre a sua construção histórica como emblemáticas da brasilidade. Vamos, então, nos deter brevemente sobre a relação entre linguagens artísticas e delineamento da nacionalidade brasileira –ou de nacionalidades brasileiras.

No âmbito das artes, o samba aconteceu, a partir sobretudo dos anos '20, como meio de afirmação da nacionalidade brasileira diante de amplos públicos alcançados pelo rádio. É significativo que este gênero musical já se estabeleça como uma forma híbrida –ou sincrética, na acepção de Canevacci (1996)– desde o seu nascedouro. Quando se coloca a questão sobre a origem carioca ou baiana do samba, estabelece-se a polêmica em termos regionais; quando se acentua a prevalência dos moradores dos morros ou dos compositores dos bairros de classe média da capital federal na definição do samba em termos de forma, coloca-se a tensão no âmbito da extração social dos seus criadores. A migração de artistas mineiros (Ari Barroso), baianos (Dorival Caymmi e Assis Valente), pernambucanos (Luiz Gonzaga) e gaúchos (Lupicínio Rodrigues) para o Rio de Janeiro veio potencializar ainda mais a construção, na capital federal, de um repertório admirável e vastíssimo sobre a brasilidade, que tem o samba como seu eixo e fundamento.

Nos anos '90, alguns autores contribuíram para enfatizar os aspectos de convergência e busca de consenso no processo de estabelecimento do samba no núcleo duro da brasilidade. É o caso de Hermano Vianna (1995), que ensaia uma visão histórica do samba a partir de um encontro singular entre jovens músicos –entre eles Pixinguinha e Villa-Lobos– e intelectuais –incluindo Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda–, em 1926. Para Maria Laura Cavalcanti (1995), os aspectos arrematados pela música dizem respeito à negritude e à população do morro, enquanto aqueles outros aspectos recapitulados pelo visual dizem respeito ao mundo das classes médias; ambos os

vetores realizariam sua unidade na própria encenação espetacular do desfile.

Numa outra vertente, Jota Efegê (1974) e outros cronistas já haviam empreendido a tarefa de apontar aspectos mais conflitivos na história do samba enquanto estilo nacional. Entretanto, tem cabido aos historiadores revelar com mais acuidade a dramaticidade e conflitividade dessa história. É o caso de João Reis (2002), analisando a prática do samba na primeira metade do século XIX, no Recôncavo Baiano, e de Maria Clementina Cunha (2001), estudando o Carnaval carioca no final do século XIX e início do XX. Trata-se de alguns – entre muitos – representantes da polêmica discussão em torno da constituição do samba como gênero musical emblematicamente brasileiro.

Observa-se, entretanto, que, desde o início deste processo, elementos associados às imagens da aridez, do calor e da rusticidade, emblematizados pela mídia como sendo *o Norte* e mais tarde *o Nordeste*, também compõem o cenário musical brasileiro, sobretudo na forma dos ritmos popularizados em torno da figura de Luiz Gonzaga. De forma análoga aconteceu com *as coisas da Bahia*, em torno de Dorival Caymmi, instituindo a iconografia de uma Salvador praieira e herdeira privilegiada da África no conjunto de imagens da brasilidade. Assim, podemos dizer que, enquanto o samba logrou se estabelecer como o *ritmo brasileiro por excelência*, outros ritmos, como aqueles que costumam ser reunidos hoje sob o nome de *fórró*, passaram a corresponder a outras vertentes da afirmação da brasilidade no âmbito da música. Juntamente com o fórró, a *música caipira*, hoje reconfigurada na sua maior parte como *música sertaneja*, vai representar o Brasil interior, o Brasil das longas distâncias rurais, que serviria de contraponto originário ao Brasil urbano e em vias de modernização.

Para compreender o que se desenvolveu no âmbito do cinema, seria necessário remetermo-nos a diversos tipos. A chanchada e a comédia no estilo de Mazaroppi, sucedendo ao teatro de revista, propuseram como ícones emblemáticos da sociedade brasileira, em forma de alegoria, uma diversidade considerável de tipos. O cangaceiro, a migrante doméstica, o migrante serviçal, o coronel, o soldado, a dona de casa, a cantora, o capira/tabaréu...

