

CULTURAS POPULARES: TRAJETÓRIAS CONCEITUAIS E CONSTRUÇÕES DE SENTIDO

POPULAR CULTURES: CONCEPTUAL TRACJETORY AND MEANING CONSTRUCTIONS

Thiago Paulino¹

RESUMO

Partindo do princípio que os conceitos surgem de realidades construídas por atores sociais, o presente artigo pretende fazer um levantamento e discussão a respeito de alguns conceitos de cultura popular, observando seus diversos sentidos e contextos históricos em que foram construídos. Inicialmente será apresentada a abordagem dos românticos e folcloristas no contexto Europeu como os Irmãos Grimm e Willian John Thoms e posteriormente a evolução do conceito no Brasil, através de alguns "folcloristas" Brasileiros. Também é trabalhada a relação de Mário de Andrade com a investigação das manifestações populares na busca do "substrato" de um "Brasil mais profundo". Em seguida é demonstrado como o termo adquiriu sentidos de instrumento ideológico no contexto político da década de 60 durante o Regime Militar no Brasil através de movimentos como os Centros Populares de Cultura ou os Movimentos de Cultura Popular. E por fim é observada a relação com os estudos contemporâneos de cultura nos quais se abordam termos como "entre-lugar" e "hibridismo". Atores como Canclini, Bhabha e Hall apontam direções de olhares sobre o mundo de hoje suas contradições e conflitos quando se fala em cultura e poder. Para melhor entendimento dos diversos significados por trás da "cultura popular" foi feito um levantamento bibliográfico e de contextos históricos onde estava situado cada conceito. Essa discussão se torna extremamente pertinente para entender os usos e as relações de poder por trás deste conceito polissêmico. Isso provoca o próprio entendimento de como são tratados os segmentos populares e suas manifestações criativas. Manifestações essas que permitem narrar seu cotidiano e demonstrar seu protagonismo social.

Palavras-chave: Culturas Populares. Folclore. Relações de Poder.

¹ Mestre em Mídia e Cultura pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação (UFPE). Doutorando em Sociologia pelo Programa de Sociologia (UFS). Email: paulinothiago@gmail.com

ABSTRACT

Assuming that concepts arise from realities constructed by social actors, this article aims to survey and discussion of some concepts of popular culture, noting its various meanings and historical contexts in which they were built. Initially will be presented addressing the romantic and folklorists in the European context as the Brothers Grimm and William John Thoms and then the evolution of the concept in Brazil, through some "folklorists" Brazilians. It is also crafted Andrade relationship with the investigation of the mass demonstrations in pursuit of the "substrate" of a "deeper Brazil." Then it is shown how the term has acquired ideological instrument senses the political context of the 60s during the military regime in Brazil through movements such as the Popular Centers of Culture or the movements of Popular Culture. Finally it is observed the relationship with contemporary studies of culture in which they deal with terms like "in-between" and "hybrid". Actors as Canclini, Bhabha and Hall suggest directions of views on the world today its contradictions and conflicts when it comes to culture and power. For a better understanding of the various meanings behind the "popular culture" A literature review was done and historical contexts where it was located each concept. This discussion becomes exetremamente pertinete to enteder the uses and power relations behind this cocneito polysemic. This causes the prórpio understanding of how the popular segments and their creative manifestations are treated. These manifestations that allow narrate their daily life and demonstrate their social role.

Keywords: Popular Culture. Folklore. Power Relations.

Introdução

Demarcar conceitos e sentidos é necessário para a compreensão do mundo. Quando, no entanto, se juntam duas palavras com um incrível potencial polissêmico os riscos de entrar em um improdutivo labirinto teórico são grandes. Quais são os significados dados para “cultura popular”? Quais as manifestações sociais a ela relacionadas com mais frequência? E, principalmente, qual o “jogo social” de sentidos que há por trás desse termo?

A construção de sentidos também pode dizer muito da relação entre atores envolvidos. Mário de Andrade – interagindo com setores populares durante sua trajetória de pesquisa do “Brasil profundo”, suas “missões” de registro da musicalidade do sertão brasileiro bem como do litoral nordestino – contribuiu para a construção de um entendimento do que é cultura popular. Em outra direção observamos o termo cultura popular ser usado de forma cada vez mais abrangente para designar a “cultura pop” vinculada diretamente ao mercado de consumo. Nesse enfoque as novelas televisivas consumidas por milhares de pessoas, assim como os refrigerantes de marcas amplamente conhecidas seriam produtos da cultura popular.

Pretendemos aqui observar algumas perspectivas teóricas ligadas à cultura popular e os sentidos associados ao termo. Consideramos que observar alguns dos atores sociais envolvidos e seus contextos sociais e históricos é uma forma de ampliar o debate a respeito dos entendimentos da cultura popular. Tentar caminhar por essa trajetória não linear constitui-se também uma forma de aproximar-se do solo onde manifestações artísticas como a musicalidade e o teatro são produzidas, mas também para observar como se dão as relações sociais ligadas a modos de vida específicos. E aqui vale deixar claro a nossa definição para esse termo: entendemos por cultura popular tanto as manifestações artísticas como a representação dos modos de vida dos segmentos populares, ou seja, daqueles desprovidos economicamente e com pouco acesso a diversos bens culturais universais. A produção simbólica desses atores são manifestações criativas ou formas narrativas próprias que demonstrem o cotidiano de tais segmentos. Os atores sociais produtores das culturas populares estão muitas vezes em situação

desprivilegiada no equilíbrio de forças resultante das relações interdependentes de poder².

No entanto, a que se referiria o “popular”? Stuart Hall (2003) opta por vincular o termo a uma definição que:

(...) considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. (...) o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante” (HALL, 2003, p.241).

Vale ressaltar também que o vasto universo simbólico e material produzido pelas culturas populares³ é base de sustentação para diversos movimentos artísticos. Em nossa realidade brasileira é perceptível tanto nas obras literárias como Grande Sertão Veredas de Guimarães Rosa, quanto em movimentos musicais como o Baião, o Samba que buscavam elementos do cotidiano dos sertões ou dos morros para criar suas obras.

