
POR UMA ABORDAGEM CRÍTICA DO POPULAR

Maria Ignez Novais Ayala

Em mais de vinte anos de pesquisas contínuas sobre a cultura popular, tenho refletido sobre questões teóricas que envolvem as maneiras como têm sido definidas e analisadas as práticas culturais populares, as limitações das definições que se pretendem precisas e duradouras, a complexidade da cultura popular encoberta por um invólucro de aparente simplicidade, a diversidade das manifestações, de seus contextos, a maneira como os participantes dessas manifestações definem o que fazem, que terminologia adotam para suas práticas culturais.

Durante todo esse tempo, tenho optado por apoios teóricos e metodológicos que me dêem elementos para evitar o apelo ao exótico (tão forte e tão presente na maioria dos estudos existentes sobre a cultura popular) e para estudar a cultura popular de uma maneira que a perspectiva do pesquisador não distorça ou minimize as visões de mundo, as concepções e conceituações daqueles que fazem as manifestações culturais populares.

O grande desafio, a meu ver, para o estudioso da cultura popular, é construir um texto que não deixe de revelar a capacidade de análise e interpretação e, ao mesmo tempo, se constitua em espaço privilegiado a ser ocupado pela manifestação em estudo. A presença da manifestação popular estudada não deve se limitar à sua representação através de transcrições de registros orais populares, da reprodução dos textos impressos populares, de registros fotográficos e desenhos, tudo isso com intenção ilustrativa. A meu ver, um texto sobre o popular deve ser construído de tal forma que, no ato de leitura, se tenha a sensação de que sem aqueles textos e sem as falas dos que fazem a cultura popular e encontram nela um sentido para suas vidas, não avançamos no entendimento do que vem a ser essa cultura ou essas culturas populares, tal a diversidade encontrada nas maneiras de viver essas práticas culturais, de entendê-las, de nomeá-las, de defini-las, de atribuir-lhes valor e sentido e, porque não, de comprazer-se com elas.

Para uma abordagem crítica do popular, é fundamental a adoção de procedimentos teóricos e metodológicos, que, por um lado, se oponham à racionalidade de cunho positivista, que em nome de uma pretensa neutralidade científica estabelece uma distância entre “sujeito-objeto”; por outro, que também se oponham àquelas propostas que supervalorizam a subjetividade, de modo a se aproximar da perspectiva que se enraíza no romantismo, que busca raízes, equivalente a “alma do povo”, uma constante inconsciente que uniria a todos e que conserva algo de exótico.

Sem abrir mão da tarefa de pensar, de analisar, de comparar, de estabelecer relações, deve-se pretender atingir a maior proximidade possível daquilo que se está estudando. Neste sentido, é imprescindível que o estudioso faça pesquisa de campo para estabelecer um contato direto com as pessoas que fazem a cultura popular, para conhecer as manifestações culturais populares em seus contextos, para conseguir apreender as visões de mundo das pessoas que pertencem a esse universo cultural. Para isso, é preciso estar bem definido para o estudioso como ele entende a relação pesquisador-pesquisado, como ele vê as pessoas que fazem a cultura popular e como ele é visto por elas. É nessa relação que se constrói a pesquisa, pois na produção cultural popular, a vida dessas pessoas se funde com a cultura, de uma maneira tão forte que nem o isolamento provocado pelos deslocamentos migratórios destrói estes vínculos. Mesmo na solidão, poetas populares, narradores, dançadores, cantadores carregam sons, movimentos, sensações que só são passíveis de serem construídas coletivamente. Se isto aconteceu em suas vidas alguma vez de forma intensa, esses indivíduos carregam os efeitos dessa cultura em si, em sua memória, como tatuagem para sempre.