A partir dos anos '60, as expressões artísticas da cultura brasileira –ou das culturas brasileiras– vêm se diversificando de forma acelerada. Temos hoje um painel muito mais rico e diverso estampado nas diferentes linguagens da mídia, e tudo isto emplaca como *cultura brasileira* sim; pelo menos também.

Linguagens como a música, o cinema, o teatro, as artes plásticas, o espetáculo do Carnaval e outras podem ser tomadas como um *écran* em que se percebe tanto a multiplicidade e fragmentariedade deste conjunto como sua unidade problemática que se construiu em séculos de história.

Alguns movimentos de retraditionalização, como as formas mais recentes do forró –que veio a se chamar *pé de serra*– podem ser vistos como uma busca de retorno a uma certa pureza idealizada do rural. Nesta dinâmica, o *tradicional* e o *moderno* se entrecruzam continuamente, sendo que hoje o espaço do pop é aquele que com mais rapidez e eficiência promove a circulação de dicções diversas da nacionalidade. Pode-se afirmar que qualquer formulação identitária, antiga ou atual, alcança grandes públicos na medida em que se relaciona profissionalmente com os circuitos da cultura pop.

Esta própria dinâmica oportuniza, favorece e estimula o encontro e entrelaçamento de elementos de diversos gêneros artísticos. Deve-se observar, entretanto, que a convivência de diferentes formas artísticas, em termos de linguagem, de graus de espetacularização e de alcance de público, não leva necessariamente a sínteses ou sincretismos. Pode-se verificar a permanência de uma linguagem de gueto ou a simples adjacência, sem a produção de uma nova forma.

Os contornos das formulações identitárias são experimentados e compreendidos como uma intensa, complexa e permanente negociação. E se, por um lado, as grandes cidades e as zonas de fronteira se consolidam como sedes por excelência de encontros culturais, como zonas propícias às trocas simbólicas em que subsiste essa dinâmica, como acontece também em países como Argentina e México, pode-se observar, também, que elementos das mais variadas origens e dos mais variados estilos vêm ter aí e são continuamente reconfigurados. Um exemplo vibrante deste aspecto da dinâmica de construção identitária no Brasil é o festival de Parintins, em que elementos de diversos estados/regiões se entrelaçam para produzir uma festa que se configura, progressivamente, como tradicional e moderna, local e nacional, pontual pela eventualidade e macro-sazonal pela abrangência em termos de negócios, religiosa e profana. E é significativo, também, que festivais como este comecem a integrar o conjunto de referências turísticas de maior apelo diante do público internacional.

O caso de Parintins poderia ser tomado, aos efeitos da reflexão deste artigo, como motivo de uma discussão mais pormenorizada sobre a construção de *identidades culturais*. Não é difícil compreender a importância do turismo, em sua gama diversificada de aspectos e dimensões, no delineamento daquilo que se convencionou, recentemente, chamar de *identidade cultural* de várias cidades e regiões. A multiplicação dos adventícios que buscam o consumo de ícones turísticos tende a reforçar e renovar a configuração identitária que a cidade ou região realiza de si mesmo, como contrapartida da atribuição ou do reconhecimento desta configuração identitária pelos turistas.

Este tipo de discussão vem sendo progressivamente travado no âmbito do *turismo cultural*, que conota a ânsia pelo consumo de bens simbólicos elaborados de forma especial ou singular como plenos de riqueza cultural. Seria um exagero afirmar que os profissionais do *turismo cultural* vendem elementos localizados de identidade? O que faz com que setores crescentes de turistas busquem determinados destinos justamente porque ali podem se sentir próximos ou mesmo tangentes a configurações identitárias que lhes seduzem? Como diz Hall: “There is nothing that global postmodernism loves better than a certain kind of difference: a touch of ethnicity, a taste of the exotic, as we say in England, ‘a bit of other’” (1996b: 467). Pois bem, quem compra um adereço ou uma peça de vestuário considerado *típicos* não deixa de estar comprando um emblema de alteridade exotizada. É o que acontece, por exemplo, com o empresário paulistano ao comprar um cocar de penas da Amazônia para adornar seu escritório, ou com o estudante de Mato Grosso que guarda, anos a fio, aquele boné com ilustrações de sol, praia e coqueiros.