1. O sentido da tradição e do folclore

No Brasil, em uma abordagem do senso comum, o termo folclore possui um sentido fortemente ligado a manifestações específicas da cultura: folguedos populares, culinária, artesanatos, lendas e mitos. Em algumas pesquisas é recorrente a utilização do termo folclore como sinônimo de cultura popular⁴. Essa similaridade dos sentidos possui raízes históricas como observaremos mais adiante, no entanto, vale

² Compactuamos com Elias (2011) quando entendemos que o poder é um conceito relacional, dinâmico e de caráter interdependente entre os atores sociais.

³ Em alguns momentos utilizaremos o plural para justamente reafirmar a pluralidade das mais variadas manifestações dessa cultura. Assim o popular abrange várias categorias de atores sociais: o trabalhador rural ou dos centros urbanos, o pequeno proprietário rural, pequeno comerciante, funcionário público, o subempregado, o desempregado, o morador de periferia urbana, os sem-teto e sem-terra, entre outros, cujas culturas não são idênticas entre si, conservando, no entanto, como traço comum o posicionamento social desprivilegiado no jogo de forças econômicas e políticas.

⁴ Em 1995 uma carta da Comissão do Folclore Brasileiro em congresso na Bahia recomendou a utilização dos dois termos como sinônimos (RODRIGUES, 2004).

notar que o sentido científico demonstra forte ligação do romantismo europeu quanto a origem dessa abordagem.

Iremos encontrar na Europa as primeiras abordagens do que ficou conhecido posteriormente por *folklore*. Observar-se que cada fase desta trajetória se insere numa ideologia ou conjunto de representações próprias da época, refletindo-se em formas específicas de pensar a cultura popular. Em países como Inglaterra, França e Alemanha durante o período romântico (final do século XVIII e durante o século XIX) iremos encontrar as reflexões iniciais a respeito de uma cultura popular associada a produções simbólicas e saberes de um povo. A curiosidade a respeito de costumes, narrativas, artesanato, cânticos, rituais que guiava o hábito de coletar material vai provocar o aparecimento dos assim chamados antiquários. Esses começam a trocar correspondências, textos e ensaios sobre suas coleções e a se reunir em sociedades como a “Sociedade dos Antiquários”, fundada em 1718 na Inglaterra.

O estranhamento frente ao desconhecido, ao outro, ao diferente, provoca curiosidade, mas também, não raras vezes, medo e rejeição, fatores que podem prejudicar a busca objetiva de entendimento. O período historicamente apontado como romântico, apesar da efervescência política, possuía a forte presença da Igreja como instituição que controlava a produção do saber e dos conhecimentos institucionalizados. Nos meados do século XVIII a produção literária, segundo Renato Ortiz (1992), era formada, na maioria, por escritos de sacerdotes que tinham como objetivo apontar desvios de conduta nas credices das classes plebeias. Os julgamentos de valor a respeito do que era um bom ou um mau costume marcavam os registros da época. A Igreja mantinha uma censura rígida em relação ao que podia ou não ser produzido, divulgado, lido. As publicações consideradas uma ameaça à “religião”, à “moral” e, portanto, ao seu domínio eram enquadradas no Índice Expurgatório.

Esse controle não impediu no entanto que, na Alemanha, o filósofo Herder e os irmãos Grimm inciassem um mergulho nas poesias e canções produzidas longe de instituições e meios intelectuais da época. Burke (1978) afirma que foram as reflexões iniciais do poeta alemão que provocaram uma série de coletâneas de diversos autores sobre poesias populares, sendo a associação da poesia ao povo mais

fortemente presente nos irmãos Grimm. Para Burke, Herder trazia em suas reflexões a diferenciação entre dois tipos de poesia produzida:

O que parecia estar implícito no seu ensaio é que, no mundo pós-renascentista, apenas a canção popular conserva a eficácia moral da antiga poesia, visto que circula oralmente, é acompanhada de música e desempenha funções práticas, ao passo que a poesia das pessoas cultas é uma poesia para a visão, separada da música, mais frívola do que funcional. Donforme disse seu amigo Goethe, “Herder nos ensinou a pensar na poesia como o patrimônio comum de toda a humanidade, não como propriedade particular de alguns indivíduos refinados e cultos”. (BURKE, 2010, p.07)

É nesse momento que na cultura ocidental e nas reflexões europeias começam a ser registradas duas ideias que ainda perpassam as discussões referentes à cultura popular nos dias de hoje: a cultura popular como substrato de uma cultura nacional e oposição entre cultura popular e cultura erudita. Convém lembrar que, em 1838, um dos membros da Sociedade dos Antiquários da Inglaterra, Willian John Thoms, funda uma seção dedicada à cultura popular numa revista da época denominada “Atheneum”. E é nessa revista que Thoms utilizapela primeira vez o termo folklore (saber do povo).

No final do século XVIII, o romantismo vai canalizar influências das transformações ocasionadas pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial na Europa. Para Renato Ortiz, um aspecto importante para os estudos da cultura popular no período romântico é a transformação de uma predisposição negativa às manifestações populares em elemento dinâmico para sua apreensão.

O popular romantizado retoma inclinações como sensibilidade, espontaneidade, mas enquanto qualidades diluídas no anonimato da criação. Não é pois o indivíduo o ponto nodal, mas o coletivo. Por isso, para evitar possíveis dúvidas, e associações impróprias, sublinho que na compreensão da problemática da cultura popular, nos deparamos com um determinado tipo de romantismo. Esta é a matriz, que será posteriormente reelaborada pelos estudiosos (ORTIZ, 1992, p.18).