Talvez seja oportuno, explicitar, em linhas gerais, o referencial teórico e metodológico a que tenho recorrido. São eles: os estudos de Antonio Gramsci sobre o folclore, de Alberto Cirese, sobre questões teóricas e desenvolvimento de análises sobre a cultura popular na Europa desde o século XVIII, mas sobretudo do XIX até nossos dias; de Luigi Lombardi Satriani, para a reflexão sobre visões de mundo, cultura e classes sociais, resistência cultural; Nestor García Canclini, um dos auxílios para o estudo dos contextos de produção cultural; Roger Bastide, Florestan Fernandes e Oswaldo Elias Xidieh, particularmente, sobre a importância da pesquisa de campo, do entendimento do contexto de produção da cultura popular e de especificidades dessa cultura; Walter Benjamin e E. P.

Thompson para poder pensar a cultura popular em relação com a indústria cultural e com o tempo industrial que se opõe a um tempo comunitário; Paul Thompson, Maria Isaura Pereira de Queiroz, sobre a entrevista e outros procedimentos metodológicos e técnicos em pesquisa de campo; Amadeu Amaral, Mário de Andrade, Oswaldo Elias Xidieh, Francisco Assis de Sousa Lima, Ruth Brito Lemos Terra, Antonio Augusto Arantes, Carlos Rodrigues Brandão, Mauro W. B. de Almeida, entre as leituras básicas para o conhecimento histórico e crítico da cultura popular e da literatura popular brasileiras, analisadas não apenas através de objetos culturais (textos, por exemplo) mas em seus contextos de produção, buscando entender a relação entre a cultura e seus produtores e destinatários; Vladimir I. Propp e Mikhail Bakhtin também são referências obrigatórias para uma perspectiva crítica da cultura e literatura populares. Recentemente, incluí nesta minha “necessaire” teórico-metodológica os textos de Italo Calvino.

Está aqui esboçado o referencial básico que tem norteado esta minha busca por uma abordagem crítica, e, obviamente, empenhada da cultura popular. É evidente que há outros autores que também me oferecem importante contribuição nesta perspectiva de estudos, mas não há espaço aqui para um levantamento bibliográfico mais completo.

Na verdade, o que quero expor, neste contexto, é que a maneira como venho analisando a literatura e a cultura popular brasileira só é possível devido a uma tradição teórica e crítica que tem se construído em diferentes países, ao longo deste século, e no Brasil, de modo mais contínuo, nos últimos cinquenta anos.

A preocupação com os sujeitos que fazem a cultura popular, expressa na valorização de suas falas, tem me permitido contribuir para o conhecimento da literatura popular, especialmente no que se refere à cantoria, com informações que seriam impossíveis de se obter apenas pelas consultas bibliográficas ou pela análise literária dos versos. Exemplo disso, é a maneira como os cantadores e seu público conceituam, definem a cantoria. Os elementos de uma poética popular presentes na valorização de cantadores e na avaliação de sua performance podem ser extraídos das falas dos envolvidos nesta manifestação e não apenas “de fora”, deduzidos, com nomenclatura atribuída por pesquisadores em suas catalogações ou classificações de gêneros e formas literárias populares.

Sem esta preocupação de me colocar constantemente na situação

de aprendiz, não teria condições de alinhar falas como tenho feito em meus textos de análise da cultura popular, particularmente da cantoria, dos cocos e emboladas nordestinos e do conto popular que conheci em São Paulo.

Gostaria de expor algumas questões referentes à resistência cultural, a partir de uma entrevista feita com um repentista-operário, cujas informações dificilmente poderiam ter sido obtidas fora da relação de proximidade criada entre o pesquisador e o pesquisado. Os resultados da análise foram apresentados, de modo mais detalhado em um artigo publicado na Revista Brasileira de História, “A poesia e a fábrica - um estudo de caso”¹. Selecionei alguns trechos deste trabalho para exemplificar o que estou defendendo aqui: sem as falas de quem faz a cultura popular pouco se avança em seu conhecimento.

Tive a oportunidade de gravar um depoimento de João Cabeleira em São Paulo, a 11/04/1981, em sua casa, horas antes de uma cantoria para a qual fui por ele convidada. Ao traçar seu perfil autobiográfico, disse-me que foi para São Paulo e voltou para o Nordeste várias vezes. Em 1958, trabalhou na Fundação Brasil. Em 1981, quando o entrevistei, trabalhava na Electrolux.

Disse-me que fazia versos na fábrica. Acontecimentos de trabalho, onde estavam envolvidos companheiros seus, transformavam-se em versos nos momentos de prosa. A certa altura disse:

Trabalhando nas máquinas, eu então a minha voz com o som das máquinas, né? E entoando a minha voz ali, cantando baixinho porque não se pode gritar dentro desses cativeiros daqui... Então escolho meus companheiros pra fazer uns versos comigo. Um faz dum lado, outro faz do outro. Eu faço uns versos e ele me responde. (...) Lá eu com eu sozinho, bem entendido, né?

Explicou-me que, no setor onde trabalhava, as máquinas faziam uma “zoadinha, um “tim-tim-tim”, que para ele, lembravam os acordes da viola. Então, enquanto produzia as peças - o que exigia uma enorme habilidade -, mentalmente ele construía cantorias imaginárias a partir do som produzido pelas máquinas. João Cabeleira imaginava que um cantador conhecido dizia alguns versos e então armava os seus em resposta. Ele consigo mesmo, conforme fez questão de destacar.

Ao fazer suas cantorias imaginárias junto às máquinas

justapunham-se dois trabalhos: a produção de peças industriais e a produção mental de versos improvisados. Sabe-se que tanto o trabalho industrial, quanto o trabalho artístico, exigem grande habilidade e atenção.

A atenção e a habilidade na produção industrial são necessárias para não haver danos físicos (ferimentos, mutilações) e materiais (danificação de equipamentos e peças produzidas). Também, para não haver queda no ritmo da produção. Naquela época, João Cabeleira produzia quatro peças por minuto.

O improvisado, na cantoria de viola, como se sabe, exige conhecimento automatizado das regras de construção poética e rapidez de pensamento, para articular os versos criados em resposta aos do companheiro. Não se trata, portanto, de um repertório pré-existente, acabado. Os versos são construídos no calor da cantoria, durante a disputa.

No caso de João Cabeleira, as máquinas e a produção de peças não impediam que esse operário-cantador produzisse, simultaneamente, outros bens, bens simbólicos - os versos de improviso. Nesse plano, o som das máquinas passava a ser acessório da produção mental de seus versos, enquanto, paralelamente, seu corpo estava sendo acessório das máquinas na produção de peças.

Este duplo mecanismo operou uma fissura no processo de alienação que o trabalho industrial representa para o homem. Por um lado, João Cabeleira produzia mecanicamente peças, realizando uma parte mínima de uma complexa engrenagem, cujo produto final seria uma enceradeira. Por outro lado, o som das máquinas, que não tem a mínima utilidade numa fábrica, sendo mesmo prejudicial, era reprocessado pelo operário-cantador e aproveitado como acessório de uma produção inteiramente sua: seus versos de improviso. Nesta situação, o som das máquinas era tão importante quanto o a viola (para o cantador) e o pandeiro (para o embolador), como apoio e acompanhamento para a criação mental dos versos.

Ao mesmo tempo que executava, na fábrica e para a fábrica, o seu trabalho alienado e alienante, João Cabeleira produzia, para si, bens inalienáveis: os seus versos. E esta produção estava guardada na sua cabeça e aí ninguém podia penetrar, por preço, por valor. Só ele detinha e controlava a produção poética.

A análise deste caso pode ser complementada, tendo em vista a mudança na concepção de tempo que ocorreu com o capitalismo industrial,

como nos ensina E. P. Thompson, em seu ensaio “Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial”².

Para isso, é necessário refletir um pouco sobre as relações sociais e econômicas vividas pela população nordestina na sua região de origem, tentando captar o que mudou com o processo migratório para São Paulo. As atividades de trabalho no interior dos Estados nordestinos são basicamente comandadas pela lógica da necessidade.

Na apertada economia de sobrevivência, os indivíduos mesclam atividades em que a utilização do tempo se faz de acordo com as tarefas que se tem de cumprir. Não estou, com isso, negando que a estrutura capitalista tenha chegado ao campo. Ainda que haja forte espoliação e formas de submissão dos assalariados rurais, não chega a haver “maior sentido de conflito entre o trabalho e o ‘passar o tempo’”³.

Quando os nordestinos, principalmente os provenientes da zona rural, migram para São Paulo, o choque cultural que sofrem não se dá apenas pela diferenciação do espaço, do clima, da fala e dos costumes, mas também pelo ritmo do trabalho imposto aos trabalhadores e que se encontra interiorizado na população.

A resistência cultural desses migrantes se evidencia na manutenção de práticas populares regionais como a cantoria, danças - forró, reizado, bumba-meu-boi -, produção e venda de folhetos, de artesanato e se deve, em grande parte, à necessidade de manter a identidade de nordestino, o que é uma maneira de se confrontar com o que é diferente, com o que agride e fere valores e formas de ver o mundo.

O relato de João Cabeleira, por sua vez, nos alerta para o fato de que ser poeta, ser cantador, ultrapassa a relação com o público, ainda que esta seja fundamental para sua existência social. Pude apreender, através de seu relato, como ele conseguia inverter os sinais do barulho das máquinas transformando-o em acompanhamento rítmico dos versos improvisados silenciosamente. Essa “impossível” manobra realizada por esse operário-repentista nordestino, no período em que estava empregado em uma indústria paulista, revela o esforço deste cantador para manter sua identidade cultural, a ponto de se manifestar até na solidão do trabalho em uma fábrica mecanizada.

O processo de resistência cultural, no caso deste cantador-operário, parece dar corpo a um enfrentamento que tem suas raízes fincadas no desafio a um dos traços distintivos da sociedade capitalista: o tempo industrial.

Sua construção de desafios imaginários pode ser interpretada como um confronto da produção cultural regional, originária de um local onde impera a lógica da necessidade, com a produção industrial, que cria a disciplina de trabalho e com ela todo um jogo ideológico de utilização do tempo em função de interesses capitalistas.

É preciso penetrarmos ainda mais fundo nessa situação em que se cruzam produção poética e produção industrial. No nível do imaginário, a cantoria se faz independentemente do contexto real de atuação do cantador: sem espaço físico, sem viola, sem companheiro, sem público. O tempo aí se estica ou se contrai sem controle de ninguém, mimetizando a relação real instaurada pela cantoria de pé-de-parede, em que o uso do tempo é determinado exclusivamente pela disposição dos cantadores e de seus ouvintes.

No nível do real, da fábrica, o tempo industrial corre totalmente controlado “naquele cativoiro”- usando as palavras do poeta-operário - em que ninguém pode se manifestar como quer e deve manter a produção no ritmo imposto pela indústria e, se possível, superá-lo. Isto João Cabeleira conseguiu, uma vez que chegou a operário padrão.

A presença da poesia na fábrica, se feita na hora de folga para as refeições, ainda estaria de certa forma submetida ao tempo industrial. Mas se é simultânea à produção industrial desafia, ainda que na solidão, o tempo industrial no próprio espaço da indústria e no interior do tempo industrial. Se o tempo industrial se impõe e domina no plano da necessidade de sobrevivência, é neutralizado no plano da necessidade interior do cantador-operário, onde o que importa, o que tem valor é a afirmação de identidade artística que, solitária e em silêncio, mantém vivo o poeta João Cabeleira.

Este poeta-operário parecia querer provar para si mesmo que conseguia cumprir bem e acima da média o que a disciplina de trabalho do capitalismo industrial lhe impunha, sem interiorizar o tempo industrial, o que seria a dominação total e a perda de sua identidade.

Até sozinho, João Cabeleira resistiu à absorção e reafirmou sua identidade. É poeta nordestino sempre. Não produz versos apenas quando está diante de um público que paga. Produz também para divertir, como fazia com seus companheiros de trabalho nos horários de folga. E produz para si próprio, como explicitou quando imaginava cantorias junto da máquina em que trabalhava. Até em sua solidão deu-se o reencontro com

a cultura popular nordestina, da qual é um dentre os inúmeros e diferentes participantes. E nesse desafio surdo, se não tinha condições de vencer o capitalismo industrial, pelo menos sua prática demonstra com que armas enfrentava a alienação.

Se deparei-me com um caso em que há uma resistência ao que caracteriza o tempo industrial, por outro lado, em diferentes situações da pesquisa de diversas manifestações culturais populares, pude comprovar que seus integrantes dificilmente resistem às investidas da indústria cultural através do disco, do rádio e televisão, os quais exercem um grande fascínio nos que praticam a cultura popular e despertam neles o desejo de entrar nesses canais para serem vistos, admirados pela multidão que se põe diante desses aparelhos de comunicação de massa.

Isto parece exigir uma discussão sobre o *anonimato*, tão propalado pelos folcloristas. Será que os participantes das diferentes manifestações populares se vêem como anônimos ou querem se manter desconhecidos, no anonimato? Infelizmente temos de parar por aqui.

INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Mauro W. B. de. *Folhetos; a literatura de cordel no NE brasileiro*. São Paulo, 1979, 2 v. Dissertação de Mestrado, Departamento de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. Est. introd. Paulo Duarte. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1976.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins, 1959, 3 t.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. *Os cocos*. Prep. introd e notas Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades, Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1984.
- _____. *Vida do cantador*. Ed. crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. In: - *Obras escolhidas*, v 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os deuses do povo; um estudo sobre a religião popular*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- CALVINO, Italo. *Fábulas italianas; coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CIRESE, Alberto. *Cultura egemonica e cultura subalterna; rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*. 2 ed. ampl., 6 reimpr. Palermo: Palumbo, 1979.
- FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec, 1978.
- _____. *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. 2 ed. rev. pelo autor. Petrópolis: Vozes, 1979.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *As culturas populares no capitalismo..* Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Trad. e sel. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LIMA, Francisco Assis de Sousa. *Conto popular e comunidade narrativa*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1985.

- LOMBARDI SATRIANI, Luigi. *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. Trad. Eduardo Molina. México: Nueva Imagen, 1978.
- TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste*. São Paulo: Global, 1983.
- PROPP, Vladimir I. *Édipo à luz do folclore; quatro estudos de etnografia histórico-social*. Trad. Antônio da Silva Lopes. Lisboa: Vega, s.d.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.
- SIMSON, Olga de Moraes von, org. *Experimentos com histórias de vida (Itália-Brasil)*. São Paulo: Vértice; Editora Revista dos Tribunais, 1988.
- THOMPSON, E. P. *Tiempo, disciplina de trabajo y capitalismo industrial*. In: - *Tradición, revuelta y consciencia de clase; estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Barcelona: Editorial Crítica [1979], p. 238-295.
- _____. *O tempo, a disciplina do trabalho e o capitalismo*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Trabalho, educação e prática social; por uma teoria da formação humana*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991, p. 44-93.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado; história oral*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares; estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- _____. *Semana santa cabocla*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros /USP, 1972.

Nozas

1. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 8, n° 15, p. 157-162, set. 87/fev/88.
2. O ensaio "Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism" foi publicado inicialmente no periódico *Past and Present* (n° 38, dez. 1967). Vali-me da tradução espanhola, "Tiempo, disciplina de trabajo y capitalismo industrial", in: THOMPSON, Edward P. *Tradición, revuelta y consciencia de clase; estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Barcelona: Editorial Crítica (1979), p. 238-295. Há edição brasileira recente deste ensaio: "O tempo, a disciplina do trabalho e o capitalismo". In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Trabalho, educação e prática social; por uma teoria da formação humana*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991, p. 44-93.
3. THOMPSON, E. P., op. cit., p. 245.