Podemos afirmar que o *turismo cultural* é uma estratégia de empresarizar pequenos pacotes de alteridade? Ora, o que fascina a ponto de motivar o deslocamento é a diferença no que tem de mais encantador: a faculdade de distrair o sujeito daquilo que, constituindo seu cotidiano, nem sempre lhe parece aprazível, convindo ser suprimido durante um curto período. É a vida do outro, o modo de ser do outro, os aspectos éticos, étnicos e estéticos do outro que seduzem. Mesmo quando a relação que se estabelece entre turista e nativo se reveste de conteúdos pesados de opressão e exploração, ainda é a alteridade que atrai, embora não apenas a alteridade atraia.

O que se pode reter como vertente conceitual, no caso do *turismo cultural*,

é que aí se organizam, em forma de mercadoria, doses de diversas dimensões de entretenimento com mundos de alteridade, elaborados com relativa sofisticação, e que esses mundos de outrem vêm reconfigurar a própria experiência de elaboração de si mesmo que desenvolvem os próprios nativos. Ou seja, em contrapartida, os nativos que os recebem não deixam de se perceber, também, pelas lentes desses adventícios. A compreensão que os moradores de Parintins hoje elaboram de si mesmos jamais será a mesma que se observava antes que o festival do boi alcançasse a magnitude de hoje. O turista, tomado individualmente, é episódico. Como categoria ou como tipo, contudo, é permanente, variando na frequência de seu fluxo. Mesmo na sazonalidade, o ciclo turístico permanece; pode inclusive alimentar-se dela. Nesta relação, seria ingênuo pensar que o nativo passaria incólume na defrontação com o turista, desde a subserviência até a especialização em papéis funcionais aos efeitos de auferição de renda. Assim, o Brasil se integra como nação também a partir da dinâmica do turismo.

A turistização de um item reconhecido como patrimônio cultural, se por um lado atrai as atenções de um número considerável de interessados, interfere, por outro lado, sobre sua dinâmica histórica tradicional. Ou seja, em se constituindo um costume familiar, um acervo culinário ou coreográfico ou um santuário em produto de turismo cultural, novos elementos passam a integrar a formatação cotidiana deste item. Isto se complica quando se trata de uma prática religiosa ou de afirmação étnica. E não é difícil compreender o porquê deste concernimento. Ora, ao mesmo tempo em que um produto turístico é desejado como artigo em virtude de sua singularidade, entra em cena outro vetor, na contramão deste primeiro, que é justamente a padronização de alguns aspectos do produto segundo uma lógica que transcende os limites da sociedade que o engendrou durante décadas ou mesmo séculos. Coloca-se então o dilema: como compreender e administrar uma construção cultural que passa a se configurar, agora, em função de uma dinâmica que envolve negócios, padrões de qualidade, fluxos financeiros, etc. de outra ordem que não aquela da tradição tal como se compreende localmente? Alguns traços daquela sociedade serão potencializados e reforçados. Outros entrarão em rápida transformação. Outros, ainda, tenderão a desaparecer. Certamente, não é uma situação de fácil enquadramento. O que se observa em cidades como Parintins é um rápido

processo de redefinição de valores e comportamentos, como contrapartida de sua integração à sociedade nacional.

Pode-se passar, então, a outros itens relevantes da configuração cultural brasileira. A teledramaturgia e a música brasileiras são hoje as principais responsáveis pela disseminação da *nossa cultura*. O mercado da teledramaturgia experimentou uma notável expansão a partir do êxito de *A Escrava Isaura*, em Portugal, Angola, Moçambique, Argentina e Rússia. Alguns músicos, tanto intérpretes individuais como grupos, têm conquistado, nos últimos anos, mercados novos entre europeus e japoneses. A expansão dessas referências da *cultura brasileira* se deve também à própria diáspora de grupos numerosos de brasileiros, configurando um mercado de proporções não desprezíveis.