O povo é visto pelos folcloristas como arquivo da tradição e sua cultura como uma espécie de relicário no qual se armazenaria a memória do passado. Eles consideravam de certa forma o progresso

com uma interferência negativa nas tradições. Com um tom nostálgico pretendiam preservá-las através dos registros e de coleções abrigadas em museus. Estudos contemporâneos apontam em outra direção. Neste caso, a tradição que não perdeu seu vigor oferece às classes subalternas elementos para fortalecer sua autoafirmação. Assim, Bhabha, um dos principais representantes das teorias pós-colonialistas, falando de estratégias de *empowerment* (empoderamento) das minorias (entendendo-se por minorias segmentos sociais que buscam intervir em instâncias de decisão), concebe a tradição como reinvenção e renovação do passado:

O 'direito' de se expressar a partir da periferia (..) é alimentado pelo poder da tradição dese reinscrever através das condições de contingência e contradição que presidem sobre as vidas dos que estão 'na minoria'. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação (BHABHA, 2003, p. 21-22).

A ambiguidade dos termos “povo” e “popular” continua até hoje, sendo seus significados na maioria dos usos não explicitados. Para nosso uso, ao contrário do estabelecido pelos românticos, tanto “povo” quanto “nação” são termos que não devem camuflar a existência de classes sociais conflitantes. Assim entendemos que “nação” ou “povo” brasileiro não é um todo homogêneo, mas sim, uma sociedade marcada por profundas desigualdades sociais. Por isso, quando usamos as palavras “povo” e “popular” as associamos aos segmentos sociais alijados do poder e da riqueza material. O desigual acesso se estende também ao patrimônio cultural elaborado historicamente pela humanidade e apropriado pela classe dominante. Não se pode deixar de ressaltar, porém, que segmentos populares possuem uma produção cultural expressiva muitas vezes ignorada pelos registros oficiais. Outrossim, entendemos a cultura popular como sendo aquela vivida e criada pelas classes populares tanto na atualidade quanto no passado.

Na América Latina Canclini acompanha os diversos significados que termo “popular” adquiriu na evolução das pesquisas de uma forma geral:

a aparição tardia dos estudos e das políticas relativos a culturas populares mostra que estas se tornaram visíveis há apenas algumas décadas. O caráter *construído* do popular é ainda mais claro quando recorremos a estratégias conceituais

com que foi sendo formado e as suas relações com as diversas etapas da instauração da hegemonia. Na América Latina, o popular não é o mesmo quando é posto em cena pelos folcloristas e antropólogos para os museus (a partir dos anos 20 e 30), pelos comunicólogos para os meios massivos (desde os anos 50), e pelos sociólogos políticos para o Estado ou para os partidos e movimentos de oposição (desde os anos 70) (CANCLINI, 2003, p. 207).

De acordo com o campo de pesquisa e área de investigação da realidade o popular vai tendo seus sentidos construídos também na América Latina. Mas muito além de uma abordagem por área de conhecimento, há na construção desses sentidos posicionamento políticos por trás daquilo que se convencionou chamar de “cultura popular”. Na realidade “mestiça” brasileira, folcloristas também seguiram tendências próprias, mas recebendo influências de outros contextos.

2. Folcloristas brasileiros

Os primeiros estudos referentes à temática no Brasil buscaram, à semelhança do que acontecera na Europa, o registro daquilo que pudesse caracterizar traços típicos de uma tradição que revelasse o substrato do que se idealizava como identidade nacional. Era preciso registrar as tradições de cunho rural associadas ao rústico, autêntico, ingênuo e genuíno e que estariam em vias de desaparecimento, ameaçadas pelo progresso. Tradições estas confinadas ao mundo rural enquanto a produção popular urbana era ignorada como vemos expresso na observação irônica a seguir:

Quando o poder econômico, decisões políticas e conflitos sociais situam-se basicamente nas grandes cidades, convém que a cultura popular fique guardada, quietinha, no espaço rural (...) Essa concepção fará longa carreira, não obstante a progressiva riqueza e amplitude da canção popular das Américas. (MATOS, 1994, p.169).

Manifestações vivas das culturas populares das periferias urbanas tais como a capoeira, o samba, o candomblé, de teor muitas vezes conflitante com a ordem instituída, são ignoradas e até mesmo excluídas das pesquisas. Citamos como precursores dos estudos folclóricos José de Alencar, Celso Magalhães e Sílvio Romero.

Registros como o dos Contos Populares do Brasil de Sílvio Romero, publicados inicialmente em 1883, são contribuições valiosas na catalogação dessas manifestações. No entanto, é preciso situar o registro de Romero no contexto e visão do século XIX marcados por um olhar seletivo dos folcloristas que buscava o “autêntico” e um anonimato das manifestações que as “desmanchava no coletivo”. Características registradas no material levantado ajudariam a formar a “nacionalidade brasileira” ponto destacado no prefácio do livro de Sílvio Romero por Theophilo Braga:

A nacionalidade brasileira está neste periodo de transição; os vestígios tradicionaes dos seus elementos constitutivos acham-se em contacto, penetram-se, confundem-se entre si para virem a formar a poesia de um povo joven e o thema fecundo de bellas creações litterarias e artísticas de uma civilisação original. É neste momento único na historia da formação de uma nacionalidade, que os Cantos populares do Brazil foram colligidos, adquirindo por isso valor de um documento importantissimo, que viria a obliterar-se com certeza; nesses cantos há ainda as suturas distinctas dos seus elementos primordiaes, e há já afeição definida que começa a caracterisar o gênio brasileiro na litteratura e na arte (BRAGA in ROMERO,1883. p. 31).

Também percebe-se o discurso da constante ameaça a manifestações que estão em vias de desaparecimento com a chegada do progresso. Sílvio Romero anunciava, já em 1888, a decadência da literatura de cordel, algo reiterado por outras vezes em anos posteriores que alertavam para o desaparecimento do folheto⁵.

No início do século seguinte, a busca pelo substrato de uma “identidade nacional” também continuaria, mas dessa vez por outras veredas. Um poeta modernista iniciaria ainda no final da década de 20 o que se pode chamar de um dos primeiros projetos “multimídia” de registros de cantos, danças e poesias das regiões brasileiras mais distantes.

⁵ É importante observar que, na atualidade, com a forte presença de dinâmicas do consumo e dos meios de comunicação como a internet, a poesia popular é recriada. Ela continua existindo, ocupando novos espaços e gerando os mais variados conteúdos como os mais de 20 cordéis que exploraram temáticas atuais como os atentados ao World Trade Center de 11 de setembro.

