

CULTURAS POPULARES: CLIVAGENS E RASURAS CONCEITUAIS

Vanusa Mascarenhas Santos ¹

RESUMO: As abordagens a respeito das culturas populares vêm sendo produzidas sob muitas hesitações, embates teóricos, metodológicos e mesmo de delimitação de objeto. Partindo dessa constatação, o estudo apresenta algumas dizibilidades acerca da cultura popular, discutindo as regras enunciativas que as tornam possíveis e as linhas de força que suturam esses acontecimentos, de modo a constituírem um agrupamento discursivo aparentemente soberano e natural. Esta operação genealógica, ao trazer à cena costuras, lacunas, impasses e silenciamentos desses discursos, problematiza efeitos de verdade decorrentes de operações de escrita que estabelecem parâmetros interpretativos apriorísticos para as produções culturais populares e expõe a existência de diferenças irremediáveis necessárias para o avanço no debate teórico sobre a cultura popular no momento contemporâneo.

Palavras-chave: Cultura Popular. Oralidade. Contemporaneidade.

ABSTRACT: Approaches due to popular culture have been reproduced with many hesitations, theoretical and methodological clashes and even about object boundary. Starting from this observation, this study presents some *stuff up to be said* (or *saybility*) about popular culture, discussing enunciative rules that make them possible as the force lines suturing these events, as they constitute a seemingly sovereign and natural discourse grouping. This genealogical operation – bringing these discourses seams, gaps, impasses and silences out – discusses truth effects arising from written operations that establish priori interpretative parameters to popular cultural productions and expose the existence of irreparable differences necessary to advancement about theoretical debate on popular culture in contemporary moment.

Keywords: Popular Culture. Orality. Contemporaneity.

O espaço de ocorrência das práticas culturais populares sempre foi marcado por fluxos e conectividades provisórias. São vozes, corpos e saberes em movimento produzindo arranjos semióticos que convencionamos nomear como narrativas orais, cantigas, rodas de capoeira, ternos de reis, break, grafite, rap, funk, cordel, cantoria, samba, pagode, para citar alguns exemplos. Etiquetas que pouco dizem da postura transcultural e transtemporal de seus produtores, dos agenciamentos sociopolíticos que os impulsionam. É saber que se move com e para o outro numa trama poética tecida com fios de muitas existências. Atentar para essa complexidade, nos força a compreender que ao nos referirmos à cultura popular, não estamos lidando com uma realidade óbvia, natural ou consensual, mas com um conceito histórico ressignificado e rerepresentado a depender das forças que o atravessam.

Uma forma de iniciarmos essa discussão é interpelando o termo classe, por ser tão

¹ Professora de Literatura Brasileira na Universidade do Estado da Bahia, *campus* XVIII – Eunápolis; coordenadora do projeto “Práticas culturais populares: desafios contemporâneos”.

comum nomear as práticas culturais citadas como produção das *classes populares*. A esse respeito concordo com Pierre Bourdieu (1989) quando defende a impossibilidade de operarmos um recorte preciso dessa categoria no tecido social. Partindo desse pressuposto, não existiria uma classe popular, ou classes populares como um dado, algo coeso e particularizável, mas um “espaço de relações” no qual e a partir do qual os sujeitos produzem seus agenciamentos. Não há como apreendê-la em termos totalizantes ou compreendê-la como uma realidade apriorística, uma vez que:

Não é realmente uma classe, uma classe atual, no sentido de grupo e de grupo mobilizado para a luta; poder-se-ia dizer, em rigor, que é uma classe *provável*, enquanto conjunto de agentes que oporá menos obstáculos objetivos às ações de mobilização do que qualquer outro conjunto de agentes. (BOURDIEU, 1989, p.136, grifo do autor)