A escalada do sucesso de diversos artistas brasileiros acontece na medida em que sua produção se reconfigura continuamente. Pode-se afirmar que mesmo a fecundidade das formas tradicionais da(s) cultura(s) brasileira(s) se manifesta inclusive diante dos desafios colocados pela midiaticização e da necessidade de apropriação de recursos tecnológicos.

Observa-se uma considerável diversificação dos gêneros e estilos. Não é tarefa simples, hoje, dizer o que é *a música brasileira*. A tendência monológica e elitista que prevaleceu nos anos '60-'70, em torno da plasmação da MPB, hoje tem que negociar com diversas vertentes do pop, vetor muito poderoso, com odores de *mundialização*.

No âmbito do mesmo gênero ou do mesmo estilo musical, como o baião / xote / xaxado / música junina, há diversas tendências. Verifica-se tanto uma popização do forró, com a disseminação de instrumentos eletrônicos de fácil manipulação, produzindo formas híbridas e rapidamente fadadas à obsolescência, como o contraponto do *forró universitário*, vigoroso em São Paulo, produzido por descendentes de nordestinos que se arrogam a guarda do *pé de serra*.

No espectro consideravelmente diversificado do que hoje poderíamos chamar MPB, alguns nomes como Zeca Baleiro, Moska, Lulu Santos e Lenine e muito outros entremeiam composições que, se poderíamos chamar de pop rock balada, não seriam produzidas por roqueiros de outro país.

Em setores mais restritos aos bairros populares das grandes cidades, a

cultura hip hop pode ser lida como uma dicção da violência situacional que, ao mesmo tempo em que integra os sons da grande cidade, repletos de batidas, metais, colisões e mudanças bruscas, clama freqüentemente pela segurança e pela convivência em paz.

Os contornos de um gênero ou de um estilo musical têm hoje que negociar seu delineamento com muito mais jogo de cintura. Ou seja, não se trata simplesmente da migração de compositores, intérpretes e bandas de um estilo a outro, e sim de diversificar as formas de atuação cênica e o repertório. Costuma-se dizer que este ou aquele artista “adaptou-se” ou “adequou-se” a novas exigências de mercado. Ora, o artista de sucesso não pode não atuar num jogo complexo de negociação de contornos, em que participam inúmeros agentes/agências.

O pop é primo tanto do que se considera e/ou é considerado *cult* como do que se considera e/ou é considerado *brega*. Os ritmos que fazem sucesso de forma mais meteórica, hoje, parecem ser e aparecem como novas versões do brega, como o arrocha. Invadem rapidamente os espaços, fazem acordos prontamente com a pirataria, descartam tudo que implique atraso ou lentidão e se estabelecem alegremente, rumo à obsolescência. Por outro lado, certos setores das classes médias continuam fruindo e preferindo ouvir artigos mais leves e sofisticados, quase sempre observantes dos parâmetros da bossa nova.

Em outros países, as referências de brasilidade musical, que nos anos '60 coincidiam sobretudo com o samba na sua versão mais sofisticada, a bossa nova, hoje se diversificam. A artista brasileira mais conhecida em Angola é Roberta Miranda. Nos Estados Unidos, Sérgio Mendes continua fazendo sucesso, como Tom Jobim. Na Europa, a primazia do sucesso vai depender do país. Ultimamente, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Seu Jorge e Lenine vendem discos e shows em alguns países europeus, sobretudo Portugal e Espanha; na França, persiste certa fascinação pelo étnico, na sua versão exótica, convivendo com a sofisticação e a economia formal da bossa nova. A onda mais recente do sucesso musical no Brasil é o crescimento, no mercado, de mulheres intérpretes do samba, com nomes novos –Mart'nália, Roberta Sá e Vanessa da Mata– e já não tão novos, como Zélia Duncan.