3. Mário de Andrade e a busca da fonte popular

A jornada começou no ano de 1927 quando o “turista aprendiz” Mário de Andrade faz sua primeira “viagem etnográfica” percorrendo a Amazônia. Anos mais tarde, enquanto diretor do Departamento de Cultura de São Paulo envia duas expedições de pesquisa para o nordeste (1937 –1938). Eram equipamentos pesados de captação de áudio e vídeo com os tripés de madeira da época o que dificultava o deslocamento por entre povoados e lugarejos. Amante da cultura popular, Mario de Andrade escreve no seu prefácio *Na Pancada do Ganzá*, uma das obras que resultou dessas viagens:

Este não é um livro de ciência, evidentemente, é um livro de amor (...) O que vale aqui é a documentação que o povo do Nordeste me forneceu. (...) Recolhendo e recordando estes cantos, muitos deles tosquíssimos, precários às vezes, não raro vulgares, não sei o que eles me segredam que me encho de comoções essenciais e vibro com uma excelência tão profundamente humana, como raro a obra de arte erudita pode me dar (ANDRADE, 1980, p.55 e 56).

Apesar de o poeta deixar claro no prefácio que não se refere a um livro científico, suas anotações e registros, inclusive com partituras musicais são, até hoje, estudados e retrabalhados por diversos pesquisadores e artistas. Mas o intrigante da afirmação de Mário de Andrade é por que ele não quis relacionar todo o conteúdo do livro na *Pancada do Ganzá* – tida por pesquisadores como uma de suas melhores obras de registro dessa fase “folclorista” – a um “fazer científico”? O poeta estaria aí buscando uma maior liberdade ao se desvincular do entendimento de “ciência” da época? Outro aspecto que fica perceptível nas palavras de Mário de Andrade é uma declaração de como as obras produzidas pelos poetas populares (comparadas às obras eruditas) o envolvem emocionalmente.

Segundo Telê Porto Ancona Lopez, o modernista preocupado com a “identidade nacional e independência cultural”, intuía

[...] que as fronteiras da arte erudita nacional/arte popular são, na verdade, fronteiras de classe social, determinadas ao longo da história. Acreditará então que a arte culta, privilegiada em seu desenvolvimento, pode, ou melhor, deve, para livrar-

se do peso de uma cultura importada e se tornar nacional (...) nutrir-se também dos recursos da criação popular (LOPEZ, 1980, p.52).

Ao mesmo tempo em que confere divulgação e “status” à cultura popular brasileira, Mário de Andrade, em consonância com o Movimento Antropofágico, mesmo que imbuído de “nacionalismo às avessas”, antecipa o que hoje se discute sob os termos de miscigenação ou hibridismo cultural, como veremos adiante. Assim, lamenta que os compositores brasileiros “vão na Europa, enlambusam-se de pretensões e enganos. Não viajam pelo Brasil para extrair da riqueza da ‘alma coletiva do povo’ o conteúdo para suas composições pois “não basta saber compor. Carece ter o que compor” (ANDRADE, 1980, p. 56).

Um passo importante na pesquisa da cultura popular foi dado por integrantes da Universidade de São Paulo, entre eles, Roger Bastide, Florestan Fernandes e Osvaldo Elias Xidieh. Entre suas contribuições, destaca-se a necessidade de estudar o fato folclórico no seu contexto sociocultural mais amplo e considerando seu caráter dinâmico. A ligação de Xidieh com a cultura popular foi algo que veio da infância no interior de São Paulo em contato com “caipiras”, descendentes de escravos, seus causos e ensinamentos. Nas palavras de Xidieh “alguns aspectos da cultura popular podem desaparecer enquanto outros podem ser reelaborados, passando a responder às novas condições enfrentadas” (Apud AYALA, 1987, p.40).

A constante ameaça do desaparecimento de elementos das culturas populares não era a preocupação central de uma das abordagens que se destacou, décadas mais tarde, no contexto brasileiro do regime militar. Nos idos da década de 1960 surgiria uma concepção voltada para o uso enquanto instrumento de ativismo político.

4. Cultura Popular como ferramenta política

As discussões em torno da cultura popular assumem, a partir da década de 60, no Brasil um viés de instrumento político. Em um contexto marcado pelo Regime Militar e afloramento de práticas dos movimentos camponeses, de alfabetização de adultos, de “conscientização” popular; intelectuais e artistas ligados a determinada

ideologia política, sob uma ótica marxista, intelectuais e ativistas acreditavam na necessidade de se pensar a “cultura popular” como “cultura para o povo”. Naqueles anos de efervescência política e cultural seria um estratégico instrumento de mobilização e “tomada do poder por parte das classes populares”. Nesse sentido, vale destacar aqui dois movimentos que trabalhavam com duas concepções de cultura popular: os CPCs – Centros Populares de Cultura e o Movimento da Cultura Popular.

O Centro Popular de Cultura (CPC), segundo Ubiratan Teixeira, foi um movimento cultural criado em 1961 pelo dramaturgo Oduvaldo Viana Filho, o cineasta Leon Hirzman e o professor Carlos Estevam Martins. Fechado em 1964 pelo regime militar, congregava artistas e intelectuais sendo que sua atuação mais forte esteve ligada à União Nacional de Estudantes (UNE). Destacou-se no uso e posicionamento frente à cultura popular “O teatro, que seria usado como arma em favor das grandes transformações pregadas pela esquerda foi o grande instrumento de mobilização de seus quadros” (TEIXEIRA, 2005, p.95).

Conforme Carlos Estevam Martins, o grupo do qual fazia parte estava insatisfeito com o “teatro classe média”. Procurava então elaborar um teatro diferenciado para o povo objetivando uma comunicação direta com as “massas populares”. No entanto, as tentativas nesse sentido encontraram dificuldades não “em montar espetáculos que pudessem ser levados à massa: a dificuldade estava em entrar em contato com o povo” (MARTINS, 1980, p.77). O CPC passou então a voltar-se para a UNE a fim de conquistar o público estudantil.

O CPC distingue “cultura popular” ou “arte popular” de “cultura do povo” ou “arte do povo”. Enquanto a primeira é criada por intelectuais *para* o povo, a segunda é produzida pelo próprio povo,

[...] a arte do povo, é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada (...) é ingênua (...) não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. Enquanto a arte feita pelo CPC é revolucionária pretende ser *popular* quando se identifica com a aspiração fundamental do povo (MARTINS, 1987. p.45-46).

Dessa perspectiva, é perceptível uma outra concepção de “povo” e da cultura produzida pelas camadas populares. Aqui percebe-se, por parte da vanguarda intelectual militante de época, uma visão elitista e pouco objetiva da arte produzida pelos segmentos populares. Em um momento social e político de extremos, em pleno regime militar, de opressão, a “urgência” por uma “revolução” buscava inserir nas camadas populares ideologias políticas tidas por intelectuais da esquerda como luta contra a “alienação das massas”:

O que se denominou cultura popular e que se definiu e defendeu ora como movimento, ora como um instrumento de luta política em favor das classes populares, surgiu fazendo a crítica não apenas da maneira como se pensava “folclórica”, “ingênuo” a cultura do povo brasileiro, mas também e principalmente os usos políticos de dominação e alienação da consciência das classes populares, através de símbolos e dos aparelhos de produção e reprodução de uma “cultura brasileira”, ela mesma colonizada, depois internamente colonialista (FÁVERO, 2003, p. 8).

Se o propósito dos CPCs envolvidos pelo “espírito da época” de um Brasil que lutava por sua democracia e ao qual chegavam notícias da “revolução cubana” teve méritos em buscar estimular uma politização e emancipação das camadas populares; talvez seus integrantes tivessem subestimado o potencial da arte produzida por esses segmentos. Potencial esse que tinha no lúdico e na sua criatividade também um espaço de empoderamento. O trabalhador do canavial que na festas de reis cria um teatro do reisado para anunciar a chegada do “menino-deus” (personagem que escolheu o convívio com os pobres ao invés do convívio dos poderosos); a linguagem satírica do cordelista nas feiras que expõe as feridas da sociedade; a musicalidade dos compositores do ciclo junino que narram as esperanças de uma boa colheita são formas de expressão importantes para cotidiano de muitos atores sociais. As manifestações das culturas populares poderiam até não conter uma compreensão de “revolução” dos militantes políticos da época ou o refinamento artístico do teatro produzido por intelectuais, mas há nessas manifestações também elementos sociais importantes como a autoafirmação e laços de solidariedade. Narrativas são criadas, modos de vida são cantados, demonstrando um protagonismo lúdico e criativo dos artistas populares.

Talvez alguns militantes da década de 60 não enxergassem nas culturas populares a capacidade criativa e reflexiva desses segmentos.

Isso no entanto, não nos impede de reconhecer na abordagem daqueles intelectuais um esforço empreendido para pensar mudanças sociais necessárias e democratização de bens culturais. Ferreira Gullar, um dos intelectuais do CPC, se pronuncia da seguinte forma, em 1963, sobre acultura popular:

A expressão cultura popular designa um fenômeno novo na vida brasileira (...). Fenômeno inquietante, que se manifesta hoje em todos os setores da atividade intelectual, provoca naturalmente a reação dos que defendem como privilégio a posse da cultura. A expressão “cultura popular” surge como uma denúncia dos conceitos culturais em voga que buscam esconder o seu caráter de classe. Quando se fala em cultura popular acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo (...) Com isso, coloca-se o problema da responsabilidade social do intelectual, o que o obriga a uma opção. Não se trata de teorizar sobre a cultura em geral, mas de agir sobre a cultura presente (...) A cultura tanto pode ser instrumento de conservação como de transformação social (GULLAR, 1983, p. 49).

Evidencia-se também aqui a cultura popular não enquanto criação por parte de segmentos populares, mas sim a cultura sendo elaborada para que todos tenham acesso, mesmo que essa cultura seja pensada e elaborada por uma elite intelectual. Perceptível também é a abordagem marxista onde se observa a luta de classes e as manifestações culturais colocadas como formas de emancipação.

Da concepção analisada resulta a necessidade de uma vanguarda para esclarecer e guiar o povo, sendo o uso da cultura popular (produzida para o povo) uma das formas de educá-lo, politizá-lo e, quiçá, conquistar sua adesão para a luta revolucionária. Contra as críticas de que o CPC atuava de cima para baixo, de forma autoritária, paternalista, Carlos Estevam Martins se defende neste depoimento de 1978:

A participação popular era o objetivo, a finalidade, a razão de ser do CPC. Evidentemente nós levávamos ao público determinadas idéias e informações. Se isto é ser paternalista então todos os autores que li e que abriram a minha cabeça também foram paternalistas comigo (MARTINS, 1980, p. 82).

O Movimento de Cultura Popular (MCP) foi fundado em Recife durante a 1ª administração de Miguel Arraes, mantido pelo estado de Pernambuco e pela prefeitura de Recife. Entre os fundadores constam: Germano Coelho, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Abelardo da Hora, Paulo Freire. O objetivo do MCP, contemporâneo da Teologia da Libertação, era “educar para a liberdade”. Foi um movimento que possuía uma concepção diferente daquela adotada pelos idealizadores dos CPCs. O órgão do MCP encarregado da cultura popular tinha como finalidade:

Interpretar, desenvolver, e sistematizar a cultura popular (...) Conforme ainda Germano Coelho: ‘Não nos debruçamos sobre o povo para auxiliá-lo. Nós nos voltamos para o povo para aprender.’ A esta idéia, ao contrário do que propunha o CPC da UNE, subjaz a concepção de cultura popular segundo a qual a produção cultural do povo não reflete, pelo menos em absoluto, a dominação social e cultural a que é submetida. Pode, eventualmente, exprimir o conformismo com a opressão (mas pode expressar também) o inconformismo, a rebeldia e o anseio de emancipação nacional (Arte em Revista, 1980, p. 67).

O MCP observa a cultura como algo mais ligado às práticas cotidianas do que às manifestações artísticas. O Movimento desenvolvia programas educativos em vários níveis sendo o mais conhecido mundialmente a alfabetização de adultos desenvolvida por Paulo Freire. Esta *Educação Libertadora* baseava-se no diálogo educador/educando no qual de lado a lado se aprende e se ensina. Caso observassem as camadas populares apenas como os atores sociais que iriam ser “conscientizados e politizados para a luta de classes”, a abordagem dos MPCs estaria sendo incoerente com a prática educacional de Paulo Freire e de ações implementadas na época tais como os *círculos de leitura*. Nestes se conduzia tanto à leitura da palavra escrita quanto à “leitura do mundo”, problematizando e analisando a realidade. Aprender a ler e a escrever significava

[...]dizer a palavra: um comportamento humano que envolve ação e reflexão (...) o direito de expressar-se e expressar o mundo, de criar e recriar, de decidir e optar (...) por isso que, numa sociedade de classes, seja fundamental à classe dominante estimular o que vimos chamando de cultura do silêncio, em que as classes dominadas se acham semimudas ou mudas, proibidas de expressar-se autenticamente, proibidas de ser (FREIRE, 1976, p.49).

Essencialmente no trabalho de Freire estava uma concepção mais ampla de cultura popular que abrangia tanto a elaboração material quanto simbólica das formas de viver das classes populares, incluindo a riqueza e dinâmica das tradições. O Golpe de 1964 extinguiu o MCP, seus integrantes foram silenciados, o método de alfabetização declarado subversivo e Paulo Freire exilado. A repressão do regime militar desmantelou os movimentos culturais que a partir do MCP e CPC haviam se espalhado pelo país.

5. Culturas populares e as relações de poder

A partir da década de 70 a cultura popular passa a ser estudada no âmbito das relações de poder e de exploração econômica. Antropólogos e demais pesquisadores voltam-se para estudar com mais rigor manifestações culturais concretas. Um dos suportes teóricos veio de Antônio Gramsci, cujas obras passam a ser traduzidas no Brasil. Gramsci deu à cultura uma dimensão política não contemplada pelo marxismo ortodoxo. Uma das categorias usadas por ele é a da hegemonia. As relações de hegemonia implicavam mecanismos de dominação e direção exercidos por um determinado segmento sobre toda a sociedade. Hegemonia é, pois,

A capacidade de unificar através da ideologia e de conservar unido um bloco social que não é homogêneo, mas sim marcado por profundas contradições de classe (sendo que a hegemonia) não é apenas política mas é também um fator cultural, moral, de concepção de mundo (GRUPPI, 2000, p.70 e 73).

Ainda segundo Luciano Gruppi, na visão de Gramsci a cultura popular é heterogênea em que convivem, são reelaborados e resignificados elementos da tradição, influências da classe dominante e produções que refletem a situação dos oprimidos. Martín Barbero ressalta, a partir da ótica gramsciana, que há necessidade de considerar que nem sempre a assimilação do hegemônico pelas classes populares deve ser vista como submissão. Assim como sua recusa nem sempre é resistência. Observa também que “nem tudo que vem ‘de cima’ são valores da classe dominante a serem rechaçados” (BARBERO, 2003, p.119).

Nesse sentido vale também reforçar um elemento-chave que os atores que produzem as culturas populares estão sempre envolvidos em um jogo social de busca por acordos, consensos, negociações, mas também disputas e conflitos. Isso reafirma a perspectiva adotada por Sturak Hall quando ele afirma que “não existe cultura popular íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação cultural” (HALL, 2003, p.238).

Nestor García Canclini (1980), ao levantar a trajetória dos estudos sobre as culturas populares, aponta que uma das maiores contribuições dos “continuadores de Gramsci” é observar o caráter relacional das mesmas. Cita a colaboração de Alberto M. Cierese que:

Refuta aqueles que definem a cultura popular com base em propriedades intrínsecas, a partir de uma série de traços que lhe seriam próprios, e, em troca, a caracterizam pela sua relação com as culturas que a ela se opõem. O caráter popular de qualquer fenômeno deve ser estabelecido com base no seu uso e não por intermédio de sua origem, deve ser encarado “como um fato e não como uma essência, como uma posição relacional e não como uma substância” (CANCLINI, 1983, p.48).

Se a percepção das tensões entre classes sociais foi um avanço para a compreensão de popular, aqui Canclini aponta, com acerto, uma maior complexidade das relações entre o hegemônico e os segmentos populares que não podem ser reduzidas, segundo ele, a “*um simples confronto bipolar*” (1995, p. 230). Observar somente a produção criativa e os costumes das classes populares como conflitos de classes (na acepção tradicional do termo) seria algo insuficiente.

[...] o popular não pode ser definido com a nitidez pretendida pelas análises sócioeconômicas de classe. Os componentes culturais híbridos presentes nas interações de classe impõem o reconhecimento do conflito e da importância da negociação (...) A negociação está instalada na subjetividade coletiva, na cultura cotidiana e política mais inconsciente. Seu caráter híbrido, que na América Latina vem da história de mestiçagens e sincretismos se acentuam nas sociedades contemporâneas pelas complexas interações entre o tradicional e moderno, o popular e o culto, o subalterno e o hegemônico (CANCLINI, 1995, p. 238 e 239).

As culturas híbridas apontadas por Canclini como resultado das misturas interculturais dão pistas para o entendimento das relações de poder existentes nas interações junto às culturas populares.

6. Culturas populares no mundo contemporâneo

A reflexão sobre as culturas populares produzidas no mundo contemporâneo, sejam elas em contextos locais ou globais, ganha novo impulso com duas perspectivas teóricas que observam os choques entre grupos sociais, os processos de embates das minorias e dos conflitos étnicos. Nos Estudos Culturais e no Pós-Colonialismo, representantes como o jamaicano Stuart Hall e o indiano Homi K. Bhabha, respectivamente trouxeram importantes contribuições para entender as culturas populares na realidade atual. Ambos começaram a estudar, entre outros aspectos da sociedade contemporânea, o desconforto dos migrantes que não se identificam nem com lugares para onde partiram, nem mais com aqueles de onde partiram.

Bhabha utiliza o conceito de “entre-lugar” para apontar os espaços híbridos entre culturas diferentes; entre passado/tradição e presente; entre diferentes classes sociais, etnias, religiões e posicionamentos políticos. Conforme Angela Prysthon (2005), o entre-lugar é “um espaço-tempo em essência periférico, o palco por excelência para encenar os múltiplos embates culturais da contemporaneidade” (p.04). Através de estudos como esses, constatou-se que, apesar de sempre existirem, os fluxos migratórios têm se acentuado neste momento que a sociedade global atravessa. Como uma grande maré instável de pessoas, os deslocamentos populacionais ocorrem por fatores como fuga da miséria e da fome, a busca de emprego, catástrofes naturais e conflitos étnicos, religiosos e territoriais. Por conta disso, acentuam-se nos intercâmbios culturais tanto aspectos positivos - as fusões criativas das manifestações artísticas, as possibilidades de conhecer culturas diversas e em confronto com elas conhecer-se melhor a necessidade da prática de solidariedade -, quanto pontos negativos – os choques violentos, a necessidade de hierarquizar valores de forma oficial ou pela opressão social, pertencimentos abalados, violação de direitos individuais e coletivos, preconceitos, medo do desconhecido, isolamento territorial, terrorismo.

As mais variadas formas de cultura de cada país, continente, região adquirem uma nova dinâmica na qual o contágio e o choque com o diferente são apenas dois possíveis aspectos do processo. Bhabha descreve a influência destes fluxos migratórios na literatura:

Talvez possamos agora sugerir que as histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos – essas condições de fronteiras e divisas – possam ser o terreno da literatura mundial, em lugar da transmissão de tradições nacionais, antes o tema central da literatura mundial. O centro de tal estudo não seria nem a “soberania” de culturas nacionais nem o universalismo da cultura humana, mas um foco sobre aqueles deslocamentos sociais e culturais anômalos (BHABHA, 2003, p. 33).

Na América Latina é possível também perceber estes deslocamentos tanto das áreas rurais para as urbanas como das regiões menos desenvolvidas – norte e nordeste - para o sul /sudeste, a exemplo do cenário brasileiro. É possível encontrar em regiões da América Latina modos de viver e produzir ainda pré-capitalistas ao lado de centros de alta tecnologia. Os movimentos migratórios internos em país como o Brasil também provocam choques de realidades, mesclam culturas e hibridizam modos de viver, de conviver, de produzir. Isto acaba criando fontes de heterogeneidade cultural no Brasil como nos países latinos.

A realidade mestiça do continente sul-americano e em países como o Brasil não é algo recente. O cruzamento de etnias indígenas, africanas e européias resultou num hibridismo secular. Em tempos de sociedade global, entretanto, a comunicação intercontinental em velocidade quase instantânea aliada a um mercado transnacional intensificam ainda mais processos como intercâmbios, “contágios” culturais e também a exclusão de modos de vida. As interações mais intensas, no entanto, não excluem o desigual jogo de forças muito presentes. Nesse sentido um mercado de bens culturais também se readapta na atual realidade:

O momento em que a cultura periférica não apenas passa a ser *percebida* pela cultura central, como passa a ser *consumida* na metrópole; o ponto em que a diferença cultural passa a ser encarada como estratégia de marketing. A ‘diferença’ torna-se ponto de partida para a integração ao modelo capitalista global, especialmente em relação aos bens culturais (PRYSTHON, 2005, p.10).

Na era onde as tecnologias de informação e a interação das redes sociais intensificam os intercâmbios virtuais é possível perceber diferentes dinâmicas também nas culturas populares. Percebe-se a pasteurização e reconfigurações de sentidos – a exemplo da multinacional de postos de gasolina ou da marca de cerveja que, durante os festejos juninos, utilizam em suas decorações de marketing elementos dos “arraiais de São João” com banners que reproduzem pequenos vilaerejos enfeitados com bandeiras. Na perspectiva de como as culturas populares são absorvidas, reelaboradas ou inseridas no mercado, o Estado é um ator social que tem se posicionado de variadas formas. Seja em arranjos políticos onde se incorporam elementos e manifestações artísticas no marketing turístico ou festivo; ou discutindo políticas públicas que buscam valorizar ou estimular culturas populares. Nesse caso, destaca-se a realização do Seminário Nacional de Políticas públicas para Culturas Populares promovido em 2005 pelo Ministério da Cultura em Brasília. No painel dedicado a o tema “circuitos de difusão e mercado” o etnomusicólogo Carlos Sandroni ressalta que é preciso estar atento a certas especificidades dessas manifestações quando se busca inserir as mesmas no mercado.

Sobre a gravação de grupos em CDs, Sandroni questiona que muitos grupos vão a estúdio quando, na verdade, a maior riqueza está nas apresentações dentro de seus contextos originários.

O nosso núcleo de artes e musicologia fez uma gravação em uma igreja no interior da Bahia, realizada no dia da festa popular em que todas as pessoas estavam ali, os fiéis e os penitentes cantando com todo fervor. Esse tipo de produção, que fica maravilhosa, não pode ser realizada dentro de um estúdio (SANDRONI, 2006 p.71).

Sandroni afirma ainda o importante papel do mediador, ou seja dos atores sociais que buscam inserir as culturas populares no mercado. Sendo Sandroni um pesquisador também mediador- pois produziu também diversos CDs de grupos tradicionais – é perceptível seu posicionamento na valorização desses segmentos em diversos ambientes de circulação onde a disputa é com uma grande concorrência. Sandroni observa quando à circulação do produto final que é pouco positivo

[...] pensar em fazer um encarte comum, para ficar em uma prateleira de loja misturada e competindo com produtos que

tocam o tempo todo nas rádios. Assim, para entrar no esquema do mercado, é necessária uma preocupação especial, já que as pessoas vão ver no ncarte o quanto aquilo é diferente e precioso (...). Considerações semelhantes podem ser feitas com relação a ir para o palco (...) para entrar no circuito de difusão dos palcos, os grupos têm que pensar que palco é esse, onde ele deve estar, se deve ser alto, se deve ser um tablado ou estar no meio da rua. Essa mediação entre cultura popular em seu contexto e a passagem dela para um contexto midiático é, por tanto, delicada e precisa ser bem trabalhada por todos (Idem, p.72).

O etnomusicólogo levanta dessa forma peculiaridades das culturas populares que precisam ser observadas ao serem colocadas em circuitos mercado e contextos midiáticos. Nesse sentido o diálogo entre os atores envolvidos - mediador, artistas, consumidores - é fundamental para que tenha um sucesso na venda, audiência e, ao mesmo tempo, não se esvazie o sentido ou distorça as manifestações da cultura popular. Lembrando mais uma vez o caráter dinâmico e a capacidade criativa dos atores das culturas populares se adaptarem ao novo.

Culturas Populares – uma síntese

Para concluir à jornada deste trabalho precisamos estabelecer qual o “Norte” que a nossa bússola irá apontar. Alguns parâmetros do conceito com o qual trabalharemos precisam ficar claros quando nos referimos a “Cultura Popular”. Concordamos com Canclini, quando afirma que as culturas populares se caracterizam por serem consequência da desigualdade, do conflito, sendo a cultura popular uma oposição à cultura dominante. As culturas populares seriam resultado de uma apropriação desigual do capital cultural, a elaboração específica de suas condições de vida e a interação conflituosa com os setores hegemônicos (CANCLINI, 1983, p.18). Situado fora da mesma, o povo *vive* a sua cultura, criando narrativas e manifestações artísticas próprias.

Vejamos o que o cordelista, talvez mais próximo daquele universo, escreve:

(...) Ao invés de ser folklore

Aquilo que o povo sabe

É seu real, seu escoro

É o que dá rumo à vida Sentido à sua vida

O que ciência não cobre.

(VIEIRA, 2005, p.63)

Culturas populares se referem, na nossa visão, à produção tanto do passado quanto do presente das classes populares. Ou seja, é a cultura criada e vivida pelos segmentos sociais alijados do poder econômico e político, tolhidos no seu direito de participação e decisão em diversas situações que ditam o jogo social. Convém lembrar que as classes populares abrangem segmentos sociais diferenciados e que produzem expressões culturais também diferenciadas.

Na sua dimensão política, a cultura popular se opõe à cultura hegemônica. Encontra-se assim, inserida numa relação de força em que a classe dominante exerce a hegemonia cultural sobre toda a sociedade. Assim, concepções de mundo são influenciadas, disputadas e resignificadas nesse jogo social. As culturas populares, sob a influência da cultura hegemônica, apresentam ambigüidades e contradições, abrigando elementos tanto de rebeldia quanto de submissão à dominação. Comporta elementos de resistência à cultura hegemônica, mas também assimila elementos da mesma. Por outro lado, abriga valores que são universais e, portanto, transcendem classes sociais, nacionalidades, etnias.

Abrangendo manifestações diversificadas, a cultura popular possui raízes na tradição reelaborada através de seu caráter dinâmico. Sujeita a contágios e influências as mais diversas (mídia, mercado, escolarização, mundialização da cultura) assume um caráter híbrido. Há uma tendência de certos limites entre cultura erudita e cultura popular, entre tradição e linguagens contemporâneas e mesmo entre gêneros artísticos (literatura, música, teatro, dança) demonstrarem-se não tão claros ou fixamente estabelecidos.

Naturalmente, a discussão aqui promovida é apenas uma das múltiplas possibilidades de abordagens. O processo de construção do conceito da cultura popular merece e deve ser mais aprofundados para que a visão

a respeito do tema seja ainda mais abrangente. O debate sobre as relações de poder por trás dessa discussão impõe novos ângulos e possibilidades de análise. Desse modo, o tema da cultura popular continua aberto e mantém-se como um fértil campo de investigação.

Referências

ANDRADE, Mário de. Na Pancada do Ganzá. in: **Arte em Revista. Questão Popular, Ano 2, Nº 3**. Ed. Kairós Livraria, São Paulo, 1980.

AYALA, Marcos e AYALA, Maria Inez Novais. **Cultura Popular no Brasil**. São Paulo: Ed.Ática,1987

BARBERO, Jesus Martin. **Dos Meios às Mediações**. Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna – Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. **Consumidores e Cidadãos- Conflitos Multiculturais da Globalização**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

_____. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

ELIAS, Norbert. **Introdução à Sociologia**. Lisboa: Edições 70, 2011.
FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, D. L. P. e FIORIN, J. L. (org.) **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a Liberdade e Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1976.

MARTINS, C. Estevam. História do C.P.C. In: **Arte em Revista – Questão Popular, Ano 2, Nº 3**. São Paulo: Ed. Kairós Livraria, 1980.

MATOS, Cláudia Neiva de. **A Poesia popular na república das Letras -Sílvia Romero Folclorista**. Rio de Janeiro: Ed: UFRJ/ MINC / FUNARTE, 1994.

GULLAR, Ferreira. Cultura Popular. In: FÁVERO, Osmar. **Cultura Popular educação popular memória dos anos 60**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

GRUPPI, Luciano. **O Conceito de Hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2000.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Um Projeto de Mário de Andrade. In: **Arte em Revista – Questão Popular, Ano 2, Nº 3**. São Paulo: Ed. Kairós Livraria, 1980.

ORTIZ, Renato. **Cultura Popular. Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Ed. Olho d'Água, 1992.

RODRIGUES, José Roberto (org.). **O folclore é uma festa**. Blumenau: Ed: Cultura em Movimento, 2004.

PRYTHON, Ângela. **Margens do Mundo: A Periferia nas Teorias do Contemporâneo**. Recife: PPGCOM/ UFPE, 2005.

SANDRONI, Carlos. **Circuito de difusão de mercado: contra ou a favor?** In: Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2006

ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. Lisboa: Ed. Landy, 1883 –Acervo Brasileira Digital/USP

TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de Teatro**. São Luís: Ed. Instituto Geia, 2005

VIEIRA, Antônio. **A peleja da Ciência com a Sabedoria Popular**. Salvador, 2005

Recebido em 01/11/2015

Aceito em 30/12/2015