A classe popular possível, assumindo *esse provável* aludido por Bourdieu, é um construto subjetivo que não se completa, é poder revolucionário atomizado nos corpos dos sujeitos subalternos com forte potencial de aglutinação. Assim, diviso a cultura popular como capital inventado pelas pessoas desse segmento social, para as quais tais práticas são indissociáveis de suas experiências cotidianas. Trata-se, portanto, do registro de uma forma de significação de existência de um grupo específico. Nesta trilha, os processos relacionais empreendidos por essas pessoas são efeitos de poder de um palimpsesto cultural em movimento, ao mesmo tempo, esse palimpsesto é efeito de poder dessas relações, nas quais saberes são negociados, valores são afirmados e fragmentos de vida dos sujeitos dessa classe são devorados por outros sujeitos que os reconectam ao reinventarem histórias a serem contadas em outras territorialidades e temporalidades. Acredito ser essa criatividade a máquina de guerra das pessoas das classes populares, uma vez que “não é utilizando uma língua menor como dialeto, produzindo regionalismo ou gueto que nos tornamos revolucionários; é utilizando muitos dos elementos de minoria, conectando-os, conjugando-os, que inventamos um devir específico autônomo, imprevisto” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 53).

Embora haja um esforço de grupos hegemônicos para que compreendamos a cultura popular como reencenação do mesmo, nada lhe é mais próprio do que a imprevisibilidade. Quando uma performance acontece, tudo que resta dela é o seu potencial de vir a ser outra performance, mas o novo acontecimento é imprevisível. Assim, só podemos compreender a

cultura popular como devir. Potencialmente revolucionária por preservar a esfera do segredo sem necessariamente manter-se nos guetos, almeja as ruas, o contato com outros corpos.

Penso ser importante refletirmos também sobre como o deslocamento de fronteiras nacionais tem possibilitado outras identificações dentro das redes de conectividade geradas por novos espaços e temporalidades. Esse momento de recombinações, de inserções ambíguas e de negociações tem forjado formas culturais colocadas em cena por sujeitos que estão em muitos lugares, experimentando o ser de fronteira e o desejo/necessidade de (des)pertencimento ao lugar de/para onde migra. E, desse constante ir e vir de produções culturais, de teorias e de lugares, emerge a produção cultural contemporânea, num momento em que “rituais, práticas estéticas do dia-a-dia, tais como canções, lendas populares, culinária, costumes e outras práticas simbólicas também são mobilizadas como recursos para o turismo e para a promoção das indústrias do patrimônio” (YÚDICE, 2004, p. 11).

A discussão empreendida por Yúdice, acerca da cultura como recurso, nos alerta para o caráter radical dessa mudança e o risco de circunscrevê-la ao veio mercadológico. Na acepção do autor, trata-se de uma transformação epistêmica que coloca a cultura como eixo da vida social, tornando o seu gerenciamento, conservação, acesso, distribuição e investimento prioritários em todos os setores (YÚDICE, 2004). Como não podia deixar de ser, a cultura popular também tem sido focada a partir desta perceptiva, todavia com questões muito específicas. A primeira diz respeito a sua significação enquanto produção das margens, considerada, por conta disso, estratégica e perigosa. Por outro lado, alvejada como um dos mecanismos eficazes no combate à violência, a cultura torna-se bandeira de muitos programas de Organizações não Governamentais, de setores engajados na luta pela paz, além de objeto de política e administração pública.

Deriva desse momento uma problemática cara aos estudiosos de cultura popular: o que considerar em termos de financiamento, atenção e estudo como Cultura Popular? Os formuladores de tal questão podem imaginar que uma resposta precisa, sem gretas para contestações garantir-lhes-ia o controle sobre tais práticas e seus produtores; todavia o caráter movente, multiforme e insurgente dessas práticas faz eclodir uma pluralidade de linguagens que desestabiliza saberes cristalizadores e rejeita qualquer forma de aprisionamento conceitual. Num momento em que considerar tal prática cultural como popular faz ecoar um para quem, onde e quando, as indefinições e o caráter provisório de tal termo, suprimidos a todo custo pelos estudiosos desde sua emergência, chegaram ao limite. Essa situação provoca tanto estranhamento porque, como pontua Hall,

tendemos a pensar as formas culturais como algo inteiro e coerente: ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto que elas são profundamente contraditórias, jogam com as contradições, em especial quando funcionam no domínio do “popular”. (HALL, 2003, p. 256-257)

Sem sombra de dúvidas, aportamos em um tempo de teorizações marcado pelo fracasso da síntese, competindo ao estudioso escolher lamentar-se, pela impossibilidade de generalizar e criar definições, ou assumir esse fracasso como potência inventiva propondo rupturas, admitindo contradições, lacunas, descontinuidades, entre-lugares, e não-lugares fazendo emergir práticas discursivas cuja tônica seja repensar a constituição do saber que denominamos “cultura popular”.

Caminho seguido por muitos autores, como, por exemplo, Michel de Certeau ao colocar sob suspeita a constituição desse campo de saber. Segundo ele, discursos conhecidos como defensores de práticas populares funcionam como mecanismos de silenciamento e exclusão. Em seu entendimento, “a ‘cultura popular’ supõe uma ação não-confessada. Foi preciso que ela fosse censurada para ser estudada. Tornou-se, então, um objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado” (CERTEAU, 1995, p. 55). É, pois, a partir do momento em que os livros de *colportage* tornam-se caso de polícia na Europa que as pessoas “cultas” começam a colecioná-los e empreendem seu estudo.

Na mesma linha Peter Burke (1989) aponta o início da Idade Moderna como um divisor de águas no modo de organização da cultura na Europa. Segundo ele, as mudanças de ordem política, social, religiosa e econômica acontecidas entre 1.500 e 1.800 teriam (des)articulado o modo de produção e circulação da cultura aí gestada. Certamente não se trata de pensar tais aspectos a partir de uma relação causa/efeito, mas de ponderar como os novos modos de vida que vão se desenhando nesse espaço, a partir desse momento, criam outras necessidades e meios de satisfazê-las.

No curso desses séculos, o clero, a nobreza e a burguesia por razões diferenciadas abandonam progressivamente a cultura denominada do povo às classes menos favorecidas, inventando o conceito de cultura popular, cuja abrangência era basicamente a produção cultural dos camponeses. Todavia, essa retirada não foi abrupta, nem definitiva, de modo que poderíamos apontar todo o século XVI como marcado pela biculturalidade, quando a participação das classes mais abastadas na cultura popular ainda era corriqueira nas comemorações coletivas ritualizadas, nas manifestações culturais nos espaços urbanos ou na crença em curandeiros e objetos de cura e proteção. Como afirma Peter Burke:

Existiram duas tradições culturais nos inícios da Europa moderna, mas elas não correspondiam simetricamente aos dois principais grupos sociais, a elite e o povo comum. A elite participava da pequena tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição. Essa simetria surgiu porque as duas tradições eram transmitidas de maneiras diferentes. A grande tradição era transmitida formalmente nos liceus e universidades. [...] A pequena tradição, por outro lado, era transmitida informalmente. (BURKE, 1989, p. 55)

O interesse pela cultura popular enquanto objeto de curiosidade e estudo surge, portanto, quando as pessoas das classes mais favorecidas economicamente vão acessando com mais facilidade os códigos da “grande tradição”. Deixando de participar das práticas populares, transformam a cultura, da qual também faziam parte, na cultura do outro, e mais, na parte de si a ser extirpada para garantir e justificar seu pertencimento a uma alta cultura que se estabelecia, garantindo-lhe distinção. É inegável tratar-se de uma prática política que esvazia a cultura popular e desmobiliza seu poder de agregar pessoas e de promover fissuras nos sistemas de dominação. Como sinaliza Certeau (1995), trata-se de um processo de exorcismo do perigo revolucionário que ameaçava eclodir a qualquer momento.

Não devemos esquecer também, como nos alerta Chartier (1995), ser a cultura popular uma categoria erudita, tratando-se, pois, de um saber fundado na violência, lastreado no desejo de marcar a diferença como inferioridade e estabelecer as regras de enunciação de um campo discursivo que tibiamente ia se formando e conquistando adeptos. A maquinaria intelectual é posta em cena a partir do século XVII com a figura do antiquário, primeiro estudioso empenhado em compilar e ordenar as antiguidades e os costumes populares. Todavia, dadas às discordâncias quanto aos objetos de estudo e aos interesses nas pesquisas, não conseguiram formar uma sociedade coesa.

Para alguns o estudo deveria contemplar apenas a cultura dos povos antigos, para outros os costumes da vida popular apresentavam maior relevância e, mesmo quando se ocupavam deste último, discordavam quanto aos objetivos; alguns se restringiam a apontar os erros e as credices de tais classes, outros a separar os costumes aceitáveis, portanto, permitidos dos inaceitáveis, que deveriam ser censurados (ORTIZ, s/d). A única unidade desses discursos era a vontade de poder e controle que os atravessavam e o fascínio pelo exótico. Tomando esses princípios como legítimos, os autores da época, outorgando-se o direito de forjar um outro cultural, foram nomeando e classificando suas produções. A estratégia era a essencialização de tais práticas, enfraquecendo sua capacidade de reinscrição no cotidiano dos sujeitos que as produziam.

No século XVIII os românticos, empenhados com as questões nacionais, exaltaram as

manifestações populares, concebendo-as como repositórios dos valores “autênticos” da nação. A cultura popular passa então a ser vislumbrada como mantenedora de símbolos culturais existentes em um tempo anterior à modernização. Essa suposta valorização das formas artísticas populares reconhecia como tais as produções rurais, tidas como anônimas e localizadas na “origem” da nação. Eram o natural e o local, opostos ao artificialismo e universalismo da ilustração, para a qual as manifestações da cultura popular eram permeadas de superstições e ignorâncias que, por estarem fora do âmbito do conhecimento ilustrado, traziam consigo o princípio da desordem e deveriam ser neutralizadas.

É, pois, para responder às necessidades de formação dos estados nacionais na Europa, cuja ação buscava abranger todos os estratos da população (CANCLINI, 1998), que o povo é “incorporado” como referente no debate promovido pelas instâncias intelectuais e políticas. É importante ponderar, contudo, que a criação de mecanismos para distinguir as pessoas do povo das pertencentes ao bloco do poder antecede esse período. Do mesmo modo, as produções culturais que, ao mesmo tempo, mediavam e separavam essas duas instâncias sociais, variaram a depender do momento histórico, dos valores em voga e dos meios de produção e circulação. Permanece, entretanto, em todas essas situações a dinâmica do jogo, do qual ambas participavam usando estratégias diversas, pois, como pontua Martín-Barbero:

O processo de enculturação não foi em nenhum momento um processo de pura repressão. Já desde o século XVII vemos pôr-se em marcha uma produção de cultura cujos destinatários são as classes populares. Através de uma “indústria” de narrativas e imagens, vai se configurando uma produção cultural que de uma vez medeia entre e separa as classes. Pois a construção da hegemonia implicava que o povo fosse tendo acesso às linguagens em que ela se articula. Mas nomeando ao mesmo tempo a diferença entre o nobre e o vulgar, primeiro, entre o culto e o popular, mais tarde. Não há hegemonia nem contra-hegemonia – sem circulação cultural. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 154)

Não podemos perder de vista que essa invocação do povo para legitimar o poder da burguesia tratou-se, como percebemos nas palavras de Martín-Barbero, de uma incorporação aparente e incômoda, pois, se de um lado as classes populares eram importantes para validar um governo democrático, por outro, incomodavam por representar a parte da sociedade considerada inculta e desordeira. Essa conjuntura político-social tornava imprescindível uma categorização do que deveria ser considerado popular, a fim de legitimar o culto e firmar a diferença e a distância entre o povo e a elite. Eram necessárias produções que, supervisionadas pelas classes hegemônicas, mediassem esses dois mundos e concomitantemente estabelecessem e justificassem as diferenças de classe. Entra em cena a produção massiva, acirrando as rasuras na dicotomia erudito/popular e pondo em circulação

produções culturais, nas quais se faziam presentes traços dessas duas instâncias.

Em 1848, os estudos da cultura popular são rearticulados com a introdução neste campo discursivo do termo “folclore” em substituição a “antiguidades populares”. Empenhados em “situar o conhecimento do popular dentro do ‘espírito científico’ que anima o conhecimento moderno” (CANCLINI, 1998, p. 209), os estudos folclóricos desse período, realizados por intelectuais que viam a tradição oral diminuta com a leitura de jornais e livros, focalizaram o registro escrito de textos produzidos pelo povo, principalmente em áreas rurais, “celeiro” de tradições seculares em possíveis vias de extinção.

Na ânsia de determinar essa peculiaridade, esses trabalhos hierarquizaram duas instâncias literárias: a popular, formada, sobretudo, por textos orais, considerados simples e espontâneos, produzidos por e para pessoas de gosto não refinado; e a erudita, vista como rebuscada e elaborada por escritores letrados e cultos, dirigida a um público de igual status. Nesse entendimento, às categorias oral/escrito foi vinculada a ideia de popular e erudito, atribuindo à oralidade traços legitimadores da supremacia da escrita. À criação oral foram atribuídas designações como naturalidade, pureza e anonimato, como se essas produções fossem constituídas de matéria inerte e amorfa. Em contrapartida, o texto escrito era concebido como resultante de um processo de laboração e aprimoramento.

Nesta esteira, foram negligenciadas quase sempre as novas configurações dos espaços populares a partir da inserção de novas tecnologias. Desconsiderou-se também o movimento de incorporação desencadeado pela plasticidade das culturas que, em contato com outras produções, tendiam a incorporá-las e alterarem-se. De igual maneira, a presença de práticas culturais populares em meios televisivos, cinematográficos e radiofônicos foi tratada como cooptação, cujo intento seria explorar seus fazedores, ou como ato de benevolência para com os mais pobres. Não sendo considerado o acesso de pessoas das classes populares aos meios de comunicação de massa, não só como consumidores, mas também como produtores, negociando e impondo posições que interferem na lógica do mercado.

Admitir outras lógicas de fabricação e circulação de bens culturais sinalizaria, mesmo de forma micro, para uma perda de controle dos meios de produção cultural e de poder na formulação de saberes. Investe-se, portanto, em enunciados, encharcados de uma vontade de saber e de controle, regidos pelo princípio da separação e da rejeição. Como estratégia de controle, o lugar de fala das pessoas das classes populares, tende a ser vigiado e por vezes cerceado, deixando de ser o espaço das ruas, das festas, da individualidade, marcado pela presença do corpo e da voz, para tornar-se a fala anônima da tradição a ser registrada. Contar uma história era concebido como a repetição de algo ouvido ou a transmissão de um saber

memorizado a ser resguardado e monitorado pelo antiquário, pelo folclorista ou recriado pelo romântico. Assumindo uma atitude prescritiva, o intelectual separava das demais produções culturais e, segundo seus interesses, os saberes populares, e aqueles considerados perigosos eram silenciados ou tratados como superstições. É importante pontuar que isso nunca aconteceu sem a resistência dessas pessoas. Nesse sentido, *recusar-se a esquecer* fora o dispositivo muitas vezes acionado para garantir a memória das lutas empreendidas pelos sujeitos desse grupo social.

Assim, os meios de comunicação de massa com seu poder de alcance e capacidade de fazer chegar a vários lugares ao mesmo tempo imagens e vozes, materialmente distantes no tempo e no espaço, iam reconfigurando imaginários. Certamente tratou-se de uma revolução de grande impacto para a sociedade, principalmente se opormos esse modo de circulação cultural aos que lhe antecederam, quando o corpo e a voz eram os mecanismos mais eficazes de transmissão, os eventos necessitavam de uma presença física para acontecer e o alcance dependia da extensão dos corpos imbricados no processo de recepção, reapresentação e transmissão. Cadeia formada no espaço das práticas cotidianas, durante as festas, a feitoria de objetos para comercialização, enfim quando se entremeavam às atividades vitais da comunidade, desde a alimentação até as devoções religiosas.

Podemos dizer que parte do sucesso da indústria cultural advém da compreensão da cultura popular como potência inventiva, da assimilação de seu modo de fazer-se contemporânea e atraente, reelaborando matrizes tradicionais. Ao apropriar-se de elementos da cultura popular e reapresentá-los em suportes tecnológicos desconhecidos, a indústria cultural assegurava a identificação necessária para o sucesso de suas produções, ao passo que ia instituindo novos modos de ver, ouvir e interpretar essas reelaborações. Concomitantemente, esse movimento pôs em circulação imagens e enunciados que reinventaram a cultura popular que reconhecemos na cena contemporânea.

Propor esse momento como reinventivo do popular requer pensarmos a heterogeneidade dos espaços ocupados pelas pessoas pertencentes às classes populares e o processo constante de reelaboração cultural que experienciam. De igual maneira exige considerarmos os limites dos convívios culturais quando emergem esses meios, os pobres acessavam precariamente a cultura produzida pelas classes médias e altas, que por sua vez, pouco conhecimento tinham das produções culturais das periferias. Assim, as produções cinematográficas e radiofônicas mediam esse duplo “conhecimento” cultural e, de certa forma, ainda mediam. E, pela própria economia exigida pelas produções, sem contar seu caráter industrial e os interesses políticos tão decisivos nesse período, esta operação foi e

ainda é regida pelo princípio da síntese.

Embora não devamos pensar numa pretensa verdade cultural obliterada por esses meios, pois as práticas culturais populares não são passíveis de repetição, os meios de comunicação de massa trabalham na perspectiva de assegurar ao sujeito receptor que em tais meios “[...] tudo pode ser dito e mostrado” (CHAUI, 1989, p. 33). Nesse intento são criadas e apresentadas performances que forjem essa transparência e estabeleçam-se como a única verdade existente e não como recorte. Essas construções também foram atravessadas pelo desejo da elite de garantir sua estrutura social hierárquica, representando, em seus devidos e indevidos lugares, brancos, negros e índios, mesmo quando apregoavam um suposto deslocamento dessa organização social. Nesse processo, as práticas culturais populares passaram a ser apresentadas como produção da parte não culta da sociedade e concomitante a apresentações glamorosas de artistas que reelaboravam o popular e apresentavam-se como representantes da cultura nacional.

Por outro lado, é preciso relativizar o impacto da cultura de massa nos espaços populares, evitando interpretações que antagonizem ou descartem a força persuasiva desses meios e o poder de incorporação e resistência da cultura popular. O mais acertado é observar o quão complexa é essa recepção e como ela acaba encetando contra-ações bastante significativas por parte desses sujeitos. Como por exemplo, a reelaboração de produções artísticas a fim de mantê-las atrativas para o público que as conheceu através desses meios, sem torná-las estranhas para os demais membros da comunidade. Trata-se, pois, de um movimento que reterritorializa práticas culturais, mesmo porque, como pontua Milton Santos:

Os “de baixo” não dispõem de meios (materiais e outros) para participar plenamente da cultura moderna de massa. Mas sua cultura, por ser baseada no território, no trabalho e no cotidiano ganha a força necessária para deformar, ali mesmo, o impacto da cultura de massas. Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada. (SANTOS, 2007, p. 144)

A dicotomização dessas duas instâncias culturais tem impedido que os estudiosos em suas análises percebam essa capacidade da “gente junta territorializar suas produções”. A demonização da indústria cultural acaba por vitimizar as pessoas que produzem fora desse circuito. Ao conceberem esses sujeitos como passivos em relação aos meios de comunicação de massa, desconsideram que a essa:

Produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde *outra* produção, qualificada de “consumo”: esta é

astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante. (CERTEAU, 1998, p. 39)

Inevitavelmente esses sujeitos quando, de seus lugares, entram em contato o imaginário fabricado e posto em circulação por esses mecanismos comunicacionais produzem desterritorializações culturais que inviabilizam a homogeneização. Acredito que essa criatividade atua como força contrária à homogeneização, como podemos perceber na diversidade das práticas culturais no momento contemporâneo. Entretanto, apenas uma escuta sensível permite ouvir os novos compassos culturais produzidos pelas pessoas das classes populares nessa nova conjuntura. Arrisco afirmar que ainda não aprimoramos suficientemente nossos ouvidos para fazer a escuta dos novos compassos hoje, condição necessária para o estabelecimento de relações subversivas e dialógicas, nas quais e a partir das quais os sujeitos reconhecem suas diferenças e as articulam em sintaxes imprevisíveis e produtivas, portanto, revolucionárias.

Outro ponto a ser considerado é que as culturas populares transitam à revelia das etiquetas nacionais, seja por meio dos corpos migrantes que atravessam fronteiras geográficas e políticas, seja via redes de comunicação, cujos contatos viabilizam encontros, intercâmbios e a coletivização de projetos. Nas palavras de Yúdice, “[a] globalização pluralizou os contatos entre os diversos povos e facilitou as migrações, problematizando assim o uso da cultura como um expediente nacional” (YÚDICE, 2004, p. 28). Ademais, a cultura tida como oficial não é mais a única a correr mundo, a cultura do cotidiano das minorias passa a aventurar-se nos contatos interculturais. Essas emergências operam vários descentramentos, pois as narrativas dos nacionalizados não partem apenas do espaço político reconhecido como nacional, mas de qualquer ponto do globo onde esse sujeito possa estar, inclusive de passagem.

Essas experiências interculturais abalam as diferenças apresentadas aos nacionalizados como irreduzíveis no processo de definição de um suposto nós em oposição a um outro, estrangeiro e dessemelhante. A sintonia entre as culturas produzidas por jovens de periferias brasileiras e as produções de outros jovens de periferias em outras partes do mundo, por exemplo, pode detonar uma desidentificação com uma suposta cultura nacional e concomitantemente uma identificação com a cultura do “outro”. Tais mudanças nas experiências cotidianas fortalecem identidades reprimidas pela narrativa nacional,

potencializando-as, de modo que o indivíduo ou grupo sente-se mobilizado a inscrever-se na narrativa da nação já em curso. Este gesto, portanto, recusa a construção de uma narrativa paralela e potencializa a inscrição da diferença “no mesmo” como ato reversivo.

Talvez seja essa a perspectiva que devemos assumir quando nos ocupamos das práticas discursivas produzidas sobre a cultura popular. Reconduzi-las a suas temporalidades, sacudi-las, de modo que suas costuras se mostrem pelo avesso. Assim, poderíamos compreender, por exemplo, os discursos que acomodam essas práticas culturais sempre no passado, ou consideram seu pertencimento a todos os indivíduos integrantes da nação, independente de classe social, como estratégias de desarmamento dos segmentos populares pelas classes hegemônicas. De igual maneira entenderíamos o quão perigoso seria para a “ordem nacional” que os fazedores de cultura popular tenham reconhecidas como suas essas produções, e mais, que produzem efeitos no tecido social e na vida política do país.

Mesmo porque os sujeitos das classes sociais menos favorecidas economicamente nos apresentam constantemente outras lógicas de funcionamento de suas práticas culturais. Um exemplo disso é a festa anual promovida pelos moradores das comunidades remanescentes de quilombos, em municípios da Chapada Diamantina, desde 2000, quando se articularam para produzir *O encontro de cultura e fé*, que em maio de 2011 teve sua IX edição na comunidade de Palmeirinha, zona rural de Seabra. O evento é promovido pelos líderes comunitários de comunidades rurais em parceria com outros órgãos, inclusive a prefeitura, e reúne os grupos de Ternos de Reis da região. Participei da edição que aconteceu em Olhos D’água do Basílio, em 2005, e na ocasião, conversando com um dos líderes comunitários da organização, entendi que o evento era um agenciamento da cultura popular por seus produtores em prol de melhorias para a comunidade.

Os grupos estavam mobilizados por uma concepção de festa enquanto ato político. Assim, a escolha da comunidade para sediar o Encontro, por exemplo, não obedecia aos padrões convencionais, ou seja, não era selecionada a comunidade que apresentasse as melhores condições físicas para receber o Evento e sim aquela de maior carência estrutural. Cientes da participação de autoridades municipais, os líderes os forçavam a conhecer as pessoas e os espaços negligenciados pelos poderes públicos, vivenciar as péssimas condições das estradas, a ausência da água, da luz elétrica, de serviços básicos de saúde e de saneamento, a precariedade das escolas.

Quando pessoas invisíveis para o Estado tornam-se anfitriãs operam um deslocamento importante: elas deslocam a arena onde acontecerá a luta e constroem a lógica que irá interpelar o Estado. Não se trata da prefeitura ou de outros espaços oficiais criados para

“ouvir” as pessoas das classes populares com o intuito de intimidá-las. Estar no comando da festa esvazia o lugar de dominado e lhes permite protagonizar as negociações. De igual maneira, a pressão que se exerce não é individual, mas coletiva e se faz sentir pelo poder agregador da cultura produzida por esses sujeitos, pela força de suas performances, pela criatividade de seus produtos artesanais. Creio ter sido essa ação possível porque os grupos subalternizados, ao se aproximarem dos discursos dominantes, assumiram uma postura antropofágica transformando-os, reescrevendo-os a partir de seus lugares e a depender de suas demandas, produzindo um efeito inverso: uma reaparelhagem dos mecanismos de resistência à dominação, tornando-os mais sofisticados.

Gostaria de comentar também uma narrativa oral que aponta para um entendimento de resistência-ação nesses moldes. Trata-se da História de São Pedro e São Miguel², uma explicação de como o Santo teria conseguido ser porteiro do céu. De acordo com o conto, São Pedro teria alcançado o posto malandramente, usurpando-o de São Miguel. Jesus teria, numa conversa com São Pedro quando este ainda estava vivo, lhe oferecido a realização de um desejo, ao que Pedro prontamente responde: “– Eu quero que aonde eu sentar, que ninguém faz eu levantar, Senhor.” Jesus concorda. Passado algum tempo, Pedro morre e chega ao céu. Nosso Senhor exige que não o deixem entrar, mas o Santo não se dá por vencido e cria uma estratégia: “Quando entrava um, ele enviava metade do braço. Entrava outro, ele enviava mais um pouquinho.” São Miguel, diante do perigo iminente, exaspera-se e vai ao encontro de Jesus para contar-lhe o ocorrido. Mas quando o Mestre chega, não havia nada mais a fazer; Pedro, malandramente já estava sentado na cadeira de São Miguel. Jesus tenta expulsá-lo, mas ele é irredutível e argumenta: “– Ô Senhor, o quê que eu lhe pedi? Não lhe pedi nada, mas aonde eu sentar, ninguém fazer eu levantar.” Consumado o fato, o narrador arremata: “Aí pronto, ficou Pedro como dono da chave”.

Nessa luta simbólica entram em cena elementos importantes para enfrentar aqueles que detêm o poder: conhecimento, paciência e argumento, qualidades capitais para o herói malandro, que sabe não ser possível agir impulsivamente para obter sucesso; é necessário ficar na espreita, esperando que o inimigo abra a guarda. Assim, Pedro, ao invés de partir para um enfrentamento direto com o poder instituído, o contorna, não para desviar-se, mas para miná-lo com microações e um malabarismo feito com o próprio corpo, muitas vezes, a única

² Contado por José Quirino dos Santos (Neném Coimbra), 64 anos, natural de Palmeiras/Piatã-BA. Piatã-BA, 11.02.06.

arma que o homem das classes populares dispõe para enfrentar seus opressores.

A representação de Pedro pode ser lida metaforicamente como o desejo do homem das classes populares – ambiência em que tais narrativas são geralmente contadas e alimentadas – de enfrentar o poder instituído, subvertendo a ordem estabelecida e forjando pra si outro lugar social. Enfim, as práticas culturais populares são pulsantes e se transformam, impondo seus ritmos, seus espaços de aparição, seus protocolos de leitura. Assim, a memorização ocorrida durante a escuta de uma narrativa não é do evento em si, mas de uma gama de elementos estruturais e temáticos a partir dos quais serão produzidos novos eventos e objetos, a depender da seleção dos elementos feita pelo intérprete e da maneira como irá articulá-la. Como pontua Paul Zumthor (2000, p. 39) “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda”. Se podemos atribuir uma característica à cultura popular é seu caráter movente, dada sua impossibilidade de apresentar-se duas vezes da mesma maneira, e sua capacidade de circular por espaços e corpos diversos.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A. 1989.

BURKE, Peter. **A Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas-SP: Papyrus, 1995.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis: VOZES, 1998.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p.179-192, 1995. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>>. Acesso em: 20 fev. 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: THOMPSON, Kenneth (Org.) **Media and Cultural Regulation**, 1997. Publicado em Educação & Realidade com a autorização do autor.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (Org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

ORTIZ, Renato. **Cultura popular**: românticos e folcloristas. Olho d'água, s/d.

SANTOS, Milton. **O Espaço do Cidadão**. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

VILHENA, Luis Rodolfo da Paixão. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas. 1997.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

[Recebido: 20 maio 15 – Aceito: 27 jul. 15]