Numa palavra, a diversidade dos gêneros e estilos musicais, bem como a plasticidade e flexibilidade de seus contornos no trato com estímulos e insumos

endógenos e exógenos, podem ser consideradas a tônica da brasilidade musical. Isto não tem se mostrado historicamente incompatível com a centralidade do samba. Um olhar atento através do século XX permite observar que este gênero ocupa quase sempre o proscênio quando se trata de configurar o quadro musical emblemático do Brasil. Um olhar mais detido sobre a formação histórica do samba como *a música genuinamente brasileira*, provavelmente mais que outros processos, permitiria identificar elementos nucleares da formação de um quadro referencial consolidado da *identidade cultural brasileira* –ou mesmo, se quisermos, da plêiade de *identidades culturais brasileiras*.

A diversidade no âmbito das manifestações culturais

Alguns ardis espreitam o observador ingênuo da cena da formulação de identidades culturais. Numa sociedade em que a midiaticização e a espetacularização são traços tão marcantes, a liberdade e a valorização nos espaços de visibilização são condições para uma afirmação positiva da diversidade cultural. O “respeito” entendido como concessão e pacto de não agressão ainda é pouco para garantir a convivência de diferentes. Percebe-se um anseio generalizado, entre os jovens e adolescentes das grandes cidades, de se mostrar na mídia, no que são aguardados por outros jovens e adolescentes de bairros, vilarejos e favelas de boa parte do mundo; desejam também ser reconhecidos e admirados na sua diferença. No caso dos afro-descendentes, somente este tipo de reconhecimento parece suficientemente vigoroso para superar o opróbrio da fealdade, talvez a herança mais perversa da identificação entre negritude e escravidão.

Estas demandas colocam desafios estruturais inusitados para os serviços de educação, cultura e comunicação no mundo inteiro. Pensemos brevemente, ao nos aproximarmos do final desta reflexão, nas referências da formação do povo brasileiro cultivadas no nosso sistema escolar, não só nos textos de civismo, como também de história, língua, artes, etc. Insistem na harmonia e no consenso que teria sido alcançado em cinco séculos de história, com o concurso de “três raças”.

Observa-se, aí, uma dupla simplificação. Não somente se atenuam da historiografia convencional traços contraditórios de sua dinâmica de poder e

dominação, como se constrói uma homogeneização brutal em torno das denominações *o negro* e *o índio*. A diversidade das nações indígenas e das nações africanas submetidas ao domínio português é substituída pelos ícones *o índio* e *o negro*. Ora, já no século XVI, a plasmação de uma língua geral para os indígenas, pelos jesuítas, configura um projeto de dominação pela homogeneização. Quanto aos escravos, em certas situações, eram estimuladas as práticas que reforçavam as assimetrias e fricções entre diferentes grupos étnicos. Isto se verifica nas formas lúdicas e religiosas de agremiação dos escravos, inclusive na constituição das irmandades. Estes traços não costumam ser considerados na própria historiografia convencional. As crianças e adolescentes brasileiros aprendem, de forma simplificada e aparentemente não problemática, que havia *índios* por aqui e que vieram *negros* da África. Os brancos, por sua vez, eram portugueses heróicos, desbravadores, trazendo a língua, a religião, a civilização. Os outros brancos, quando apareciam, eram *invasores* ou *piratas*. Não raro se afirma que os bandeirantes eram *brancos* que desbravaram os sertões... Entretanto, nos últimos quinze anos, observam-se, no espaço da televisão e do cinema, estratégias de visibilização de diversos grupos étnicos, como é o caso da colônia italiana, motivo de três telenovelas de sucesso no intervalo de dez anos e mais outra que estreou recentemente.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), bem como os organismos estaduais correspondentes, vêm cumprindo um papel fundamental na legitimação de manifestações culturais tradicionais. Através de processos quase sempre muito criteriosos, são elevadas à dignidade de patrimônio imaterial práticas culturais tradicionais as mais diversas, incluindo festas, falares, costumes, etc.

É possível observar, ainda que lentamente, o crescimento da importância de gays, lésbicas e portadores de deficiências na cena teledramaturgia brasileira, contribuindo decisivamente para a instalação de suas problemáticas específicas como questões que dizem respeito à sociedade brasileira como um todo. Observa-se que o mercado e a iniciativa privada de certa forma se antecipam ao sistema escolar convencional e propõem, diante de seus públicos, um determinado modelo de diversidade cultural, tornando-a espetacular, oportunizando o enriquecimento das referências de brasilidade e da multiplicidade de perfis humanos. Contudo, este processo não tem mão única.

No âmbito da programação humorística, permanece no centro a derrisão com relação ao negro, ao homossexual, ao nordestino e, de modo geral, àquele que não perfaz as exigências da tipologia convencional da aptidão: o gordo, o bronco, o desajeitado, o feio...

Podemos nos perguntar, então, o que seria a democracia cultural em sociedades tão diferenciadas. Um elemento importante para esta reflexão é a percepção de que a vitalidade e visibilidade dos grupos convencionalmente considerados *minorias* –ainda que representem amplas parcelas da sociedade ou até a maioria demográfica em algumas regiões, como os afro-descendentes em boa parte do Brasil– não podem acontecer sem ousadia e determinação; no caso dos jovens e adolescentes, a estes itens se acrescenta, freqüentemente, a irreverência. Amplos setores das sociedades contemporâneas aspiram a ser integrados não somente em termos de qualidade de vida no que se refere à alimentação, saúde, previdência, educação, moradia, etc., como também em termos de ver reconhecida sua beleza e seu valor. Isto passa normalmente pela afirmação de manifestações culturais que expressam suas formas de perceber e sentir o mundo em que estão inseridos.

Uma cultura democrática não significa apenas tolerância e concessão no sentido de que as *minorias* constituam guetos, inclusive correspondendo a nichos de consumo tão ao gosto de alguns setores da produção da moda. Ou seja, não é suficiente, para que uma cultura seja democrática, *permitir* que negros e gays realizem festas em seus guetos e que pratiquem determinado tipo de indumentária e maquilagem. Isto poderia corresponder, em casos extremos, à caricatura do diferente, que estaria sempre a um passo da derrisão; formas sutis de confinamento, menosprezo, discriminação ou mesmo de condenação, portanto.

Certamente há muito por fazer no sentido de conquistar e garantir a vitalidade e visibilidade da diferença –dos diferentes– nas sociedades contemporâneas e, em especial, na sociedade brasileira. À medida que, a partir da multiplicidade das manifestações, a diversidade cultural alcança níveis crescentes de publicidade e assim, de certa forma, se legitima, excitando sobretudo os setores mais jovens de nossas sociedades, amplia-se o espectro da manifestação do humano.

A diversidade cultural é a diversidade de formas de ser humano e, para ser

verdadeira, precisa contemplar o humano para além de cada manifestação particular, superando a tendência a erigir como “oficiais” aquelas formas relacionadas aos setores hegemônicos da sociedade, em termos de etnicidade, de classe ou ainda de padrões de manifestação estética. O único valor capaz de referenciar a diversidade humana é a própria humanidade. Na contemporaneidade, o que se experimenta hoje é a intensificação e radicalização das demandas no sentido de fazer esta humanidade acontecer e se fazer visível de diversas formas, com diversas sonoridades e plasticidades, diversas formas de falar e sentir, diversos gostos e costumes, diversos modos de acreditar e desacreditar.

No que se refere especificamente à nossa sociedade nacional, considerando a diversidade de origens de sua composição étnica e a diversidade de processos históricos que resultaram no quadro que se estampa hoje como *o Brasil*, podemos apostar em que uma via tentadora para pensar a unidade da brasilidade é justamente um projeto de nação menos desigual, mais integradora e democrática. Neste sentido, a pluralidade das manifestações culturais pode se constituir como uma referência relevante deste múltiplo que se legitima, por um lado, como coletivo de particularidades e, por outro lado, como expressão de uma unidade complexa e problemática. Para aquém deste caráter dramático do processo de construção de uma diversidade cultural digna, poderíamos continuar reféns de nossos próprios estereótipos e caricaturas.

Bibliografia

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. por Lolio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

AZEVEDO, Tales. *As Elites de Cor numa Cidade Brasileira*, Salvador, EDUFBA, 2ed, 1996.

BAKHTINE, Mikhail. *La Poétique de Dostoievski*. Trad. por Isabelle Kolitcheff. Paris: Ed. Du Seuil, 1970a.

BAKHTINE, Mikhail. *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Trad. por Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970b.

BASTIDE, Roger. *Brasil, terra de contrastes*. São Paulo: Ed. Anhembi, 1947.

BONFIM, Manoel: *América Latina: os Males de Origem*. Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 1993.

BHABHA, Homi. *Nation and narration*. London & New York: Routledge, 1990.

_____. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Cintrão. São Paulo: Editora da USP, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos. Uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

CASTELLS, Manuel. Economia, sociedade e cultura. A sociedade em rede. Trad. Roneide V. Majer. 3ra. ed. Vol. 1 A era da informação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de C. *Carnaval Carioca. Dos Bastidores ao Desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC/FUNARTE, 2ed., 1995.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*, São Paulo, Cultrix/MEC, 1973.

DE BERNARD, François. Por uma redefinição do conceito de diversidade cultural. IN: BRANT, Leonardo (org.) *Diversidade Cultural*. Globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas. São Paulo: Escrituras Editora / Instituto Pensarte, 2005, pp. 73-82.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe, a Dança Excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Ed. Du Seuil, 1952.

FERNANDES, Florestan. *O Negro no Mundo dos Brancos*. São Paulo: DIFEL, 1972.

_____. *A Revolução Burguesa no Brasil*. 3ra. ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres numa Ordem Escravocrata*. 4ta. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. 29. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic*. Modernity and double consciousness. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOLDSMITH, Ben. Diversidade Cultural. Política, Caminhos, Dispositivos. IN: BRANT, Leonardo (org.) *Diversidade Cultural*. Globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas. São Paulo: Escrituras Editora / Instituto Pensarte, 2005, pp. 91-114.

HALL, Stuart. What is this “Black” in Black Popular Culture. IN: MORLEY, David e CHEN, Kuan-Hsing. *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*.

Londres: Routledge, 1996a, pp. 465-475.

_____. The formation of a Diasporic Intellectual. IN: MORLEY, David e CHEN, Kuan-Hsing. *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Londres: Routledge, 1996b. cap. 25, pp. 484-503.

_____. *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. SOVIK, Liv (org.). Trad. por Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 2da. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAMBERT, Jacques. *Os Dois Brasis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo (Colônia)*. 11ra. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O Messianismo no Brasil e no mundo*. 2da. ed. São Paulo: Alfa Ômega, 1977.

REIS, João. Tambores e Temores. A festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. IN: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002, pp. 101-155.

RENAN, Ernest. What is a nation? IN: BHABHA, Homi (org.). *Nation and narration*. London e New York: Routledge, 1990, p. 8-22.

SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Penguin Books, 1978.

SEGOVIA, Rafael. As perspectivas da diversidade cultural: identidade regional versus homogeneização global. IN: BRANT, Leonardo (org.) *Diversidade Cultural. Globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas*. São Paulo: Escrituras Editora / Instituto Pensarte, 2005, pp. 83-90.

UNESCO. Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, 2001. IN: BRANT, Leonardo (org.) *Diversidade Cultural. Globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas*. São Paulo: Escrituras Editora / Instituto Pensarte, 2005, pp. 207-214.

VIANNA, Hermano (1995). *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/Ed. UFRJ.

VIANNA, José Oliveira. *Raça e Assimilação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. *Velocidade e Política*. Trad. Celso Mauro Paciornik. 2da. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

Colaboração recebida em 02/11/2009 e aprovada em 12/05/2010: