

JORGE FRANÇA DE FARIAS JÚNIOR

**POLÍTICA DE REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE SOCIAL NA
CULTURA POPULAR:
uma Análise Pragmática por meio das Práticas Discursivas dos Agentes
Sociais e da Mídia**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem
da Universidade Estadual de Campinas como requisito
para a obtenção do título de Doutor em Lingüística.

Orientador: Professor Dr. Kanavillil Rajagopalan

**INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
CAMPINAS**

- 2008 -

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

F225p Farias Júnior, Jorge França de.
Política de representação e identidade social na cultura popular :
uma análise pragmática por meio das práticas discursivas dos agentes
sociais e da mídia / Jorge França de Farias Júnior. -- Campinas, SP :
[s.n.], 2008.

Orientador : Kanavillil Rajagopalan.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Cultura popular. 2. Política de representação
(Linguística). 3. Identidade social. 4. Prática
discursiva. 5. Referenciação. I. Rajagopalan,
Kanavillil. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem.
III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Political representation and social identity in popular culture: a
pragmatical analysis through social agents' and media's discursive practices.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Popular culture; Political representation
(Linguistics); Social identity; Discursive practice; Referenciation.

Área de concentração: Linguística.

Titulação: Doutor em Linguística.

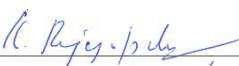
Banca examinadora: Prof. Dr. Kanavillil Rajagopalan (orientador), Profa. Dra. Inês
Signorini, Profa. Dra. Maria Viviane do Amaral Veras, Prof. Dr. Jair Antonio de Oliveira
e Profa. Dra. Judith Chambliss Hoffnagel.

Data da defesa: 23/07/2008.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Linguística.

BANCA EXAMINADORA:

Kanavillil Rajagopalan



Maria Viviane do Amaral Veras



Inês Signorini



Judith Chambliss Hoffnagel



Jair Antonio de Oliveira



Anna Christina Bentes da Silva

Ingedore Grunfeld Villaga Koch

Vanise Gomes de Medeiros

IEL/UNICAMP

2008

A minha mãe, Maria José de Farias e a meu
pai, Jorge França de Farias (*in memoriam*),
pela minha existência

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, tenho um agradecimento especial a Deus, que é nossa força maior na vida, a minha mãe, de quem falei anteriormente, meus irmãos Fátima, Márcia e Marcos, meus sobrinhos e demais parentes que não cito aqui, mas que não esqueço, pois mesmo distantes souberam estar presentes, dando a segurança para continuar a caminhada, com carinho e por acreditarem em mim.

Agradeço ao professor Wanderley Geraldi pela leitura atenta deste texto e pela contribuição ao seu aperfeiçoamento. Durante uma aula ministrada pelo professor, lembro que ele mencionou que “um pesquisador se constrói na experiência com a pesquisa”. Desde então aprendi com estas palavras o sentido do engajamento com a pesquisa que desenvolvemos. Por isso, tenho muito a agradecê-lo pelo inestimável prazer do aprendizado, não somente terminológico, mas acima de tudo humano.

E por falar em humano, somente tenho a agradecer ao meu orientador Kanavillil Rajagopalan (mais conhecido como Rajan), pela dedicação em todo momento que precisei, discutindo e indicando bibliografias relevantes ao desenvolvimento deste trabalho, mas principalmente por deixar-me trilhar o caminho de pesquisador com minhas próprias pernas. Isso me permitiu aprender a ter autocrítica diante de minhas reflexões.

Um agradecimento especial e carinhoso aos professores Jair Oliveira e Anna Christina Bentes pela força e incentivo à pesquisa que realizei, fazendo comentários construtivos durante a qualificação deste texto, os quais possibilitaram efetivar o amadurecimento e desenvolvimento da discussão da tese.

Agradeço também aos professores Ingedore V. Koch, Tânia M. Alkmim, Jonas Romoaldo, Inês Signorini e Viviane Veras, que no contato que tive com esses intelectuais, pude aprender a ir me construindo enquanto pesquisador. À professora Judith Hoffnagel, primeira orientadora na iniciação científica, ensinando-me a trilhar esse percurso de pesquisador desde a graduação. Também agradeço à professora Vanise Medeiros pela amizade e por ter aceitado participar do processo de defesa da tese.

Agradeço ao CNPq pela bolsa de doutorado que me possibilitou desenvolver esta pesquisa. Agradeço também à CAPES pela bolsa de pesquisa no exterior que me ajudou a desenvolver meu trabalho por meio do contato com outra instituição superior de grande porte e com infra-estrutura técnica de rede laboratorial, recursos que contribuíram fundamentalmente para o desenvolvimento de minha pesquisa científica. Ao Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), pelos recursos financeiros recebidos, os quais permitiram aprofundar o desenvolvimento desta tese por meio de pesquisas de campo e participação em congressos nacionais e internacionais. Agradeço, ainda, à Universidade da Califórnia – Los Angeles por ter-me acolhido como pesquisador e estudante convidado de setembro de 2006 a agosto de 2007, no departamento de Antropologia e Centro de Linguagem, Interação e Cultura. Neste período pude contar satisfatoriamente com a co-orientação do antropólogo, professor e doutor Alessandro Duranti.

Não poderia deixar de agradecer às comunidades da tribo indígena Xucuru, de Caraíbas e de Arcoverde (especialmente ao grupo Raízes de Arcoverde), pela contribuição que deram à pesquisa, pelo acolhimento que tiveram comigo em seus lares e pela disposição de efetivarem seus ritos, suas performances, para que pudesse observar e gravar. Também agradeço aos especialistas entrevistados, em especial o professor e folclorista

Roberto Benjamim, o professor José Rabelo e a historiadora Micheliny Verunschik, pela grande contribuição que deram para poder entender melhor o objeto de meu estudo dentro de seu contexto sócio-cultural.

Agradeço, por fim, a

Suzana Reis, Cláudio, Ruberval, Rosane Bastos, Amanda Scott, Ednéia Alves, Rodrigo Ximenes, Carolina Farias (Fernanda), Flávia Cavalcanti, Paulo Simeão, Milene Mulatinho, Deise Saccol, Denise Pacheco, Eveli Alcazar, Telly, Rodrigo Barra, Ted Young, Luis Felipe, Fernando, Barzan, Malu Mancinelli, Lucilene Fonseca, João Henrique, Leandro Pessôa, Márcia Perazo, Fernando Paiva, entres outros, que souberam se fazer presentes por meio do carinho e incentivo, sempre acreditando em meu potencial enquanto pesquisador.

Somos produtos e produtores, num ciclo rotativo da vida. A sociedade é sem dúvida o produto de interações entre indivíduos. Essas interações, por sua vez, criam uma organização que tem qualidades próprias, em particular a linguagem e a cultura. E essas mesmas qualidades retroatuam sobre os indivíduos desde que vêm ao mundo, dando-lhes linguagem, cultura etc. Isso significa que os indivíduos produzem a sociedade, que produz os indivíduos (Edgar Morin).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21
PARTE I – A POLÍTICA DE REPRESENTAÇÃO DA CULTURA POPULAR: UMA QUESTÃO DE IDENTIDADES NAS PRÁTICAS DISCURSIVAS.....	31
 CAPÍTULO I - O LOCAL DA CULTURA: TEORIZAÇÕES ACERCA DA MARGEM.....	 32
1.1. Sobre o conceito de Cultura e Cultura Popular.....	32
1.2. Política de Representação e Identidade Social na Cultura Popular.....	42
1.3. Linguagem como Ação e Circularidade nas Práticas Discursivas.....	51
1.4. Referenciação nas Práticas Discursivas: Construindo Estereótipos.....	62
 CAPÍTULO II - NEM “EU” NEM O “OUTRO”: POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÃO NA CULTURA POPULAR.....	 68
2.1. Algumas Considerações Introdutórias.....	68
2.2. Dos Agentes Sociais e das Práticas da Cultura Popular Pernambucana.....	71
2.2.1. Grupo Indígena Xucuru e o Toré.....	71
2.2.2. Grupo Encanto das Caraíbas e o Reisado.....	75
2.2.3. Grupo Raízes de Arcoverde e o Samba de Coco.....	77
2.3. Das Práticas Discursivas da Cultura Popular Pernambucana.....	80
2.3.1. Grupo Indígena Xucuru e o Toré.....	80
2.3.2. Grupo Encanto das Caraíbas e o Reisado.....	87
2.3.3. Grupo Raízes de Arcoverde e o Samba de Coco.....	101
2.4. Algumas Considerações.....	110

PARTE II – MÍDIA E CULTURA POPULAR: REPRESENTAÇÃO OU CONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS?.....	113
CAPÍTULO III - CULTURA POPULAR E MÍDIA NA POLÍTICA DE REPRESENTAÇÃO.....	114
3.1. Mídia e Cultura Popular: Relações de Poder nas Práticas Discursivas.....	114
3.2. Mídia e Cultura Popular: Hegemonia e Subalternidade nas Práticas Discursivas.....	122
3.3. Mídia e Globalização: o Caráter Transitório das Políticas de Representação.....	131
3.4. Mídia e Referenciação: Intersectando Domínios e Fronteiras.....	138
CAPÍTULO IV - DA MÍDIA À CULTURA POPULAR: DESVENDANDO OS NÓS NA POLÍTICA DE REPRESENTAÇÃO.....	143
4.1. Algumas Considerações Introdutórias.....	143
4.2. Das Práticas Discursivas da Mídia Jornalística acerca da Cultura Popular Pernambucana.....	145
4.2.1. Grupo Indígena Xucuru e o Toré.....	145
4.2.2. Grupo Encanto das Caraíbas e o Reisado.....	164
4.2.3. Grupo Raízes de Arcoverde e o Samba de Coco.....	172
4.3. Algumas Considerações.....	184
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	186
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	192
ANEXOS.....	201

ÍNDICE DE MAPA E FOTOS

Mapa 1. Estado de Pernambuco.....	69
Foto 1. Casa típica nordestina.....	72
Foto 2. Grupo Xucuru.....	73
Foto 3. Reisado de Caraíbas.....	76
Foto 4. Sede do Raízes de Arcoverde.....	78
Foto 5. Sede do Raízes de Arcoverde.....	78
Foto 6. Raízes de Arcoverde.....	79
Foto 7. Grupo Xucuru.....	85
Foto 8. Reisado de Caraíbas	93
Foto 9. Reisado de Caraíbas	93
Foto 10. Raízes de Arcoverde.....	109
Foto 11. Grupo Xucuru.....	145
Foto 12. Grupo Xucuru.....	145
Foto 13. Grupo Xucuru.....	151
Foto 14. Grupo Xucuru.....	151
Foto 15. Grupo Xucuru.....	153
Foto 16. Grupo Xucuru.....	154
Foto 17. Santuário de Cimbres.....	158
Foto 18. Raízes de Arcoverde.....	172
Foto 19. Raízes de Arcoverde.....	177
Foto 20. Raízes de Arcoverde.....	180

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo, a partir da perspectiva pragmática, investigar a política de representação e a (co)construção da identidade social dos agentes representantes de práticas discursivas da cultura popular pernambucana (grupo indígena Xucuru e sua prática popular de toré; grupo Encanto das Caraíbas e sua prática popular de reisado; e grupo Raízes de Arcoverde e sua prática popular de samba de coco). Especificamente, analiso a representação das práticas discursivas dos agentes sociais dessa cultura popular por meio dos processos de referenciação, constituintes de estereótipos – ao observar a representação tanto a partir dos próprios discursos de seus agentes quanto pelos discursos que a mídia jornalística constrói para representá-los. Parto da hipótese de que a identidade social desses agentes é transformada politicamente e se (co)constrói pelos vários discursos em circularidade no interior de suas representações. Assumo o ponto de vista de Hall (2002) ao dizer que a identidade social não é algo inato, é imaginário e formado e transformado no interior da representação, ou seja, pelo modo como podemos identificar uma cultura local por meio das práticas discursivas expressas por essa cultura. A metodologia utilizada foi fundamentada a partir de pesquisas de campo e se constituiu pelos seguintes passos: i) observar apresentações de agentes sociais da cultura popular pernambucana a fim de analisar as práticas populares citadas acima; ii) observar e entrevistar os grupos representantes dessa cultura popular em seus lugares de origem: Pesqueira, Caraíbas e Arcoverde; iii) recolher material histórico que serviu de base para as composições dos agentes sociais da cultura popular em Pernambuco; e iv) recolher material da mídia ao representar os discursos de agentes sociais relacionados à cultura popular mencionada. Os dados do *corpus* podem ser descritos da seguinte forma: (i) as entrevistas feitas diretamente com os agentes

representantes de práticas da cultura popular em Pernambuco; e (ii) entrevistas coletadas da Internet sobre os grupos populares citados. Após o estudo, é possível afirmar que a identidade social dos agentes representantes das práticas da cultura popular pernambucana é transformada social e politicamente e se (co)constrói na circularidade dos discursos que, por sua vez, se constituem linguisticamente pelos processos de referência – tanto destes próprios agentes sociais ao se representarem quanto por meio da mídia jornalística ao representá-los. Além disso, também é possível afirmar que os processos de referência componentes dos vários discursos reafirmam, legitimam e ressignificam estereótipos sobre os agentes sociais e as práticas populares estudadas.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Cultura Popular; 2. Política de Representação; 3. Identidade Social; 4. Prática Discursiva; 5. Referência.

ABSTRACT

This research aims to investigate the political representation and the (co) construction of social identity from the pragmatic perspective, through the discursive practices of the social agents of Pernambuco's popular culture manifestations (aboriginal tribe Xucuru and its popular manifestation of toré; community of Caraíbas and its popular manifestation of reisado; and Raízes de Arcoverde and its popular manifestation of coconut samba). The analysis focuses specifically on the discursive practices of the social agent's political representation of the popular culture, through the analysis of the referentiation processes, which constitutes the stereotypes - when observing the representation of social agents of Pernambuco's popular culture manifestations through their own discursive practices as well as the media's discursive practices used to refer to them. Because of it, the hypothesis of this study is that the social identities of those social agents are socially and politically transformed and (co) constructed by their discursive practices through the process of circulation in the political representation. In such a way, I assume as Hall (2002) that social identity is not something innate, imaginary, and it is formed and transformed inside the representation, in order to identify a local culture by means of expressing discursive practices for this culture. To do this research, a field research methodology was used to collect the *corpus* and it was constituted by the following procedures: i) to observe the social agents' presentations of Pernambuco's popular culture in order to analyze the cultural manifestations cited above; II) to observe and to interview the representative popular groups of Pernambuco's popular culture in their places of origin: Pesqueira, Caraíbas, and Arcoverde; III) to collect historical material that was used as the basis for the

composition of the social agents of Pernambuco's popular culture; and IV) to collect material from the media when representing the discourses related with social agents from Pernambuco's popular culture. The data of the *corpus* can be described through the following steps: (i) the interviews were made directly with the social agents of manifestations of Pernambuco's popular culture; and (II) the interviews about the above-mentioned popular groups were collected on the Internet. The results suggest that the social identity of the social agents of Pernambuco's popular culture is transformed socially and politically and it is (co) constructed into the circularity process of the discursive practices of the social agents when representing themselves by the referentiation processes as well as they are represented by the media's social agents. Moreover, it is also possible to conclude that the referentiation processes used in both discursive practices make evident the legitimization of stereotypes on the social agents and the popular manifestations studied.

KEY-WORDS: 1. Popular Culture; 2. Political Representation; 3. Social Identity; 4. Discursive Practice; 5. Referenciation;

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como focos de interesse os estudos relacionados aos temas da política de representação, da referenciação e da identidade social. Ao investigar a política de representação e a (co)construção da identidade social por meio de práticas discursivas de agentes sociais de práticas da cultura popular pernambucana (grupo indígena Xucuru e sua prática popular de toré; grupo Encanto das Caraíbas e sua prática popular de reisado; e grupo Raízes de Arcoverde e sua prática popular de samba de coco), parto da hipótese de que a identidade social desses agentes representantes de suas práticas populares é transformada politicamente e se (co)constrói na circularidade, tanto por meio de suas próprias práticas discursivas ao se representarem, quanto pelas práticas discursivas que a mídia jornalística constrói para representá-los. Por sua vez, as práticas discursivas serão analisadas linguisticamente por meio dos processos de referenciação que possibilitam a reafirmação, a legitimação e a ressignificação de estereótipos acerca dos agentes sociais e de suas práticas da cultura popular pernambucana.

As análises se respaldam paralelamente no ponto vista de Hall (2002) - ao dizer que a identidade, qualquer que seja, não é algo inato, é imaginário, formado e transformado no interior da representação, ou seja, pelo modo como podemos identificar uma cultura local por meio de práticas discursivas expressas por essa cultura – e no ponto de vista de Rajagopalan (2002), ao afirmar que o que move qualquer processo de construção de identidade é uma vontade política, vontade entendida como ação no mundo que se desenvolve por meio da linguagem, que se exprime numa arena política dentro da qual

outras vontades a ela se opõem: “É nesse sentido que a questão da política de representação adquire importância, pois é através da representação que novas identidades são constantemente afirmadas e reivindicadas” (op.cit.:86).

Esse modo de enxergar a vida social apresentado por Hall e Rajagopalan permitiu postular que a (co)construção da identidade social dos agentes representantes de práticas da cultura popular pernambucana se dá num processo de circularidade, no modo como entende Bakhtin, das práticas discursivas enquanto jogo de poder pela linguagem, que, no caso específico desse estudo, se estabelecem tanto pelos discursos dos próprios agentes sociais ao se auto-representarem quanto pelos discursos que a mídia jornalística estabelece para a representação desses agentes sociais e suas práticas populares.

O jogo de poder que se estabelece pela linguagem na tessitura das práticas discursivas é motivado por ideologias políticas e pode ser observado pelos processos de referenciação, enquanto expressões lingüísticas, que irão legitimar estereótipos para aqueles que são representados. Especificamente, no caso da cultura popular, tomarei como referência de estereótipos as dicotomias: moderno / tradicional; culto / popular; e hegemônico / subalterno, pois, segundo Canclini (2003:206), “contagiam o entendimento sobre o conceito de cultura popular” e estabelecem um jogo de poder pela hegemonia. Baseando-me no fato da força que o discurso social exerce como uma forma de ação política e uma “arena de lutas”, as reflexões as quais me proponho fazer aqui se dão no contexto no qual a identidade e as relações de poder não são unicamente uma questão de classes, ou mesmo uma questão unilateral de força, mas mais ainda um espaço que as práticas discursivas, tanto subalternas quanto hegemônicas, estabelecem num contato

mútuo entre si.

Justifico a escolha da cultura popular pernambucana para este estudo e, especificamente, das práticas da cultura popular da região do Moxotó citadas anteriormente, pelo fato de tê-las observado desde o mestrado, quando estudei a cultura popular dessa região e percebi uma “crise de identidade” nesse âmbito social por ocasião do contato com outras ideologias culturais. Além disso, também verifiquei a presença de um aspecto não-conformista dos atores sociais deste cenário da cultura popular, como forma de contestação às normas culturais ditadas por práticas discursivas de setores hegemônicos. Por fim, um outro motivo que me chamou a atenção para focar meus estudos nesse cenário cultural foi a efervescência marcante nessa região de um hibridismo cultural, mas, ao mesmo tempo, marcada por um discurso de manutenção de uma “tradição”. Tais questões não puderam, contudo, ser examinadas naquele instante, pois outros propósitos já se estabeleciam; permaneceram latentes, voltando à tona em uma nova fase investigativa – o doutorado. Ao dar continuidade aos estudos anteriores, apresento os dados por meio de entrevistas feitas durante pesquisas de campo na região do Estado de Pernambuco desde 2002, onde tenho procurado observar como os discursos sociais sobre cultura popular nessa região são representados pelos próprios agentes sociais e por setores midiáticos.

Para discutir as várias questões que foram surgindo em torno das políticas de representação das práticas discursivas dos agentes sociais de práticas da cultura popular pernambucana e da (co)construção de sua identidade social, dividi esta tese em duas partes. Em ambas as partes, procurei focar minha discussão nas práticas discursivas, nas quais considerei a abrangência dos aspectos não somente da linguagem verbal em si, mas em toda

a semioticidade na qual a comunicação se estabelece.

Na primeira parte, intitulada *A Política de Representação da Cultura Popular: uma Questão de Identidades nas Práticas Discursivas*, faço uma subdivisão em dois capítulos. No primeiro capítulo, *O Local da Cultura: Teorizações acerca da Margem*, procuro fazer uma discussão mais ao nível de teorização de conceitos, que utilizo ao longo do estudo. Dessa forma, procuro apresentar no primeiro tópico o conceito de cultura e cultura popular que adoto para essa discussão, pautado em teóricos, tais como: Duranti (1997); Burke (1989); Chauí (1986); e Canclini (1983) e (2003). No segundo tópico apresento uma discussão sobre o conceito de política de representação e identidade social por meio de teóricos que discutem a questão, como Rajagopalan (2002) e (2003); Hall (1997), (2000) e (2002); Baudrillard (1985); Fairclough (2001); e Giddens (1991). No terceiro tópico, trago um debate para definir o modo como entendo linguagem neste estudo, imbricado nos conceitos de prática discursiva e circularidade. Para tanto, recorro a autores como Austin (1990); Foucault (1986); Laclau (1991); e Rajagopalan (2003). Para verificar a contribuição do conceito de circularidade das práticas discursivas na cultura popular, respaldo-me em (i) Bakhtin (1993), pelo qual percebe-se um profundo diálogo entre a cultura popular e a elitista, em que as fronteiras entre essas duas culturas tornam-se indefinidas e pouco precisas e, ao mesmo tempo, em que é harmoniosa, também é marcada pelo conflito e pelas dissonâncias; e em (ii) Ginzburg (1987), por meio do qual o conceito bakhtiniano de circularidade é apresentado ao servir de base para mostrar um estudo sobre depoimentos de um moleiro da classe popular perseguido pela inquisição e que transitava entre os discursos popular e elitista, respectivamente. Por fim, mas não com menos valor, discuto o conceito

de referenciação, como constitutivo das práticas discursivas, por meio de teóricos como Koch & Marcuschi (1998); Koch (1999) e (2002); Koch & Cunha-Lima (2004); Marcuschi (2000a); Apothelóz & Reichler-Béguelin (1995); e Beaugrande & Dressler (1981). Arelado ao conceito de referenciação, observo como consequência os estereótipos que se estabelecem nas práticas discursivas que visam representar práticas da cultura popular. Para tanto, com relação ao conceito de estereótipo, tomo como referência alguns estudiosos que se interessam por esse tema, a saber, Bhabha (2005); Hall (1997); Pickering (2001); Stam & Shohat (1995); Jameson (1998); Lippmann (1965); e Barthes (1963).

No segundo capítulo, *Nem “Eu” nem o “Outro”: Políticas de Representação na Cultura Popular*, apresento no primeiro tópico, os objetivos do capítulo e o contexto geográfico da região estudada. No segundo tópico, contextualizo o objeto de estudo a partir dos grupos populares, suas regiões de origem e suas práticas culturais, subtopicalizando na seguinte sequência: grupo indígena Xucuru e o toré; grupo Encanto das Caraíbas e o reisado e o grupo Raízes de Arcoverde e o samba de coco. No terceiro tópico, analiso as práticas discursivas dos próprios agentes sociais a fim de verificar, por meio da referenciação, como estes se auto-representam e a representação que fazem de suas práticas populares.

Da segunda parte desta tese, intitulada *Mídia e Cultura Popular: Representação ou Construção de Estereótipos?*, faço uma subdivisão em dois capítulos. No primeiro capítulo, *Cultura Popular e Mídia na Política de Representação*, apresento uma discussão mais acurada e teórica sobre o conceito de mídia do ponto de vista de Kellner (2001) e seu imbricamento na cultura popular pautado em Canclini (2003). A partir daí, como trabalho

com as práticas discursivas dos agentes sociais de práticas da cultura popular e dos agentes sociais da mídia jornalística, as quais são interpeladas pela dicotomia estereotípica de “tradição” e “modernidade”, senti a necessidade de abordar essa discussão por meio das influências atuais da globalização. Fairclough (2006) apresenta um suporte para olharmos a linguagem por meio desse processo político e econômico atual. Ainda nessa linha de discussão, senti-me instigado em apresentar sucintamente a relação dos estudos hegemônicos e subalternos (Subaltern Studies), visto que minha proposta inicial é verificar a transformação social e política que ocorre na identidade social e que serve para (co)construí-la continuamente por meio das práticas discursivas num processo de circularidade que, por sua vez, permite uma “negociação” ideológica nas políticas de representação. Spivak (1994) faz uma discussão sobre subalternidade que me ajudou a enxergar um caminho teórico plausível. Voltando a questão mais para o enfoque lingüístico em si, procuro ainda neste capítulo observar como a mídia, especificamente por meio de textos jornalísticos da Internet, constrói uma prática discursiva através dos processos de referenciação ao representarem os agentes sociais de práticas da cultura popular pernambucana. Ao considerar o texto em si em sua multissemiotividade, procuro respaldar-me nas discussões estabelecidas por Rojo (S/D), Fairclough (1995), Kress (1993), Halliday&Hasan (1989) e Ochs (1997), esta última abordando especificamente a questão da narrativa multimodal para constituição de identidades. No segundo e último capítulo, *Da Mídia à Cultura Popular: Desvendando os “Nós” na Política de Representação*, analiso as práticas discursivas da mídia jornalística em toda a sua semiotividade ao representarem os agentes sociais e suas práticas populares da cultura popular pernambucana por meio dos

processos de referenciação utilizados nos textos e a conseqüente relação de reafirmação, legitimação e ressignificação de estereótipos. Para tanto, verifico os seguintes elementos: (i) processos de referenciação; (ii) processos de legitimação de estereótipos; (iii) processos de dicotomização, tais como: tradicional *versus* moderno; popular *versus* culto; hegemônico *versus* subalterno; e (iv) processo da identidade social dos agentes representantes das práticas populares pernambucanas citadas anteriormente. Em suma, tratarei da questão da identidade e das políticas de representação que permitem a compreensão, principalmente, no que diz respeito ao tema da cultura popular.

Pressupostos metodológicos

No propósito de fazer um estudo das práticas discursivas que permeiam o conceito de cultura popular no âmbito das políticas de representação, e por meio das quais observamos o processo de (co)construção da identidade social de seus agentes representantes, além de recolher material histórico sobre o tema, senti a necessidade de desenvolver um tipo de investigação que possibilitasse a compreensão do papel desses agentes sociais através de suas próprias práticas discursivas, como também a partir das práticas discursivas do “outro” ao tentar representá-los. Para tanto, escolhi uma abordagem de análise que se inicia com a pesquisa de campo.

A importância de se levar em consideração os aspectos culturais pode ser verificada na definição dada por Clifford (1998) sobre a abordagem etnográfica vista pelo autor como a “ciência da descrição cultural”. Para Clifford, “o processo de se viver a entrada num universo expressivo estranho é sempre subjetivo por natureza” e envolve “a construção de

um mundo comum de significados, a partir de estilos intuitivos de sentimento, percepção e inferências” (op.cit.:35-36).

Esse modo subjetivo de observar determinados aspectos sociopolíticos e culturais de uma comunidade qualquer é um modo que revela que o etnógrafo embora tente ser imparcial, acaba sempre filtrando, a partir de sua própria subjetividade, os dados que vai apreendendo. Isso condiz com o pensamento de Geertz ao argumentar a favor de que a tarefa do etnógrafo é sempre a de construir interpretações, de fazer uma hermenêutica fundada na interpretação (compreensiva) independente de um método, mas como obra de um autor. Em outras palavras, é necessário que a prática etnográfica seja considerada como uma “negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos” (Clifford, 1998:43). Esses comentários de Clifford e Geertz reforçam o que foi discutido no início do texto sobre a indagação na interface das teorias políticas juntamente com os estudos culturais. O fato é de que pela parcialidade e intervenção do sujeito nas vozes que está representando, sempre haverá a necessidade de uma política de representação no campo dos estudos culturais.

Os dados de composição do *corpus* foram coletados durante pesquisas entre os anos de 2002 e 2005, na primeira etapa, e entre os anos de 2006 e 2008, na segunda etapa. A primeira etapa da pesquisa consistiu em uma investigação na mídia – na Internet, em jornais, em revistas e em programas televisivos – para a obtenção de informações sobre a cultura popular do Estado de Pernambuco. As principais fontes foram: Jornal do Brasil, A Ponte – Fanzine Cultural, Diário de Pernambuco, Jornal do Commercio e os programas televisivos: Jazz & Cia e Alto-falante, seção Garimpo da TV Cultura, além dos programas,

Muito Mais, da TV Jornal, filiada ao Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), NE TV, da Rede Globo Nordeste, e da TV Universitária, produzido pela UFPE, além de entrevistas diretas com os grupos de cultura popular estudados. A segunda etapa foi elaborada mais no sentido de aprofundar detalhadamente o conhecimento que foi constituído na primeira etapa, a fim de observar as mudanças que ocorreram dentro dos grupos estudados e como essas mudanças interferem no modo como os agentes sociais de práticas da cultura popular incorporaram ou rejeitaram essas transformações.

As pesquisas de campo foram realizadas com a intenção de entrevistar e observar os agentes sociais de práticas da cultura popular pernambucana (toré, reisado, samba de coco) em seus lugares de origem, a saber: Pesqueira, Caraíbas e Arcoverde. Além disso, também entrevistei repentistas, cantadores de viola e de aboio e especialistas sobre a cultura popular local, como folcloristas, historiadores e pessoas que trabalham com a cultura popular pernambucana. Estas práticas populares citadas podem ser consideradas algumas das mais importantes matrizes da cultura popular de Pernambuco. Em todas as fases da pesquisa de campo, foram observadas *in loco*, gravadas em vídeo e fotografadas, as práticas ritualísticas dos agentes sociais representantes dessa cultura popular.

Ao final, todas as entrevistas¹ foram transcritas e digitadas por mim, totalizando 89 páginas das entrevistas da primeira fase e 37 páginas da segunda fase. Desta maneira, os dados para a composição do *corpus* foram de três tipos: (i) as práticas ritualísticas

¹ O critério para a escolha dos especialistas foi feito considerando o conhecimento que o informante possuía sobre as práticas culturais locais. Dessa maneira, escolhi como informantes historiadores, folcloristas, professores e outros representantes musicais da cultura popular pernambucana.

observadas *in loco* e em vídeo; (ii) as entrevistas feitas diretamente com informantes; e (iii) as matérias jornalísticas coletadas da Internet.

A partir das análises dos dados – tanto dos discursos dos agentes sociais de práticas da cultura popular pernambucana, ao se representarem por meio de suas práticas discursivas, como dos discursos dos agentes sociais da mídia ao representarem esses agentes sociais das práticas populares – é possível afirmar que as práticas discursivas nesses dois universos são (co)construtoras da identidade social dos indivíduos representados. Pressupondo que essas práticas discursivas produzidas por agentes sociais estão num processo contínuo de circularidade, posso hipotetizar aqui que o entrecruzamento dos discursos do ‘eu’ e do ‘outro’, conseqüentemente, contribui para que a identidade esteja sempre transformando e se transformando social e politicamente. Além disso, também é possível pressupor que os processos de referência utilizados e constituintes das práticas discursivas evidenciam a legitimação de estereótipos sobre os agentes sociais e sobre as práticas populares estudadas, reforçando conseqüentemente as mudanças identitárias nas políticas de representação que, por sua vez, permitem-nos pensar em subalternidade e hegemonia no jogo de poder estabelecido por meio da linguagem.

PARTE I

A POLÍTICA DE REPRESENTAÇÃO DA CULTURA POPULAR: UMA QUESTÃO DE IDENTIDADES NAS PRÁTICAS DISCURSIVAS

[a gente chama cultura porque é uma coisa que a gente traz e ela sempre representa a vida do nordestino (...)]

Mais antiga que a linguagem é a imitação dos gestos, que acontece involuntariamente e que ainda hoje, com toda a supressão da linguagem gestual e a educação para controlar os músculos, é tão forte que não podemos ver um rosto que se altera sem que haja excitação do nosso próprio rosto (...) assim aprendemos a nos compreender; assim a criança aprende a compreender a mãe (Nietzsche).

CAPÍTULO I

O LOCAL DA CULTURA: TEORIZAÇÕES ACERCA DA MARGEM

A festa folclórica é o único teatro do povo. Ora, por sua própria essência o teatro é sempre contestador, mesmo quando se pretende conservador (...). Há povo somente no momento de uma representação, de uma troca, de uma emoção, e a representação é ela própria um ato pontual, sempre outra, sempre nova, com sua língua própria, sua inscrição particular; momento, sempre revolucionário, de uma urgência; urgência de fazer, de dizer, de escrever, urgência que incita a uma transgressão, a uma criação. O povo se pronuncia segundo uma unanimidade teatral cujo papel principal é sempre o de destruir o que visa a representá-lo. (Geneviève Bollème)

1.1. Sobre o conceito de Cultura e Cultura Popular

Persistiu, durante muito tempo, a noção de cultura criada somente pelo saber erudito e que englobava o conhecimento próprio dos “especialistas” em filosofia, política, educação e outros. O expressar-se através de linguagem coloquial ou mítica e a expressão nas práticas sociais populares (religiosas, dançantes, ritualísticas), faziam parte de um “saber do inculto”, de um “saber popular”.

Na maioria dos estudos culturais, o termo “cultura” era tido como sinônimo de clássico, de erudito. Segundo Canclini (1983) e (2003), muitos dicionários costumam definir erudição nos seguintes termos: algo “sério” em oposição ao popular, folclórico, ligeiro; qualquer coisa em que a atração estética resida principalmente na clareza, no equilíbrio, na austeridade e na objetividade da estrutura formal, em lugar da subjetividade, do emocionalismo exagerado ou da falta de limites de linguagem.

A palavra “cultura” contém diversos sentidos e infindáveis referências de significação. Trata-se aqui de situá-la em relação à semântica que o termo apresenta.

- O sentido *clássico francês* aponta para a noção de formação, de obra. Estabelece a idéia de um delineamento daquilo que, num momento qualquer, é considerado como cultura patrimonial, de sapiência, formação e saber, entendendo-se que os delineamentos evoluem com o tempo;
- O sentido *germânico* aproxima-se do sentido de civilização e engloba os valores, as representações, símbolos e patrimônio tais como são comungados por uma comunidade num momento dado da sua história;
- O sentido *anglo-saxônico*, mais antropológico, leva em consideração as maneiras de viver, os estilos, os saberes quotidianos, as imagens e os mitos.

Marilena Chauí (1986), em sua obra *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, inicia uma análise do referente “cultura” pela sua etimologia. Dessa maneira revela que o termo “cultura” vem do verbo latino *colere*, que primeiramente era utilizado para o cultivo ou cuidado com a planta. Em analogia, o termo foi empregado para outros tipos de cuidados, como o cuidado com a criança, ou puericultura, o cuidado com os deuses, ou culto etc. Cultura era o cuidado com tudo, material ou simbólico, que dizia respeito aos interesses do homem. Para a manutenção desse cuidado era preciso a preservação da memória e a transmissão de como deveria se processar esse cuidado. Logo, surge o vínculo com educação e cultivo do espírito. O homem culto teria então uma interioridade “cultivada para a verdade e a beleza, inseparáveis da natureza e do sagrado”.

(op.cit.:11). A partir do século XVIII, no mesmo período em que, segundo Burke (1989), houve o deslocamento no conceito de cultura, o termo vai se mesclar com outro, a saber, o vocábulo “civilização”. Essa ligação se estabelece positiva ou negativamente conforme a linha de pensamento adotada para se entender os termos. Para os românticos civilização expressa artificialidade, convenção, “sujeição da sensibilidade e do ‘bom natural’ aos espartilhos da razão artificiosa”, cultura era “bondade natural, interioridade espiritual” (Rousseau *apud* Chauí, 1986:12). A partir do conceito de Rousseau percebemos a presença do pensamento romântico. Por outro lado, os iluministas observavam positivamente a articulação dos dois conceitos, uma vez que eles contribuíam para o desenvolvimento ou aperfeiçoamento do ser humano. A cultura era a medida de uma civilização, não era concebida como natureza como entendiam os românticos, mas “específico da natureza humana, isto é, o desenvolvimento autônomo da razão na compreensão dos homens, da natureza e da sociedade para criar uma ordem superior (civilizada) contra a ignorância e a superstição” (Chauí, 1986:13).

Notamos, através da explanação de Chauí, que a abrangência do termo no século XVIII, tratada por Peter Burke, permanecia mais atrelada aos pensadores iluministas, cuja reflexão se encaminha no sentido de perceber o termo “cultura” justamente como não natural, pois a natureza era entendida, por essa perspectiva, como contingência e imobilidade, ou ainda como o “reino das causas mecânicas”. A cultura, por sua vez, era invenção, mobilidade, ou “o reino humano da história”.

O referente “cultura”, de acordo com Peter Burke (1989), é ainda mais controvertido. Burke nos apresenta uma abrangência do conceito em tempos mais ou menos recentes. Escreve o historiador que até o século XVIII

O termo cultura tendia a referir-se à arte, literatura e música (...) hoje, contudo, seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo "cultura" muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser apreendido em uma dada sociedade, como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. (op.cit.:25).

É possível perceber nessa conceituação uma tendência culturalista que opõe cultura à natureza e faz da primeira um conceito construído universalmente, ou seja, todos os povos possuem cultura – embora a partir da questão do relativismo cultural as culturas sejam únicas e não passíveis de serem comparadas valorativamente.

O inconveniente desse pensamento, de acordo com Canclini (1983:28), é que a ampliação da noção de cultura estabelece dois problemas: 1) apesar de ter criado uma equidade entre as culturas, essa noção não conseguiu dar conta das desigualdades entre elas. Ou seja, de como as diferenças se transformaram em desigualdade; e 2) ao mesmo tempo em que racionaliza todos os fazeres sociais como cultura, esse termo não esclarece a hierarquia entre esses fazeres e a importância distintiva que possuem dentro de uma determinada formação social.

Canclini sugere então delimitar o uso do referente cultura para à

Produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido (op.cit.:29).

Em sua crítica aos conceitos de cultura, Canclini se opõe às conceitualizações de inclinação idealista que entende o conceito de cultura apenas como referente do campo das crenças, dos valores e das idéias. Canclini afirma que sua proposição de conceitualizar cultura não se dirige no sentido de identificar cultural com ideal, nem material com social, nem sequer imagina a possibilidade de analisar esses níveis de maneira separada. Pelo contrário, pois

Os processos ideais (de representação e reelaboração simbólica) remetem a estruturas mentais, a operações de reprodução ou transformação social, a práticas e instituições que, por mais que se ocupem da cultura, implicam uma certa materialidade. E não só isso: não existe produção de sentido que não esteja inserida em estruturas materiais (Canclini, 1983:29).

Ainda, segundo Canclini, esse entendimento estreito do campo cultural faz com que as normas da estética e moral construídas pela história humana disseminassem o pensamento individualista e homogêneo, dos valores do corpo e dos sentimentos em defasagem de um suposto saber “culto” daqueles que tinham acesso aos bens culturais de uma cultura hegemônica.

Alessandro Duranti (1997), em sua obra *Linguistic Anthropology*, afirma que a noção de cultura é importante para ser assumida por qualquer estudioso do assunto, pelo motivo de que essa noção direciona seus interesses pelas regularidades (padrões) ou pelas diferenças entre os indivíduos de uma comunidade qualquer. Esse autor apresenta em seu estudo a noção de cultura a partir de seis concepções, a saber, (i) cultura como oposição ao conceito de natureza; (ii) cultura como conhecimento; (iii) cultura como comunicação; (iv) cultura como sistema de mediação; (v) cultura como sistema de práticas; e (vi) cultura como sistema de participação.

Cada uma das concepções de cultura apresentadas acima, de acordo com Duranti, contribui para a compreensão dessa noção como um fenômeno complexo e aponta para um diferente conjunto de propriedades que pode ser estudado. O autor ainda enfatiza que as perspectivas teóricas mais recentes evitam uma noção de cultura mais global, em favor de uma mais específico-contextual, dependendo de práticas e de formas de participação.

Para a discussão que desenvolvo, interessa-me aqui as concepções de cultura como comunicação e sistema de práticas, visto que entendo a cultura popular como sendo transformada social e politicamente por meio de práticas discursivas de agentes sociais atuantes nesse processo de transformação. Concorde com Canclini (2003) quando diz que os populares, em seu fazer coletivo, em sua elaboração de regras próprias para a vida em comunidade, expressam necessidades, desejo de potência criadora, angústias, formas de resistência. Para esse autor, é pelo corpo coletivo que os populares se comunicam e é pelas práticas dançantes, em especial, seja com enfoque religioso, artístico, ou de regozijo, que a noção de cultura popular se torna presentificada enquanto comunicação por meio dos sistemas de práticas culturais.

Para entendermos as duas noções de cultura que adotarei neste estudo, vejamos a concepção de cultura como comunicação, que, segundo Duranti (1997), é pautada na teoria semiótica da cultura: “Em sua versão mais básica, esta visão postula que cultura é uma representação do mundo, uma forma de dar sentido à realidade por meio de sua objetivação em histórias, mitos, descrições, teorias, provérbios, produtos artísticos e performances”² (op.cit.:33). Para o autor, um dos primeiros exemplos da visão de cultura como

² In its most basic version, this view holds that culture is a representation of the world, a way of making sense of reality by objectifying it in stories, myths, descriptions, theories, proverbs, artistic procedures and performances.

comunicação pode ser encontrada nos estudos de Lévi-Strauss. De acordo com o antropólogo francês, todas as culturas são sistemas de signos que expressam predisposições cognitivas profundamente imbricadas para categorizar o mundo em termos de oposições binárias. A visão de cultura como comunicação é particularmente evidente em Lévi-Strauss porque este autor entende cultura como um sistema que comunica a si mesmo através de atores sociais. Lévi-Strauss acreditava que não eram as pessoas que se comunicavam através dos mitos, mas os mitos que comunicavam através das pessoas. Segundo Duranti (1997:36), “neste paradigma, o ser humano concreto, o ser histórico, que não é apenas um lugar de sensações, pensamentos e sentimentos, mas também fonte e origem de ações, desvanece-se em um sujeito transcendental, não-cultural, não-histórico”³.

Duranti (1997:37) também compreende o antropólogo Clifford Geertz como um dos representantes da visão de cultura como comunicação, na medida em que, para Geertz, a cultura é pública, produto das interações humanas⁴. Nesta perspectiva, as práticas culturais são definidas como atos de comunicação, porque os indivíduos, em momentos como um debate público, um funeral, um jogo de futebol, se engajam em comportamentos coordenados que não só implicam como também produzem visões de mundo. Duranti ressalta que a perspectiva de Geertz é fundamental para que se repensem os seres humanos como sócio-historicamente localizados, envolvidos em um processo contínuo de interpretação dos sujeitos.

³ In this paradigm, the concrete human being, the historical being who is not only site of sensations, thoughts, and feelings, but also the source and origin of actions, vanishes in a transcendental, non-cultural, non-historical subject.

⁴ O conceito de cultura apresentado por Geertz é o seguinte: “O conceito de cultura que eu defendo é um conceito essencialmente semiótico. Acreditando, com Max Weber, que o homem é um animal suspenso por tramas de significação que ele mesmo fiou, eu tomo a cultura como sendo essas tramas e a análise dela como sendo, então, não uma ciência experimental em busca da lei, mas uma ciência interpretativa em busca do significado (Geertz, 1973 *apud* Duranti, 1997:36).

A outra noção de cultura que interessa nessa discussão é a de cultura como sistema de práticas. Segundo Duranti, esta noção de cultura como prática é pautada no movimento intelectual pós-estruturalista europeu do final da década de 1960, início dos anos 70, que começou a questionar alguns postulados básicos do paradigma estruturalista⁵.

A teoria proposta por Bourdieu é, para Duranti (1997), um bom exemplo do paradigma pós-estruturalista em função da ênfase conferida pelo sociólogo à relação entre conhecimento e ação-no-mundo, entre condições presentes e condições passadas. Bourdieu constrói sua noção de cultura ao tentar escapar da dicotomia subjetivismo/objetivismo nas ciências sociais, enfatizando o fato de que o sujeito ou o ator humano somente pode culturalmente existir e funcionar como um agente em uma série de atividades habituais que são tanto pressupostas como reproduzidas por suas ações individuais (Duranti, 1997:45). Para Bourdieu, a cultura não é nem algo simplesmente externo ao indivíduo (ou seja, em rituais ou símbolos carregados por velhos membros da sociedade), nem alguma coisa simplesmente interna (isto é, na mente do indivíduo). Ao contrário, ela existe através de ações rotineiras que incluem as condições físicas e materiais, assim como a experiência dos atores sociais de usarem seus corpos enquanto se movimentam através de um espaço familiar (Duranti, 1997:45).

Duranti, ao citar Bourdieu, diz que este autor, ao introduzir como unidade de análise a noção de *habitus*, acaba por forçar alguns lingüistas e filósofos a revisarem a teoria dos atos de fala, já que uma determinada linguagem somente pode executar uma ação se já

⁵ Segundo Duranti (1997:43), “as generalizações sobre culturas inteiras e as abstrações baseadas em opções simbólicas, como as utilizadas por Lévi-Strauss, eram criticadas como ‘essencialistas’ ou ‘metafísicas’, e daí começou a haver um interesse maior pelas construções interpretativas dialógicas”.

existir “um sistema de disposições, um *habitus*, já compartilhado pela comunidade” (Bourdieu, 1982 *apud* Duranti, 1997:44).

A partir das concepções de cultura como comunicação e como sistema de práticas que assumo neste estudo, e retomando o episódio do surgimento da noção do termo “cultura” como vimos anteriormente por meio da binaridade erudito/popular, procurarei fazer uma articulação destas concepções com o conceito de cultura popular⁶. Nesta perspectiva que estabelece a binaridade acima consolidou-se um saber da racionalidade ocidental (apolínea – da ordem, da polidez, do controle dos desejos), intencionalmente alocado junto a um saber cotidiano, expresso por “outra” racionalidade (dionisíaca – do êxtase, da entrega, das metamorfoses, da mimese), para designar as produções do povo.

Burke (1989:32) observa que a Alemanha é pioneira ao acolher e trazer à tona uma série de termos para definir essas produções oriundas do povo. Nesse sentido surge *volkslied* com o significado de canção popular, *volksmärchen* para tratar de conto popular e ainda outros termos surgidos posteriormente em outros países.

Essa forma de entender a noção de cultura popular, segundo Burke, tornou-se bastante aceitável e rapidamente os setores cultos da sociedade passaram a incorporar como repertórios as coleções de poesia popular, contos populares e música popular. Esse fenômeno foi designado pelo historiador inglês como “a descoberta do povo”, e ele concluía que havia uma série de razões para que isso ocorresse naquele momento histórico,

⁶ Vale salientar que devido às várias concepções existentes de cultura popular, assumo o ponto de vista de Cuche (1999:149), para quem as culturas populares, num processo de circularidade das práticas discursivas, revelam-se nem inteiramente dependentes, nem inteiramente autônomas, nem pura imitação, nem pura criação. Isto contribui, segundo o autor, para que cada cultura particular seja “uma reunião de elementos originais e elementos importados, de invenções próprias e de empréstimos”.

a saber, (i) razões estéticas, que remetiam a uma insubordinação contra o artificial na arte culta e conseqüente criação de valores simplistas da forma; (ii) razões intelectuais, que estabeleciam uma postura hostil para com o Iluminismo, como pensamento de valores racionais em desfeita do sentimento e das emoções; além disso, havia com respeito ao aspecto intelectual, um desdém pelos paradigmas da dramaturgia, herdados da perspectiva aristotélica; e, por fim, (iii) razões políticas, que estavam atreladas às hostilidades contra a França e seu iluminismo, com apoio de países como a Alemanha e a Espanha.

Nesta perspectiva da noção de cultura popular que passa a ser aceita pela classe culta, Canclini (2003) afirma que houve um primeiro obstáculo para o conhecimento do folclórico e que procede do recorte do objeto de estudo.

O folk é visto de forma semelhante na Europa como uma propriedade de grupos indígenas ou camponeses isolados e auto-suficientes, cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas. Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. (op.cit.:211).

Segundo Canclini, outras formas errôneas de se entender a produção popular recaem na fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam e levam a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação. Em primeiro lugar, a necessidade de arraigar a formação de novas marcas na identidade de seu passado e, em segundo lugar, a inclinação romântica de resgatar os sentimentos populares frente ao Iluminismo e ao cosmopolitismo liberal são estereótipos que se constroem acerca do conceito de cultura popular. Para Canclini, assim condicionados pelo nacionalismo político e humanismo romântico, não é fácil que os

estudos sobre o popular produzam um conhecimento científico e dentro do que vem a se convencionalizar como um discurso atual e moderno.

Em síntese, Canclini (2003:350), pautado em estudos antropológicos, nos informa que essa dificuldade de associar as culturas populares a um discurso moderno não se deve à distância que as crises colocam entre os ideais e os atos, mas à estrutura constitutiva da articulação entre o político e o cultural em qualquer sociedade. Para esse autor, uma saída seria pensarmos as práticas culturais mais que ações, porém como atuações que representam, simulam ações sociais e, por fim, comunicam uma resistência por meio da linguagem, qualquer que seja, que emprega em suas representações.

1.2. Política de Representação e Identidade Social na Cultura Popular

Segundo Rajagopalan (2003:31), um esforço de se interrogar a noção da representação, ou, no mínimo, de se compreender a sua importância na história do pensamento sobre a linguagem, deverá começar pelo reconhecimento de que a tese do representacionalismo é, ao mesmo tempo, uma lamentação e uma expressão de desejo. Tal gesto de lamentação se caracteriza ao afirmar a incapacidade dos seres humanos de apreenderem o mundo numenal tal e qual (em oposição ao mundo fenomenal); a linguagem, nesse sentido, se coloca como uma barreira entre a mente humana e o mundo, dificultando qualquer apreensão deste de maneira direta. Por outro lado, essa apreensão também é uma expressão de um desejo, pois elege como condição ideal (embora confessadamente inatingível) da linguagem a total transparência, qualidade que tornaria praticamente inconsequente o seu papel intermediador.

Ao se pensar em sua taxonomia semântica, o termo “política de representação”, *a priori*, se tomados separadamente, parecem gerar questionamentos da ordem paradoxal. Ou seja, a problemática se dá desde a junção do significado de política – práxis – ao de representação – figurativização, visto que o termo “representação” pressupõe caracterização de uma figuração, o que pode ser tomado como centramento e fixidez de valorações sociais estabelecidas em um lugar. Por sua vez, o termo “política” carrega uma práxis de estratégias acerca de um objeto. A aparente contraposição, no entanto, se desfaz no próprio traçado que a política processa.

Segundo Baudrillard (1985), na época do Renascimento, política era um jogo estratégico, uma semiurgia, o virtuosismo de um dramaturgo constituindo uma rede lúdica: “A forma é a de um jogo, não de um sistema de representação – semiurgia e estratégia, não ideologia –, e a sua utilização depende do virtuosismo e não de verdade.” (op.cit.:19). Porém, após a Revolução Francesa, o conceito de política passou a estar simbolicamente ligado ao social, isto é, uma prática que envolve ideologias sociais que buscam legitimar verdades sociais. Assim, temos o sistema de representação impondo-se sobre a noção de prática política:

[o político] se encarrega de uma referência social, o social se apodera dele [o político]. No mesmo momento começa a ser representação, seu jogo é dominado pelos mecanismos representativos (...) A cena política se torna a cena da evocação de um significado fundamental: o povo, a vontade do povo etc. Ela não trabalha mais só sobre signos, mas sobre sentidos (Baudrillard, 1985:20).

Nessa perspectiva, o conceito de representação insere-se na política, mesmo que se dê um caráter constativo à representação. Esse caráter constativo é, por sua vez,

performativo da constituição de valores, portanto o constativo é a estratégia da prática política, que mesmo escondida continua a performatizar na representação. Eliminando a contraposição pela própria contextualização histórica da prática política, o jogo político, a práxis e a representação passam a ter um caráter identitário, ligado ao povo, à nação. Sob essa argumentação, a história da cultura popular modificada – subalternidade/hegemonia movida no tempo, acionada por um motivo de circularidade ideológica provoca um *pathos* – gera um construto de identidade pela pertença de um lugar social. Se assim aceitarmos esse jogo de linguagem, poderemos dizer que os movimentos dentro e fora da história estabelecem representações que para se manterem necessitam da práxis.

Nesse sentido que se estabelecem os conceitos de política e representação ou o campo dos estudos das políticas de representação, segundo Fairclough (2001), questões como subjetividade e domínio do Eu e do Outro são fundamentais para a construção da identidade social. Como aponta Rajagopalan (2002:77), após estudos de autores como Hobsbawn, a identidade neste aspecto deve ser pensada como um construto “e não algo que se encontra por aí *in natura*”. Esse modo de ser percebida significou uma mudança radical na forma como vinha sendo concebido o conceito de identidade. Hall (2002:10-13), por sua vez, faz uma genealogia do conceito, mostrando como este recebeu interpretações divergentes: a) a essencialista, presente na época do Iluminismo, cuja concepção de sujeito estava baseada na idéia de um indivíduo totalmente centrado e unificado; b) a interativa, que aparece nos estudos sociológicos clássicos, em que o sujeito, ainda concebido como portador de uma essência interior, é formado/modificado num diálogo com mundos exteriores; e c) a pós-moderna. Essa última, objeto de estudo do autor, contradiz o

pensamento de um sujeito uno e coerente, formado de uma única identidade, e afirma o descentramento desse sujeito, a existência de múltiplas identidades, muitas vezes contradizentes e não-resolvidas.

Segundo Hall (2002), a partir da segunda metade do século XX em diante, período denominado por ele de modernidade tardia, o sujeito foi (des)centrado pelas transformações de conceitos que respaldam as ciências humanas, a partir de perspectivas de autores como Lacan e Foucault. Como esse sujeito de fragmentos percebe-se diante de suas identidades? Essa é uma das indagações a qual o autor procura solucionar, focando particularmente o estudo da identidade nacional. Para esse autor, as identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós, brasileiros, por exemplo, só sabemos o que significa ser ‘negro’ devido ao modo como a ‘negritude’ veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura hegemônica desde a época da escravidão no Brasil. Segue-se que a noção não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – “um sistema de representação cultural e político” (op.cit.:48-49).

Ora, no que se refere à cultura popular e sua representação cultural e política, segundo Canclini (2003), há uma tendência remota em se entender esse termo associado a uma identidade essencialista. Canclini diz que essa relação pode ser perceptível pelo desejo de se entender o povo e suas produções culturais buscando sempre ‘resgatá-los de um passado’ e presos a determinados estereótipos, tais como o povo ser representante de uma ‘tradição’ e de uma ‘essência’ – associações que determinam um lugar fixo para se entender o popular e que vêm desde o positivismo e o messianismo sociopolítico.

Segundo Canclini (2003), os estudos folcloristas, ao verem com nostalgia os discursos da cultura popular, ao ficarem presos a sua representação como em busca de um passado remoto apreendido por esse conceito dentro desse âmbito de observação, estabelecem crenças construídas por comunidades antigas em busca de pactos simbólicos com a natureza de que se perderiam se a tecnologia lhes ensinasse a dominar forças políticas. Mesmo na Modernidade permanece uma inquietude romântica que leva a definir popular como tradicional. Ou, nas palavras do autor:

O popular como resíduo elogiado: depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças “exteriores” da modernidade. (op.cit.:209).

Um segundo desejo dessa representação do popular é retomada, numa outra perspectiva, pelos românticos, ao decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural. Isto é, segundo Canclini (2003:210), à especificidade da cultura popular “tornam-se cegas às mudanças que a redefiniam nas sociedades industriais e urbanas. Ao atribuir-lhes uma autonomia imaginada, suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. O povo é ‘resgatado’, mas não conhecido”.

Sendo assim, a cultura popular é enquadrada dentro de uma representação unilateral, hegemônica, pela impossibilidade da própria linguagem em intermediar a construção de uma identidade justa para o povo. Para Rajagopalan (2003:31), a tese do representacionalismo, nesse ponto, se alicerça naquilo que Jacques Derrida chama de “metafísica da presença”. Rajagopalan ainda diz que o que se lamenta é, no fundo, a impossibilidade que a linguagem nos impõe de que os significados se apresentem sem

qualquer intermediação. Dessa forma, a tese do representacionalismo esconde na verdade o “sonho da apresentação, uma espécie de ‘epifania’ do significado – o sonho, o desejo, de, enfim, desvencilhar-se da própria linguagem humana”. Ainda para esse autor, em várias abordagens examinadas, a tese do representacionalismo faz parte de pressupostos sobre linguagem e identidade. Ou seja, por se tratarem de algo que subjaz, que legitima o resto das nossas crenças mais profundas acerca da linguagem, os estudos sobre identidade devem submeter-se a um exame crítico.

Hall (2000) fala que os sujeitos identificam-se com os sentidos produzidos por uma prática discursiva, construindo, assim, suas identidades. Esse autor ainda menciona representação cultural como um conjunto de sentidos produzidos. Com isso estamos lembrando que para se pensar as práticas discursivas produzidas pelos grupos sociais é preciso afastar a idéia de que aquilo que se representa coincide com a realidade física, empírica: o referente está presente, mas transformado.

Nesta perspectiva de o referente enquadrar-se num contínuo processo de transformação, a identidade social atrelada ao conceito de cultura popular, mesmo num processo contínuo de transformação, traz arraigada em si, desde épocas remotas, quando veio à tona a idéia da cultura criada pelo povo, determinadas concepções que legitimam o popular preso a um conceito de tradicional e menos erudito, pela intermediação daqueles que representavam a voz do povo. Segundo Canclini (2003:205), “o popular costuma, desde então, ser associado ao pré-moderno e ao subsidiário”.

Para Canclini (2003), a forma como o popular é designado é comprovada pela bibliografia sobre cultura que costuma supor que existe um interesse intrínseco dos setores

hegemônicos em promover a modernidade e um destino fatídico dos populares que os arraiga às tradições.

Os modernizadores extraem dessa oposição a moral de que seu interesse pelos avanços, pelas promessas da história, justifica sua posição hegemônica, enquanto o atraso das classes populares as condena à subalternidade. Se a cultura popular se moderniza, como de fato verificaremos, isso é para os grupos hegemônicos uma confirmação de que seu tradicionalismo não tem saída; para os defensores das causas populares torna-se outra evidência da forma como a dominação os impede de ser eles mesmos. (op.cit.:206).

Importante apontar aqui é que para Canclini (2003:206) o tradicionalismo é hoje uma tendência em amplas camadas hegemônicas e que pode combinar-se com o moderno quase sem conflitos, quando a exaltação das tradições se limita à cultura, enquanto a modernização se especializa nos setores social e econômico. O pensamento moderno, segundo esse autor, expressa um esforço pela universalidade em seu discurso, que reflete um ímpeto de progresso industrial e expansão global de mercados e isso proporciona visões fetichizadas das periferias que serviriam às necessidades legitimadoras do discurso dominante, inibindo as possibilidades de auto-representação dos indivíduos aí inseridos. Deixando de lado estes entraves, é preciso perguntar-se agora em que sentido e com quais fins os setores populares aderem à pós-modernidade, buscam-na e misturam-na as suas tradições no interior das representações cotidianas.

Hall (2002:48) diz que a identidade nacional na pós-modernidade, aqui entendida como social, é um contínuo processo de busca pela completude, processo que vai se realizar nas interações sociais, na interação com o outro. Assim, a identidade social resulta das interações entre os grupos e os procedimentos de diferenciação simbólica que eles utilizam em suas relações. Para o autor, não existe a representação da identidade una, mas como um

construto de diferenças. Isto é, a identidade social se constrói e reconstrói permanentemente no interior das permutas sociais de uma cultura, por meio da linguagem, num processo dinâmico e inacabado de (co) construção.

Segundo Giddens (1991), por um lado, a tendência pós-moderna surge marcada por uma tentativa de explorar o poder em representação, dando ênfase às margens. De algumas décadas para cá, têm surgido sinais dessa nova ordem, o que, segundo esse autor, seria uma acentuação ou radicalização das conseqüências da modernidade. Por outro lado, a teoria pós-moderna não vai questionar a capacidade de uma linguagem ou discurso de produzir verdades. Para Giddens,

a desorientação que se expressa na sensação de que não se pode obter conhecimento sistemático sobre a organização social (...) resulta, em primeiro lugar, da sensação de que muitos de nós temos sido apanhados num universo de eventos que não compreendemos plenamente, e que parecem em grande parte estar fora de nosso controle (op.cit.:12).

A partir dessa incerteza com relação às verdades dos discursos que nos insere na história, desenvolve-se a crítica à política de representação pós-moderna por meio das práticas discursivas. São críticas às estruturas de poder envolvidas na representação, com ênfase na articulação das margens ou do que é projetado como marginal. Steven Connor *apud* Giddens (1991:13) fala inclusive de uma acentuação dessa ênfase nas margens até o ponto de alguns teóricos como Gayatri Spivak e Homi Bhabha questionarem esse modelo como reprodução de modelos colonialistas de pensamento. Assim, os estudos subalternos (Subaltern Studies), corrente que parte de uma nova conceituação do termo “subalterno”, remontam a Gramsci, que denomina como “subalterno” os pertencentes às classes oprimidas, como uma forma de substituir o termo marxista “proletariado”. Os teóricos

citados acima, a partir da conceituação de Gramsci, que, diferentemente do termo anterior, pressupõe subordinação, submissão, começaram a perceber que as formas de opressão estão além da classe e da condição econômica e que também há opressão com bases nos estudos gramscianos e nas teorias marxistas. Somando a tudo isso o fato de que Gramsci considera a cultura subalterna essencialmente folclórica, espontânea, fundada no senso comum mais que uma concepção científica do mundo, o conceito de subalterno foi ampliado. Para Spivak (1994), o subalterno é aquele que não é representado, inclusive na representação que se propõe dar a ele, porque, a partir do momento em que é representado, ele já é inserido em um discurso e perde o caráter de subalternidade num processo de alienação das diferenças.

Se por um lado a alienação do processo de produção da diferença leva certos agentes sociais a construir ou assumirem uma identidade a partir daquilo que diferencia esses agentes de uma identidade dominante, por outro as novas formas de significar e referenciar esses mesmos agentes, situando-os em uma dimensão político-social, são sinais, embora tímidos, de que a prática discursiva dentro da qual esses agentes se significam, a exemplo de toda prática discursiva, está em constante movimento de redefinição de suas fronteiras, o que atesta que esses agentes, embora carreguem o peso de terem sido posicionados pela alteridade, são agentes inquietos em relação à posição que ocupam, sentindo necessidade, portanto, de se mexerem dentro dela, de olharem para o que está fora dela, o que nos leva a pensar as estratégias políticas destes apenas como referências ou pretextos para se buscar mais equilíbrio nas relações de força.

Em síntese, neste sentido, pautado pelo pensamento de Hall (2000:112), assumo que

as identidades sociais são “pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós”. Compartilho com a posição desse autor que concebe as identidades como “o resultado de uma bem-sucedida articulação ou ‘fixação’ do sujeito ao fluxo do discurso”. Entendo as identidades como posições que o agente social assume e que, como tais, são sempre construídas de significados em função de uma ‘ausência’ no interior das representações através da linguagem de que faz uso, a qual transforma e transforma-se por meio das práticas discursivas.

1.3. Linguagem como Ação e Circularidade nas Práticas Discursivas

Para adotar o conceito de linguagem que age transformando e transformando-se nas práticas discursivas e está relacionada à necessidade sugerida pelo modo como Duranti (1997) compreende a concepção de cultura como prática, sinto a necessidade de fazer aqui uma breve introdução da teoria dos atos de fala a fim de complementar a forma como entendo o conceito de prática discursiva. Respaldo o bojo desta discussão ao considerar o estudo sobre os atos de fala de acordo com o filósofo da linguagem J. L. Austin (1990), em seu livro *How to do things with words*.

No início de seus estudos sobre linguagem, Austin entende que além do sentido de partida do enunciado, que pressupõe um arranjo sintático e um conteúdo semântico básico, existe o contraponto de uma força ilocucionária, isto é, a força que o ato de fala adquire no momento em que é produzido. Para esse autor, produzir um enunciado é concretizar simultaneamente três atos.

Ao mesmo tempo em que profere um ato *locucionário*, que inclui um arranjo sintático e um conteúdo semântico, cria-se também um outro ato, o *ilocucionário*, responsável por um fazer: uma promessa, um batismo, um juramento etc. Produzir um ato de fala é, ainda, obter efeitos de razão desse ato; é, pois, cumprir ao mesmo tempo um ato *perlocucionário*.

A proposição da simultaneidade desses três atos no momento em que se produz um único e mesmo enunciado é, a meu ver, a grande contribuição de Austin à reflexão sobre a linguagem, principalmente quando o conceito de ato de fala deixa o campo do enunciado e emerge no sentido de texto. A noção de ato de fala é básica tanto a textos inteiros ou a fragmentos de texto, de tal forma que uma sequência textual, que pode conter inúmeros atos, pode ser resumida por um único. Nessa simultaneidade dos atos, esse filósofo da linguagem estabelece um campo de conhecimento que permite diferentes abordagens, pondo a reflexão lingüística em confronto com a lógica (relação linguagem-mundo), com a própria pragmática (relação linguagem-ação) e com a retórica (relação linguagem-persuasão). Inclui, desse modo, no horizonte de reflexão: a problemática da linguagem como representação do mundo (diálogo com a lógica), a consideração da ação entre interlocutores e, finalmente, determina em que extensão se produz um efeito, calculado pela ação (verbal ou não-verbal).

Ao afirmar que dizer não é simplesmente produzir sons articulados com uma estrutura sintático-semântica básica, mas fazer uma ação pela linguagem, Austin acrescenta à sua teoria dos atos de fala uma série de condições que devem ser satisfeitas para que uma ação verbal se efetive com sucesso.

Assim, um ato de fala não se concretiza, segundo Austin:

- (A) sem que exista um procedimento convencionalmente aceito (que inclui o proferimento de certas palavras);
- (B) sem que esse procedimento seja acionado correta e integralmente por pessoas em circunstâncias adequadas;
- (C) sem que as atitudes das pessoas envolvidas em tal procedimento estejam de acordo com os pensamentos, os sentimentos e as intenções requeridas pela conduta a ser seguida.

Pode-se, portanto, afirmar que esse autor propõe duas naturezas de fatos para a definição do exercício da linguagem ao responder a questão “como fazer coisas com palavras”. São elas:

- (a) uma prática ritual, que inclui o proferimento verbal, mas que não é estritamente lingüística;
- (b) certas atitudes, também adequadas a um certo ritual, que envolvem pensamentos, sentimentos e intenções das pessoas implicadas.

Ao se pensar desse modo, porém, os atos de fala passariam sempre pelo crivo das intenções de quem produz linguagem, mas mais ainda por meio de uma prática discursiva. Neste sentido, a performatividade é priorizada como uma propriedade constitutiva e,

portanto, inalienável da linguagem e que dá margem para pensarmos a caracterização da performatividade como uma propriedade virtual da linguagem. A execução de uma ação verbal dependeria fundamentalmente das crenças, das atitudes de alguém colocado na posição de produzir a linguagem. Essas atitudes, a um só tempo, permitem a percepção não só do tipo de ato instaurado, como também a própria performatividade da linguagem, ao fim de cuja atividade e por força de uma motivação pessoal se optaria por continuar ou não ativando essa propriedade tida, desse modo, como virtual.

Aqui abro um parêntese para o teórico Ernesto Laclau (1991:146), que afirma que a sociedade é entendida como um vasto tecido argumentativo no qual os seres humanos constroem suas próprias realidades. Afirmar que os discursos formam os objetos tratáveis ou, como enfatiza Laclau, que não se pode falar em realidade objetiva sem se questionar como esta se constrói dentro de uma prática discursiva, implica entender a linguagem em sua dimensão lingüística e extralingüística.

Laclau (1991) explicita que pelo conceito de discurso, os atos de linguagem constituem uma trama que ultrapassa o meramente lingüístico. Para esse autor, o discurso é uma instância limítrofe com o social, porque cada ato social tem um significado, e é constituído na forma de seqüências discursivas que articulam elementos lingüísticos e extralingüísticos. (op.cit.:137). A partir disso é estabelecido um novo conceito de objetividade – as práticas sociais se constituiriam discursivamente, bem como um modo novo de conceber a identidade social ou subjetiva, mergulhadas num relativismo bastante radical, dado por esse jogo permanente dos sentidos estabelecidos.

Embora não vá tratar necessariamente aqui do conceito de texto nem tão pouco dos atos de fala em si, destaco essa breve introdução ao tema a fim de dar margens para pensarmos a linguagem em sua dimensão de ação e, ao mesmo tempo, não somente verbal, mas numa globalidade materializada pelo verbal mais o não-verbal que compõem o universo das práticas discursivas⁷.

Foucault (1986), em *A Arqueologia do Saber*, apresenta claramente a importância de considerarmos o conceito de prática discursiva ao trabalharmos com a linguagem enquanto ação:

(...) gostaria de mostrar que o discurso não é uma estreita superfície de contato, ou de confronto, entre uma realidade e uma língua, o intrincamento entre um léxico e uma experiência; gostaria de mostrar, por meio de exemplos precisos, que, analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva. (...) não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse mais que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever (op.cit.:56).

Nesse sentido, o discurso, de acordo com Foucault (1986), ultrapassa a simples referência a coisas e apresenta significados para além da utilização de letras, palavras e frases e não pode ser entendido como um fenômeno de mera expressão de algo: “apresenta regularidades intrínsecas a si mesmo, através das quais é possível definir uma rede

⁷ Saliento que não farei aqui uma discussão acerca do conceito de multimodalidade e multissemiose, mas cito o trabalho de Costa Val & Rojo (S/D), ao afirmarem que o conceito de multimodalidade é entendido por autores como Kress, (1993); Kress e Van Leeuwen (2001); Ochs (1997), dentre outros, e o de multissemiose por autores como Lemke (2003); Jewitt (2006); Bateman, Delin & Henschel (2002). Desta forma, procuro fazer uma análise textual-discursiva no sentido que é observado não somente pelo verbal mas também pelo não-verbal (fotos, composições dos agentes).

conceitual que lhe é própria” (op.cit.:70). O autor se refere a ‘esse mais’, acrescentando que seja definido e assegurado a partir do próprio discurso, até porque as regras de construção dos conceitos, segundo Foucault, não habitam na mentalidade nem na consciência dos indivíduos: “pelo contrário, elas estão no próprio discurso e se impõem a todos aqueles que falam ou tentam falar dentro de um determinado campo discursivo” (*ibidem, idem*).

Ou seja, a linguagem, que constitui o jogo ou o mecanismo a partir do qual se dá a significação e ordenação da experiência, ou melhor, o empreendimento dessa relação de dominância via significação, só é possível pela consideração do conjunto de seus significados na prática discursiva. O gesto da significação é, portanto, a instauração do jogo no e pelo discurso. Daí a questão central numa discussão sobre identidade não ser a diferença em si, mas como ela é (co)construída ideologicamente nas práticas discursivas. Em outras palavras, um sistema de diferenças ordenadas de certa maneira é o que estabelece o jogo da significação da/na linguagem. Esse jogo, porém, se dá no interior das práticas discursivas (co)construídas, por um lado, pelo “eu” e, por outro lado, pelo “outro” do discurso, numa relação de conflitos e tensões marcadas por desejo de poder. Essa luta pela hegemonia passa necessariamente pelo controle de produção do sentido. Embora esse esforço de controle da produção de sentido (no caso da cultura popular) seja uma característica indiscutível de todo funcionamento das práticas discursivas. Em outras palavras, a contínua reordenação das relações de força produz um movimento constante de renegociação dos sentidos na política de representação. É exatamente esse caráter contingencial e histórico das relações de força das práticas discursivas e de seus agentes sociais que estabelecem uma “negociação” e interação por meio de uma circularidade dos

discursos.

Para esclarecer melhor o uso que faço do conceito de circularidade das práticas discursivas, por meio do qual defendo que a identidade se (co)constrói social e politicamente na cultura popular, procurarei explicar esse conceito fundamentado nos estudos de Michael Bakhtin ao discutir a cultura popular na Idade Média e no Renascimento.

Segundo Bakhtin (1993:20), em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, a visão de mundo elaborada no correr dos séculos pela cultura popular se contrapõe, sobretudo na Idade Média, ao dogmatismo e à seriedade da cultura das classes dominantes,⁸ ao mesmo tempo em que estão em profunda interação pelo processo que designa como circularidade. Esse autor afirma que a comicidade se liga diretamente aos temas carnavalescos da cultura popular por meio da circularidade das práticas discursivas presentes naquela época.

Ginzburg (1987), em sua obra *O queijo e os vermes*, cita Bakhtin para entendermos como o centro na cultura popular é configurado na circularidade das práticas discursivas. Um exemplo de circularidade é representativo, segundo o autor, quando Bakhtin fala do diálogo entre “...mito e riso no qual confluem a exaltação da fertilidade e da abundância, a inversão brincalhona de todos os valores e hierarquias constituídas, o sentido cósmico do fluir destruidor e regenerador do tempo” (op.cit.:19). Portanto, segundo Ginzburg, há, por

⁸ Referindo-se à discussão acerca das relações de poder entre subalternidade e hegemonia, Martin-Barbero (2001) diz que o período analisado por Bakhtin é exatamente aquele no qual a cultura popular passou por um processo de enculturação. Em prol da coesão social, as classes dominantes achavam que as culturas populares e regionais deveriam ser destruídas, utilizando-se dos mais variados métodos e mecanismos (a caça às bruxas e o surgimento e desenvolvimento das prisões mencionadas por Foucault são bons exemplos), porque simbolizavam, no contexto absolutista, uma fragmentação do poder.

um lado, uma dicotomia cultural, mas, por outro, uma circularidade das práticas discursivas enquanto um influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica.

Um outro exemplo concreto de circularidade das práticas discursivas pode ser visto no caso do Menocchio, de Ginzburg (1987). A partir dos registros encontrados nos arquivos da Cúria, esse pensador percebe a complexa circularidade das práticas discursivas presente nesse indivíduo que, embora egresso das classes populares, sabia ler e com certeza lera certos textos produzidos no âmbito das classes dominantes, filtrando-os através dos valores da classe popular. Ele definiu a “cultura popular” pelas relações que mantém com a cultura dominante, filtrada pelas classes subalternas de acordo com seus valores e condições de vida.

Bakhtin (1993), ao notar que havia um denso diálogo entre a cultura cômica popular e a oficial no período do Renascimento, observa nesse momento que as fronteiras entre essas duas culturas ficaram sem definições e pouco precisas. Para Bakhtin, essa relação entre as culturas, ao mesmo tempo em que é tranqüila, também é marcada pelo desacordo e pelas assimetrias. A partir dessas reflexões sobre a história do riso (expressão popular) e de sua clara presença na cultura oficial no Renascimento é que Bakhtin formula seu instrumental teórico e seu conceito fundamental de circularidade, mencionando diversos exemplos de como ela ocorre. Um exemplo da circularidade da época estudada por Bakhtin e a atual entre as diversas culturas pode ser observado na religiosidade, na qual muitos líderes protestantes, a fim de tornarem-se mais próximos do povo e obterem a sua confiança, passam a usar o cômico em seu vocabulário, em seus panfletos e tratados teológicos. Naquele período, somente quem utilizasse o riso era capaz de aproximar-se do

povo, que desconfiava do sério e fazia conexões entre a verdade e o cômico. Ainda com relação à linguagem, Bakhtin (1993) cita outro significativo exemplo de circularidade cultural na obra de Rabelais, em que pela primeira vez as fontes orais, as palavras vindas do popular conseguiram entrar para o sistema de linguagem escrita e impressa, compartilhando “de um contexto livresco, de um pensamento livresco sistemático, de uma entoação escrita livresca, de uma construção sintática escrita e livresca.” (op.cit.:402). Surgiu assim um interesse científico pelos dialetos que não mais coexistiam e vieram a iluminar-se paralelamente. A partir daí a literatura e a lingüística não estavam mais focadas em sua própria língua, considerada como única e incontestável, mas no limiar de inúmeras línguas.

Dessa forma, o conceito de circularidade pressupõe que elementos da cultura popular dialoguem e venham compor a cultura de elite, assim como elementos da cultura de elite sejam achados na cultura popular. Para Bakhtin, a obra de Rabelais é o exemplo concreto dessa circularidade, uma vez que, como literatura, compõe a cultura de elite do Renascimento, porém seu tema é a cultura popular. O conceito de circularidade permite problematizar a influência paralela e simultânea entre a cultura popular e de elite e perceber a imprecisão de suas fronteiras, sugerindo, assim, um fluxo regular de infiltração entre elas. Permite abordar a cultura de uma perspectiva social, enfatizando seu universo de complexidade e de diversidade de valores e sentidos. Partindo do princípio de circularidade, Bakhtin revelou que a cultura popular e de elite têm em comum padrões e signos.

Nesta perspectiva, ao se admitir a existência de várias culturas e vários discursos, deve-se pensar de que maneira existe uma relação entre eles por meio desse processo de circularidade. Isso contribui para que entendamos as práticas discursivas nas políticas de

representação como em constante diálogo entre subalternos, de um lado, e hegemônicos, de outro. Em outras palavras, o estabelecimento desse embate discursivo das alteridades é de suma importância para observarmos a (co)construção da identidade social. A partir de agora, proponho-me assumir uma reflexão mais sobre a integração e a interação do que sobre divisão e oposição entre as culturas populares e de elite. Analisar a cultura a partir de uma perspectiva que contemple sua pluralidade e dinâmica vem atraindo grande número de pesquisadores e é sob esse aspecto que o conceito de circularidade das práticas discursivas, do teórico social e literário Mikhail Bakhtin, será empregado para a ampliação do conceito de política de representação que aqui assumo. Esse conceito, ao permitir que percebamos a existência de uma intensa relação de permuta contínua e permanente entre as diversas culturas – presentes numa determinada sociedade na qual as culturas transitam em vários sentidos, estabelecendo incessantes interações, determinadas por realidades históricas específicas – também permite-nos entendê-las não como puras e secularizadas, mas estando em transformação ao mesmo tempo em que permanecem em espaços e tempos definidos por meio de estratégias políticas encontradas na circularidade das práticas discursivas que compõem as políticas de representação.

Tanto do ponto de vista foucaultiano, pelo modo como é entendido o conceito de prática discursiva, quanto do ponto de vista bakhtiniano, pela forma como é compreendido o processo de circularidade, todo estado de poder é sustentado seja por aquilo que não constitui o *mesmo* e que, por isso, lhe dá existência, seja por uma microfísica (que também é uma espécie de alteridade) que o alimenta e o mantém. De maneira geral, os agentes sociais significam-se significando os seus *outros* e, ao fazê-lo, instituem uma relação de

força. Nesse sentido, a significação do mundo e das relações sociais passa necessariamente pela afirmação de vontades e interesses específicos que vão gerar, por sua vez, processos de significação específicos ou práticas discursivas cujos limites são definidos pelo embate de forças cujos esforços são voltados para um controle na produção de sentido. Ou seja, essas formas específicas de organização do mundo envolvem uma história de práticas discursivas cujo principal distintivo é a luta pela hegemonia na produção dos sentidos. Essa luta pelo controle da produção dos sentidos envolve, por sua vez, esforços que produzem tanto a estabilização de sentidos quanto o seu deslizamento. A significação lingüística, produzida politicamente, é, pois, um lugar de estabilidades e instabilidades.

Isso nos remete ao que afirma Rajagopalan (2003:32-33) sobre esse paralelismo do campo político e lingüístico. Para esse autor, a representação política e a representação lingüística são apenas duas faces da mesma moeda. Isto é, a tese do representacionalismo é, ao mesmo tempo, uma questão política e lingüística. Ao se falar uma língua, ao nos engajarmos na atividade lingüística, estaríamos todos nós nos comprometendo politicamente e participando de uma atividade eminentemente política. Por outro lado, nessa mesma afirmação, toda atividade política também passaria pela questão da referenciação por meio da linguagem e seria uma atividade de ordem inescapavelmente discursiva (Pateman, 1975; Shapiro, 1981).

Os processos de referenciação, atividade fundamental e estratégica de organização da materialidade textual-discursiva, constituem um lugar privilegiado para a observação dessa circularidade ambígua de produção de estabilidade e instabilidade dos sentidos. Procurarei ver os processos de referenciação como forma de demarcação de fronteiras

constituintes das práticas discursivas de uma vontade ou de um conjunto de interesses específicos, o que vai exigir de um determinado estado de poder uma forma específica de ver a si *mesmo* e ao *outro*, de significar-se significando.

1.4. Referenciação nas Práticas Discursivas: Construindo Estereótipos

A discussão sobre referenciação tem sido um tópico na agenda de lingüistas e filósofos da linguagem. De certa forma, o tema nunca desapareceu da pauta destes pesquisadores, pois ele vem sendo um dos pontos centrais da semântica desde o final do século XIX. Inúmeros têm sido os trabalhos sobre o problema da referenciação, que hoje dá lugar a novos aspectos recuperados no contexto dos processos de construção de categorias, da metáfora e outros ligados ao movimento cognitivista.

De acordo com Koch & Marcuschi (1998), a referenciação é uma atividade eminentemente discursiva, o que implica uma visão não-referencial da língua e da linguagem. Discutirei os mecanismos de produção dos sentidos das práticas discursivas por meio dos processos de referenciação conforme Koch (2002:79) entende esse termo como sendo a referência não resultante de uma “representação extensional de referentes do mundo extramental”, mas como interagimos com o mundo sociocognitivamente. A autora vê a referência como o suporte da constituição das práticas discursivas compreendendo “o resultado da operação que realizamos quando, para designar, representar ou sugerir algo, usamos um termo ou criamos uma situação discursiva referencial com essa finalidade: as entidades são vistas como objetos de discurso e não como objetos de mundo” (*ibidem*, *idem*).

Para definir como se estabelece o processo de referenciar dentro de um texto, Koch & Cunha-Lima (2004:292) afirmam que são necessários modelos de situação e expectativas sobre estados de coisas que se estabelecem no âmbito social e os quais nos guiam no processo de compreensão. De acordo com essa visão, as entidades designadas assumem a condição de *objetos-de-discurso* e não *objetos-do-mundo*, como assim são entendidas por uma concepção referencial da língua.

Segundo Marcuschi (2000a), é bastante comum dizermos que, quando falamos ou escrevemos, damos a entender mais do que as nossas palavras expressam, pois muito do que queremos dizer é formulado, mas nem por isso nossos interlocutores deixam de saber a que nos referimos. A questão não é simplesmente um problema semântico ou pragmático de interpretação co-textual ou contextual. Ela tem a ver com nossas habilidades no *uso público da língua*, em relação a nossas experiências e raciocínios inferenciais, que não se fundam apenas em condições lingüísticas, mas também em fatores muito variados, envolvendo coerência, progressão tópica, conhecimentos partilhados, efeitos de sentidos, atividades cognitivas e outros. Para Marcuschi, referir não é etiquetar, nem apontar, nem relacionar, mas sim agir colaborativamente na produção de orientações interpretativas. A referenciação é um processo ou mesmo uma atividade “conversacional”.

Este trabalho apóia-se, pois, na visão de referenciação defendida por Koch (2002:80) que, adotando as postulações de Apothelóz & Reichler-Béguelin (1995:265), defende que:

a) a referência está atrelada sobremaneira às operações efetuadas pelos sujeitos na medida em que o discurso se desenvolve;

b) o discurso constrói aquilo a que faz remissão, ao mesmo tempo em que é tributário dessa construção. Isto é, todo discurso constrói uma representação que opera como uma memória compartilhada, “publicamente” alimentada pelo próprio discurso (Apothelóz & Reichler-Béguelin, 1995:368), sendo os sucessivos estágios dessa representação responsáveis, ao menos em parte, pelas seleções feitas pelos interlocutores, particularmente em se tratando de expressões referenciais.

c) eventuais transformações, sejam físicas, sejam de qualquer outro tipo, vividas “mundanamente” ou mesmo por um referente, não estabelecem necessariamente no discurso uma recategorização lexical, sendo o inverso também verdadeiro. Os objetos de discurso são dinâmicos, ou seja, uma vez introduzidos, podem ser modificados, desativados, reativados, transformados, recategorizados, construindo-se ou reconstruindo-se assim o sentido no curso da progressão textual.

d) o processamento do discurso, ao ser construído por sujeitos ativos, é estratégico, ou seja, requer da parte dos interlocutores a concretização de escolhas significativas entre as múltiplas possibilidades que a língua oferece.

Embora, como lembra Koch (1999), a atividade discursiva construa os objetos a que faz remissão, e que essa construção se dê a partir de uma memória compartilhada ‘publicamente’, “alimentada pelo próprio discurso” (Apothelóz & Reichler-Béguelin, 1995), “sendo os sucessivos estágios dessa representação responsáveis, ao menos em parte, pelas seleções feitas pelos interlocutores, particularmente em se tratando de expressões referenciais” (Koch, 1999:08), acho importante trazer para essa discussão o que constitui as práticas discursivas: as relações de poder que permeiam os processos de significação ou que estão na base das matrizes socioculturais a partir das quais as significações e as representações são (co)construídas.

Vale lembrar que todas as nossas ações, lingüísticas ou não, são sempre estabelecidas em contextos históricos e de interações que não dependem de representações simbólicas ou impostas diretamente de um mundo *a priori* ou de um mundo mostrado de modo objetivo. Desta forma, a linguagem não é um simples sistema de representações mentais individuais, mas é, sobretudo, domínio público de construção interativa do social, cultural e do histórico. A linguagem é, portanto, nossa forma cooperativa de ser, viver e nos apropriar do mundo e não de representá-lo.

Para um maior entendimento desses modelos de referência que são (co)construídos no conhecimento social, Beaugrande & Dressler (1981:90-91) apresentam, a partir de um modo conceitual, como esses modelos contribuem para a compreensão de sentido que se estabelece no texto dentro de uma situação comunicativa, a saber: *conhecimento de mundo, conhecimento partilhado, inferências, informatividade e intertextualidade*. Num sentido mais específico, esses modelos mostram-se pelas formas de

operacionalidade textual, o que tem mais a ver, em certa medida, com uma imbricação entre eles. Desta forma, os autores apresentam categorias específicas e assim as definem: (i) *frame* (conhecimento de senso comum acerca de uma noção central e seus componentes que podem ser lembrados por meio da memória sem uma ordem ou seqüência); (ii) *esquemas* (conjunto de conhecimentos apresentados em ordem e progressivamente, de modo que se pode formar hipóteses sobre o que será estabelecido ou citado no universo textual); (iii) *plano* (forma de conhecimento que implica em saber como agir em uma situação específica para concretizar um objetivo específico); e (iv) *scripts* (planos estabilizados, usados ou necessitados com uma certa frequência para determinar os papéis dos participantes e as ações deles esperadas).

Em suma, a partir destes conceitos-chave, a saber, de referenciação como estratégia política no texto, acredito que os processos de referenciação possibilitam a reafirmação, legitimação e ressignificação de estereótipos⁹ quando fazem parte de práticas discursivas constituintes das políticas de representação e da identidade social dos agentes representantes de práticas da cultura popular pernambucana. Além disso, acredito que essa identidade social é (co)construída na circularidade tanto das práticas discursivas destes próprios agentes ao se representarem quanto das práticas discursivas da mídia jornalística, enquanto representante desses agentes. Em outras palavras, esse processo de

⁹ O conceito de estereótipo deriva do grego *stereós* (“sólido”) + *týpos* (“molde”, “marca”, “sinal”) e é definido por Barthes ([1956] 1963:71) como “o vírus da essência” e que reduz toda a variedade de características de um povo, uma raça, um gênero, uma classe social ou um “grupo desviante” a alguns poucos atributos essenciais (traços de personalidade, indumentária, linguagem verbal e corporal, comprometimento com certos objetivos etc.), supostamente fixados pela natureza e pelo senso comum. Sua formulação e difusão, conforme sugere Hall (1997: 259), são um dos aspectos daquilo que Gramsci chamou de luta pela hegemonia – ou seja, da tentativa habitual das classes dominantes de modelar toda a sociedade de acordo com sua visão de mundo, seu sistema de valores e sua sensibilidade.

(co)construção da identidade social dos agentes representantes de práticas da cultura popular pernambucana – transformada politicamente por meio da circularidade das práticas discursivas destes com o seu outro – requer, ao mesmo tempo, que o entendamos como um processo que ocorre em uma “arena de lutas” pelo poder nas políticas de representação.

CAPÍTULO II

NEM “EU” NEM O “OUTRO”: POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÃO NA CULTURA POPULAR

Uma cultura age sobre os indivíduos do grupo social como uma programação contínua; ela lhes fornece gestos, falas, idéias, de acordo com cada situação. Mas, ao mesmo tempo, ela lhes propõe técnicas de desalienação, oferece zonas-refúgios, de onde banir, ao menos ficticiamente, as pulsões indesejáveis. A arte da “representação” é a principal dessas técnicas; (Paul Zumthor).

2.1. Algumas Considerações Introdutórias

Neste capítulo pretendo traçar um panorama que traga à tona questões relativas às políticas de representação e à identidade social por meio de uma abordagem de pesquisa de campo das práticas discursivas dos agentes sociais de práticas da cultura popular pernambucana, do Sertão do Moxotó¹⁰, no Nordeste do Brasil. Este capítulo, detalhadamente, apresenta os seguintes propósitos: i) situar a região escolhida para o estudo; ii) fazer um breve histórico dos grupos e de suas práticas populares relacionado ao meio sociocultural, a saber, (toré, da tribo indígena Xucuru, em Pesqueira; reisado, do grupo Encanto das Caraíbas, em Arcoverde; e samba de coco, do grupo popular Raízes de Arcoverde, em Arcoverde); e iii) analisar as práticas discursivas dos agentes sociais representantes de suas práticas da cultura popular pernambucana.

¹⁰ Segundo Vasconcelos (2001:19-20), a cultura popular de Pernambuco na região do Moxotó tem caracteres próprios, que se distinguem pela improvisação e pela oralidade. Ainda para o autor as manifestações culturais dessa região se representam, entre outras coisas, por meio do som e da poesia – forma mais nobre da literatura que “revela, traduz e perpetua a vontade, a verdade e a sensibilidade no plano transcendental, espiritual”.



Mapa 1. Estado de Pernambuco

Fonte: <http://www.ibge.gov.br/7a12/mapas/ufs/pernambuco.pdf>

Uma maneira de trazer à tona uma análise pragmática das práticas discursivas constituídas pelas práticas dos agentes sociais da cultura popular é também considerar as práticas discursivas do “outro” que interagem nessas práticas enquanto representantes da voz do povo.

Visto dessa maneira, uma primeira análise das práticas discursivas dos próprios agentes sociais de práticas da cultura popular pernambucana (toré, reisado, samba de coco) consistirá em ver como a identidade social se (co)constrói na circularidade das práticas discursivas desses agentes e são transformadas politicamente, a fim de sobreviver enquanto “tradição”, entendida diferentemente pelas práticas discursivas hegemônicas nas políticas de representação. As práticas discursivas se constituem por meio do diálogo com a diversidade e a diferença, salientando a *hibridez* de sua constituição com os elementos da

cultura local e com os elementos de outras culturas que se tornarão evidentes pelo processo de referenciação e pela conseqüente estereotipação. Especificamente, a análise por meio da referenciação permitirá observar como se reestruturam e se ressignificam as oposições dicotômicas (moderno/tradicional; culto/popular; rural/urbano e, hegemônico/subalterno) presentes nos discursos, segundo Canclini (2003:206), no que diz respeito à cultura popular. Estas oposições conceituais constituem as práticas discursivas dos próprios agentes sociais ao se auto-representarem e, ao mesmo tempo, legitimam estereótipos sobre os próprios agentes e sobre suas práticas populares.

Desta forma, o que pretendo aqui é desmistificar, por meio da análise das práticas discursivas dos agentes sociais de práticas da cultura popular pernambucana, a legitimação de que a cultura popular é representante de uma “essência” presa a uma “tradição”, a uma “ruralidade”, a uma “cegueira cultural”, a algo associado ao “pré-moderno”, tomando emprestadas as palavras de Canclini.

Em consonância com o modo como Canclini descreve a representação que se estabelece acerca do conceito de cultura popular, concordo com Hall (2000) ao lembrar que as identidades têm a ver “com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos”. Segundo o autor, as identidades teriam a ver menos com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos” e mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios” (op.cit.:109).

As análises a serem desenvolvidas nesse capítulo deverão privilegiar o que Clifford (1998) define como paradigmas discursivos de diálogo e polifonia (emprestando as noções de Bakhtin), com o deslocamento da autoridade monológica, que tenta, ao máximo, “resistir ao impulso de apresentar o outro de forma autolegitimadora” (op.cit.:46). Além disso, ao apresentar as práticas discursivas dos agentes sociais, considero também o ponto de vista de Duranti, em sua obra *Linguistic Anthropology* (1997), para quem a cultura deve ser entendida também como um sistema de prática e comunicação, considerando-se os aspectos políticos. Neste sentido, a observação da constituição e da circularidade das práticas discursivas de práticas da cultura popular pernambucana deverão ser a tônica deste capítulo.

2.2. Dos Agentes Sociais e das Práticas da Cultura Popular Pernambucana

2.2.1. Grupo Indígena Xucuru e o Toré

O povo indígena Xucuru habita na Serra do Ororubá, no Município de Pesqueira¹¹, no interior do Estado de Pernambuco.

Sou indígena da tribo xucuru do Ororubá de Pesqueira de Pernambuco. Agora que fizemo, nós dividimo a área, tamo dividido, tem dois xucuru, xucurus de Cimbres e xucurus de Ororubá, sendo um só, mas dividido (...) (A.R., indígena da tribo Xucuru, em entrevista concedida ao pesquisador em 17/02/2002, em Pesqueira-PE)

¹¹ Pesqueira teve origem no local que era conhecido por Cimbres, ao pé da serra do Ororubá, no Sertão do Moxotó, em Pernambuco. Esta cidade está localizada a cerca de 220 Km da capital pernambucana, Recife. Em 1800, Manoel José de Siqueira, capitão-mor, fundou uma fazenda, edificou uma grande casa para sua residência, além de outras para moradores, senzalas para escravos e, em 1802, uma pequena igreja sob a invocação de Nossa Senhora Mãe dos Homens. O nome da fazenda (depois povoação) teve origem na existência de um poço abundante em pescado, conhecido de todos os que por ali passavam como "Poço da Pesqueira" — designação, com o passar do tempo, simplificada para Pesqueira (http://www.revista.cultura.pe.gov.br/junho_2000/cen_situacao.html).

Segundo um estudo sobre esse grupo¹², em um levantamento realizado pelos próprios indígenas em 1998, a população Xucuru foi contabilizada em cerca de 8.000 indivíduos, sendo considerado um dos povos indígenas mais numerosos do Brasil. A tribo Xucuru é formada por 23 aldeias, espalhadas pela reserva, algumas de acesso muito difícil. A região estudada apresenta várias características que, à primeira vista, podem identificá-la como uma área de reserva indígena. As habitações locais são construídas de material como taipa ou tijolos simples, esse tipo de habitação é comum em toda a zona rural do Estado de Pernambuco.

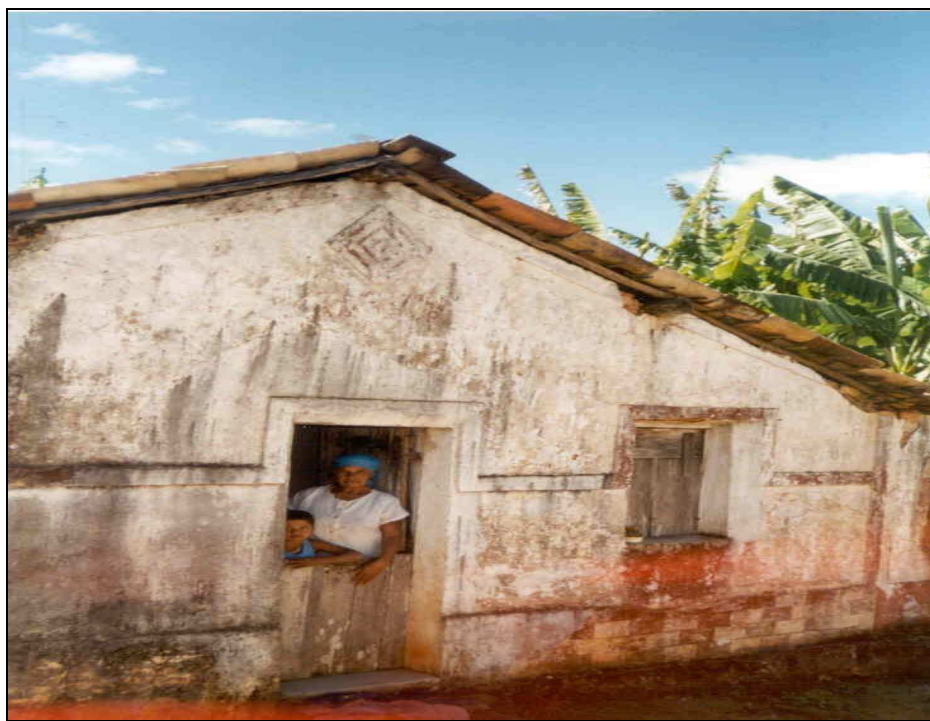


Foto 1. Casa típica nordestina. Pesqueira-PE, no dia 17/07/2002. Detalhe: casa da tribo Xucuru com a fachada original. (Foto: Jorge França)

¹² Cf. RevistIdéias – Revista da Autarquia de Ensino Superior de Arcoverde, vol.1, no.2, 2002-jun, João Pessoa.

O intenso processo de miscigenação pelo qual passaram os grupos nativos de índios da tribo Xucuru alterou as características físicas dessa tribo ao ponto dela diferenciar-se da imagem criada pelo senso comum sobre o que vem a ser um índio da sociedade brasileira. Assim, muitos índios fogem completamente do padrão “olhos puxados e cabelos lisos” que costuma ser atribuído a eles. A influência dos costumes e do modo de vida ocidental é visível nas aldeias. Calças jeans, sandálias industrializadas, celulares e televisores são comuns e já integram o universo desses índios.



Foto 2. Tribo Xucuru em Pesqueira-PE, no dia 17/07/2002. Detalhe: o pajé da tribo (à esquerda) e uma indígena (à direita). (Foto: Jorge França)

Os indígenas da tribo Xucuru afirmam que precisam manter vivas suas tradições, principalmente com relação à prática do toré¹³:

dançar o toré, é a tradição da gente (...) a tradição é essa mesma, é o toré. (A.R., indígena da tribo Xucuru, em entrevista concedida ao pesquisador em 17/02/2002, em Pesqueira-PE)

homens e mulher, desde de pequeninhos todo mundo dança, meus pais, meus avô, meus bisavôs, tudo dentro da aldeia (S.J.N, indígena da tribo Xucuru, em entrevista concedida ao pesquisador em 17/02/2002, em Pesqueira-PE)

O toré é um ritual, ao mesmo tempo religioso e de divertimento, marcado por fortes crenças populares, que é praticado por todos os indígenas da tribo.

o toré é desde o começo, é a dança religiosa, o toré é uma religião indígena, é igualmente uma missa que um padre diz, qualquer um padre (...). Tem dança também. A gente tem o lazer da gente também. (A.R, indígena da tribo Xucuru, em entrevista concedida ao pesquisador em 17/02/2002, em Pesqueira-PE)

O toré é dançado da seguinte maneira: um pequeno grupo de seis homens coloca-se à frente do círculo que se forma e que não é fechado. O “bacurau”, indígena do sexo masculino, faz parte desse pequeno grupo e é responsável por iniciar cada canção do toré. Ele também fica com a “maraká”, instrumento de percussão chacoalhante que ajuda a ritmar as músicas. Os outros, homens, mulheres e crianças, vêm logo atrás, em fila indiana. À parte, ficam os zabumbeiros e o mestre da gaita, que juntos tocam cada canção. Esta é a abertura inicial do ritual e pode ser dirigida pelo mestre de gaita ou pelo “bacurau”.

¹³ De acordo com os informantes, “o *toré*, da cultura indígena, invoca os caboclos e seus poderes”. Ações realizadas por “beatos ou milagreiros”, intervenções feitas por *médiuns* que se acreditam dotados de poderes especiais e “simpatias” capazes de afastar doenças também fazem parte do ritual da medicina popular.

sobre o toré é assim, muita gente não dança o toré, junto com nós, só dança mais no dia do São João, vão buscar lenha no mato, todo mundo faz a fogueira do São João, então todo mundo vem dançar o toré, onze mulher, faz aquelas promessas, aquelas graças pra alcançar dançando o toré, arroteia a igreja três vez e fica arroteando a fogueira.(S.J.N, indígena da tribo Xucuru, em entrevista concedida ao pesquisador em 17/02/2002, em Pesqueira-PE)

O ritmo cadenciado do toré também é marcado pelas batidas dos “jupagos” no chão.

Segundo informantes, somente os homens Xucurus portam os “jupagos” durante o toré.

O jupago é um instrumento, é um pau comprido, com uma espécie de raiz em formato de bola em sua base, feito da madeira de uma árvore chamada candeeiro. (A.R, indígena da tribo Xucuru, em entrevista concedida ao pesquisador em 17/02/2002, em Pesqueira-PE)

2.2.2. Grupo Encanto das Caraíbas e o Reisado

O grupo Encanto das Caraíbas faz parte do povoado de Caraíbas que, por sua vez, faz parte do município de Arcoverde¹⁴, em Pernambuco. Caraíbas é um povoado formado por poucas ruas, com uma igreja no centro da localidade, cercada por casas típicas do interior nordestino. O povoado é composto em sua maior parte por trabalhadores rurais, que retiram da agricultura sua sobrevivência.

Olhe, quando se fala em cultura, a cultura sempre representa a agricultura. Que a gente chama cultura, porque é uma coisa que a gente traz ela. Porque é uma cultura que a gente traz ela. Mas ela sempre representa a vida do nordestino (C., membro do grupo Encanto das Caraíbas, em entrevista concedida ao pesquisador em 02/05/2003, em Caraíbas-PE)

¹⁴ Segundo a Associação Municipalista de Pernambuco (AMUPE), Arcoverde é uma cidade do sertão pernambucano, Sertão do Moxotó, localizada a 259 Km da capital pernambucana. Até 1928 integrava o território do município de Pesqueira. Era o sétimo distrito de Pesqueira, que se denominava, na época, Rio Branco. Hoje polarizando todo o Sertão, a cidade recebeu o título de “Porta do Sertão”. Administrativamente, o município é formado apenas pelo distrito-sede e pelos povoados de Aldeia Velha, Caraíbas, Gravatá e Ipojuca. (<http://www.amupe.com.br>).

Nós trabalha o ano todinho, fazendo o impossível porque nós não temos condições. Olhe, hoje mesmo a gente chega do serviço já preparando, vê se aparece chuva pra gente manter essa cultura. (H., membro do grupo Encanto das Caraíbas, em entrevista concedida ao pesquisador em 02/05/2003, em Caraíbas-PE)

Caraíbas apresenta forte religiosidade mesclada com messianismo, que é caracterizado no ritual do reisado¹⁵. O reisado, segundo os informantes, é uma prática festiva religiosa ancestral, que vem sendo transmitida de geração a geração. A ideologia do reisado, originária da festa de Reis, é uma mistura de fé, festividade e dança. O reisado é, ao mesmo tempo, uma ideologia de vida e um divertimento aos membros do povoado. Caraíbas tem como seu representante o grupo Encanto das Caraíbas que se apresenta dividido em dois subgrupos de reisado: o adulto e o mirim. Tanto o reisado adulto quanto o mirim são caracterizados por indumentária que reúne um colorido bem diversificado e mostra uma realidade que se opõe ao “cinza” do Sertão nordestino.



Foto 3: Reisado em Caraíbas – PE, no dia 16/07/2002. Detalhe: a dança do reisado mirim em Caraíbas. (Foto: Jorge França).

¹⁵ Segundo informantes, o reisado introduzido no Brasil pelos portugueses na época da colonização se caracteriza por “grupos de pastores e pastoras que se reúnem para visitar as casas das pessoas mais hospitaleiras da região, convidando-as para cantar e dançar . A dança é uma espécie de pantomima em que o ritmo é de rancho e os passos são livres, sem marcação dirigida”.

O colorido da roupa, segundo os membros do grupo Encanto das Caraíbas, está ligado a um simbolismo que manifesta a alegria diante da chuva como uma dádiva que traz a fartura ao grupo.

É uma dança religiosa que diziam eles que ia trazer o retrato de reis, das festas de reis e eles comemoravam a dança do reisado fazendo novena em forma de agradecimentos, eles na frente da igreja, eles criavam peças louvando a igreja, louvando o altar, louvando a comunidade e a gente ainda menino, a gente procurou aprender algumas peças...(C., membro do grupo Encanto das Caraíbas, em entrevista concedida ao pesquisador em 16/07/2002, em Caraíbas-PE).

2.2.3. Grupo Raízes de Arcoverde e o Samba de Coco

O grupo de samba de coco Raízes de Arcoverde, surgido em 1996, sob a liderança de Luís Calixto Montenegro, mestre coquista falecido em 1999, é um espaço de prática de samba de coco¹⁶, no município de Arcoverde-PE.

eu conheço o coco desde de criança, é quando tinha o coco de Ivo Lopes, mas eu vim fazer parte do coco há três anos que foi quando surgiu o samba de coco Raízes de Arcoverde, que foi quando ele faleceu (Lula Calixto -1999)(...) (I.C., membro do grupo Raízes de Arcoverde, em entrevista concedida ao pesquisador em 15/07/2002, em Arcoverde-PE)

Atualmente o Raízes de Arcoverde tem 27 participantes, entre adultos, adolescentes e crianças. Esse grupo produziu um repertório de canções populares que estão registradas em um CD que traz o nome do grupo. O grupo foi localizado e mencionado por Mário de

¹⁶ De acordo com os informantes, o coco é um canto e dança surgido entre Alagoas e Pernambuco, possivelmente no Quilombo dos Palmares, espalhando-se daí para todo o Nordeste brasileiro. O mestre, que entoia as canções, é chamado tirador ou coquista e conta com a ajuda de um coro que responde o refrão do coco.

Andrade, nas décadas de 20-30, do século passado, quando fazia sua expedição de mapeamento cultural pelo Nordeste brasileiro. A sede do Raízes de Arcoverde fica no Alto do Cruzeiro, bairro de Arcoverde, onde o grupo costuma fazer apresentações do samba de coco.



Foto 4. Sede do grupo Raízes de Arcoverde, no Alto do Cruzeiro, Arcoverde-PE, no dia 05/01/2008. (Foto: Jorge França)



Foto 5. Museu Lula Calixto. Detalhe: interior da sede do grupo Raízes de Arcoverde, no Alto do Cruzeiro, Arcoverde-PE, no dia 05/01/2008. (Foto: Jorge França)

Arcoverde apresenta uma tradição antiga de samba de coco, já que possui uma presença pioneira e marcante dessa prática popular que, segundo informantes, tem “um coco pisado miudinho, sambado no trupé”. Em Arcoverde, a dança do samba de coco, ainda de acordo com os informantes, consiste em passos lentos (parcela), sapateado (trupé) e foguete de roda.

o coco tem o trupé e tem a parcela e tem o foguete de roda. (I.C., membro do grupo Raízes de Arcoverde, em entrevista concedida ao pesquisador em 30/04/2003, em Arcoverde-PE)

Pra fazer o trupé tem que ter a embolada. (I.C., membro do grupo Raízes de Arcoverde, em entrevista concedida ao pesquisador em 15/07/2002, em Arcoverde-PE)

agora muitas vezes quando o coco não tem embolada, aí a gente pára e muitas vezes fica só no surdo, aí o pessoal faz trupé só no surdo. (C.G., membro do grupo Raízes de Arcoverde, em entrevista concedida ao pesquisador em 15/07/2002, em Arcoverde-PE)

Sem uma indumentária rica, como outros folgedos possuem, o grupo Raízes de Arcoverde apresenta-se em espetáculos e festas e se diz um dos representantes da cultura popular da região pernambucana.



Foto 6. Grupo Raízes de Arcoverde em Arcoverde-PE, no dia 15/07/2002. (Foto: Jorge França)

2.3.Das Práticas Discursivas da Cultura Popular Pernambucana

2.3.1. Grupo Indígena Xucuru e o Toré

A partir de agora observemos as práticas discursivas dos agentes sociais da tribo indígena Xucuru. O informante, ao explicar sobre seu ritual, o toré, deixa claro em seu discurso o hibridismo cultural e sincretismo forçado pela imposição do discurso hegemônico do “branco”.

o toré é desde o começo, é a dança religiosa, o toré é uma religião indígena, é igualmente uma missa que um padre diz, qualquer um padre. Se o índio quiser ir pra igreja, que o índio foi discriminado, pela igreja, e ainda hoje é. O índio é discriminado pela igreja, que ainda hoje está sendo. Nós tamo aqui através disso também, porque tem o missionário indígena, o missionário indígena é o que trabalha com índio, mas ele trabalha pra um pouco de índios e roubando todos. Aqui é assim, é o que está ocorrendo aqui. Mas que a dança do toré é igual à missa do padre, do branco (...) Não, sobre o toré é assim, muita gente não dança o toré, junto com nós, só dança mais no dia do São João, vão buscar lenha no mato, todo mundo faz a fogueira do São João, então todo mundo vem dançar o toré, onze mulher, faz aquelas promessas, aquelas graças pra alcançar dançando o toré, arroteia a igreja (Católica) três vez e fica arroteando a fogueira. (A.R., pajé da tribo Xucuru, em entrevista concedida ao pesquisador em 17/02/2002, em Pesqueira-PE)

Primeiramente, o informante apresenta o toré a partir de associações com o universo do outro, a igreja católica. Os referentes acionados para designar a prática presente no grupo indígena Xucuru, por meio de *frames* (toré = dança religiosa = religião indígena), representam o conhecimento que esse grupo possui com relação à prática do toré. Na sequência de seu discurso esses *frames* passam a ser construídos na necessidade de outros referentes para o estabelecimento de seus sentidos. Há uma necessidade de contato e comparação com o universo do outro, do colonizador branco, para construir significados de conhecimento sobre o toré. Esse processo de associação e comparação verificado pelos *esquemas* de referenciação (missa; padre; igreja; missionário; São João; fogueira de São

João) que se estabelecem no discurso do informante, enquanto necessidade para representar a imagem de seu próprio grupo, permite verificar que as práticas discursivas do grupo Xucuru são estabelecidas pelo jogo de poder trazido à cena num “palco de lutas”.

Esse processo de representação por meio do discurso hegemônico também pode ser observado num trecho de relato, no qual o informante fala das entidades espirituais da prática do toré, mas respaldando-se no sincretismo religioso com as entidades representativas do Catolicismo.

É nossa religião, então todo mundo pode pedir, né? Confiando em Tupã. Faz um pedido a Tupã e recebe sua graça, e a Deci, aí pede a Deci e a Tupã (...) Nossa Senhora, a mãe de Jesus, Deci. (...) Jesus é tupã. (A.R., pajé da tribo Xucuru, em entrevista concedida ao pesquisador em 17/02/2002, em Pesqueira-PE)

No trecho acima, podemos perceber que o informante inicia sua fala com uma referenciação catafórica do termo *religião* enquanto referindo-se à prática do toré. Em seguida, o informante apresenta as entidades espirituais presentes em seu grupo por meio dos *frames* (Tupã; Deci) ao ressignificá-las através da associação com as entidades representativas do Catolicismo a partir dos *frames* (Jesus; Nossa Senhora) e as quais passam a representar suas próprias entidades. Nesse momento, o agente social desse discurso reativa e mobiliza – por meio desse *esquema*, a partir do momento em que faz a associação para representar sua cultura – a hegemonia do discurso que se construiu desde o início da colonização no Brasil. Há uma necessidade dessa referenciação comparativa para estabelecer um sentido e representar seu discurso religioso. Há a instauração e emergência do discurso hegemônico pela circularidade que se estabelece nas práticas, mas que, ao mesmo tempo, cliva o discurso subalterno e mantém a legitimação do discurso dominante.

Tanto no exemplo da representação do toré quanto no exemplo da representação das entidades espirituais dessa prática, esse jogo de poder pela linguagem se estabelece perpassando o discurso indígena Xucuru pelo fato de ser subalternizado por um discurso hegemônico que vem desde o processo de colonização. A identidade social desse grupo, mesmo sendo representada pela discursividade de um agente, expõe um reflexo de um discurso que predomina em seu meio social, a saber, o de dominância de uma cultura sobre a outra. Isto é, esse grupo indígena, ao se representar a partir de seu próprio discurso, sente a necessidade de reafirmar sua representação por meio do discurso do ‘outro’ hegemônico.

A partir do relato e da forma como se dá o processo de referenciação, como vimos acima, percebemos que a identidade social dos agentes representantes da tribo Xucuru é (co)construída na circularidade das práticas discursivas presentes no próprio grupo, mas também em ‘negociação’ com as práticas discursivas do ‘outro’, aqui representadas pelo colonizador branco e a religião do Catolicismo. Percebemos a violência travada num ‘palco de lutas’ que expressa uma identidade social (co)construída na circularidade desses discursos. O discurso indígena Xucuru é perpassado pelo discurso do ‘outro’ (discurso religioso católico) ao verificarmos a presença de referentes, grifados abaixo, os quais são advindos do discurso religioso do Catolicismo, como em: *todo mundo faz a fogueira de São João, então todo mundo vem dança o toré, onze mulher, faz aquelas promessas, aquelas graças pra alcançar dançando o toré, arroteia a igreja (Católica) três vez e fica arroteando a fogueira*. Assim, como no Menochio ginzburgiano, esse grupo detém o conhecimento da cultura dominante que se impôs sobre sua cultura. É interessante a expressão do jogo de poder hegemônico que se estabelece, visto que o inverso não ocorre.

Esse exemplo, ao mesmo tempo em que se constitui na circularidade das práticas discursivas presentes de ambos os lados, do subalterno e do hegemônico, também serve para comprovar ou desconstruir, o que o discurso hegemônico tenta impor ao representar a cultura popular – o fato de que há um “purismo” embutido nesta. Pelo trecho da entrevista que apresentarei abaixo, no qual um indígena Xucuru explica as mudanças que ocorrem com as vestimentas em seu grupo, poderemos verificar que o processo de transformação está em todo momento presente nesse grupo.

o nosso toré sempre, sempre foi assim, o nosso penuacho era assim, mas depois que entrou um novo cacique aí formou os penuachos tudo diferente. Agora que fizemo, nós dividimo a área, tamo dividido, tem dois xucuru, xucurus de Cimbres e xucurus de Ororubá (...) (S.J.N., indígena da tribo Xucuru, em entrevista concedida ao pesquisador em 17/02/2002, em Pesqueira-PE)

Neste trecho acima da entrevista, os referentes relacionados ao toré (penuacho; novo cacique; penuachos diferente) estabelecem *frames* que permitem-nos observar que se trata de um relato sobre indígenas, visto que estes referentes acionam nosso *conhecimento de mundo* no que se refere a termos de origem indígena. Ao mesmo tempo, eles servem como *scripts* deste relato na medida em que especificam os papéis dos participantes, a saber, o fato de que com a instituição de um “novo cacique”, os “penuachos” são modificados. Pressupõe-se a partir dessa inferência que o cacique detém um poder hierárquico como membro desse grupo, mas que ao mesmo tempo também é questionado pelos outros membros os quais, ao aceitarem as modificações ocorrentes no grupo, mobilizam-se e agem no sentido de se dividirem em duas tribos distintas.

É interessante que mesmo diante das transformações que o grupo Xucuru vai sofrendo, o que parece inevitável, há a representação de um discurso de “manutenção” de

uma tradição, *dançar o toré, é a tradição da gente*. Um discurso que estabelece uma idéia de que as práticas populares têm uma identidade ‘fixa’ e ‘pura’. Esse receio do grupo em não perder suas raízes se apresenta no discurso do membro (A.R), por meio do referente que associa o toré à tradição de seu povo e aciona o *frame* que repousa no senso comum de que as práticas populares não podem se modificar, são legados de uma tradição popular. Um outro exemplo interessante da relação de dominância do discurso hegemônico sobre o subalterno pode ser verificado quando o informante constrói uma referenciação pautada em elementos da cultura dominante.

É sempre assim, uma pituzinha pra gaita, né? Pra lavar a gaita. (...) porque, às vezes, aquele que vem (referindo-se a entidade espiritual) pega na gaita pra não deixar tocar. Enquanto não der pinga a ela, pra ele, dá pitú a ele, pra ele beber junto com a gaita, aí a gaita limpa, se não der ela não toca, fica muda (...) é a jurema (S.J.N., indígena da tribo Xucuru, em entrevista concedida ao pesquisador em 17/02/2002, em Pesqueira-PE)

Neste exemplo acima, podemos verificar a circularidade dos discursos presentes na prática discursiva do grupo Xucuru ao constatarmos que esta prática é perpassada pelo discurso do ‘outro’. Isto é, quando o informante faz uso dos referentes, *pituzinha*, *pinga*, *pitú*, como termos substitutos da bebida alucinógena de origem indígena *jurema*, deixa emergir na sua prática discursiva a hegemonia de uma outra cultura sobre a sua. Os *frames* acionados permitem-nos entender que *pituzinha*, *pinga pitú*, como bebida industrializada, torna-se protagonista dessa prática em substituição da bebida ‘tradicional’ neste grupo. As práticas discursivas e sociais, aqui, são resignificadas pelo discurso dominante, chegando mesmo a modificar completamente a significação simbólica que outrora a *jurema* detinha para o grupo Xucuru.

Como verificamos nas análises, até o momento a identidade social desse grupo está transformando-se nesse contato com o novo, com o diferente, com o discurso dominante. Isto fica mais evidente quando entendemos esse lugar de circularidade dos discursos em que essa prática discursiva se ‘negocia’ constantemente e que também se concretiza em um ritual sempre renovado, até mesmo pelas roupas industrializadas que os índios vestem nesse grupo, mas ainda como uma expressão de um estereótipo de subalterno que expressa uma máxima tentativa de resistir ao discurso da hegemonia, do colonizador.



Foto 7. Grupo Xucuru em Pesqueira-PE, no dia 17/07/2002 em protesto ritual em frente à Delegacia de Pesqueira. Detalhe: grupo Xucuru dançando o toré. (Foto: Jorge França)

Na foto acima do grupo Xucuru, observamos que esse processo de transformação identitária que o grupo passa se dá pela legitimação do padrão social no modo de se vestir e se portar, que antes que não faziam parte dessa tribo. Observamos que todos os agentes sociais que performatizam o toré, enquanto uma prática de protesto pela destruição de sua cultura, trajam-se, ao mesmo tempo, com suas vestimentas ‘tradicionais’, mas também com

roupas industrializadas que foram trazidas pela cultura que se sobressaiu neste contato, uma cultura hegemônica. Esse processo de circularidade dos discursos nessa prática discursiva que se estabelece, permite-nos observar que mesmo sendo a cultura popular perpassada por um discurso hegemônico que se impõe, há uma tentativa de sobrevivência por parte dos agentes sociais dominados.

Entendido como prática de cultura popular, o toré, a partir das análises até aqui, caracteriza-se como possibilidade de reformulação e resistência em que o grupo se expressa e se reconhece em suas condições sociais, vivendo uma prática local, determinada, presente e viva no interior da cultura dominante.

Assim, é em meio a essa violência estabelecida pelo poder hegemônico que a identidade social é marcada e (co)construída num relato que mostra a exclusão estabelecida historicamente. Em outras palavras, essa prática da cultura popular pernambucana (toré) está apontando aqui para um passado longínquo e que foi construído pela imposição do colonizador, do branco. Trata-se de uma produção cultural originária das camadas excluídas, embora transitável, reformulada e veiculada por outras classes sociais e que retrata a maneira como os indivíduos constroem seus bens e se expressam, sem o estabelecimento direto de vínculos com a indústria cultural e com instituições que visem à renovação do patrimônio cultural ou sua subordinação a um poder hegemônico. As análises, aqui, reforçam uma expressão coletiva e espontânea de pessoas que, em todo momento, lutam por sua própria representação.

2.3.2. Grupo Encanto das Caraíbas e o Reisado

De agora em diante, analisemos a prática discursiva do grupo Encanto das Caraíbas como representante de seu próprio discurso e da prática do reisado, presente nesse grupo. Esse grupo, assim como a tribo Xucuru, apresenta um hibridismo em sua formação, visto que seus agentes sociais são produtos da miscigenação de negros, brancos e índios. Embora seja ponto comum para todos desse grupo a predominância da miscigenação de negros e índios, são principalmente os discursos do “branco colonizador” que se sobrepõem em vários momentos em Caraíbas. Também observa-se nesse grupo uma preocupação em “manter viva a cultura local”, ensinando para os mais jovens os elementos simbólicos, mitos, crenças e rituais que compõem esse grupo. Os exemplos que apresentarei são trechos de entrevistas, feitas em momentos distintos, com membros do grupo Encanto das Caraíbas, do município de Arcoverde, Sertão do Moxotó pernambucano. O exemplo abaixo mostra a necessidade de se transmitir aos mais jovens os próprios rituais da cultura local como uma maneira de “transmitir e manter viva” a cultura popular.

Geralmente os nossos pais gosta de passar a herança pra os filhos, ou seja, a comunidade. Aqui nessa Caraíbas existia os antepassados, nossos tataravós, nossos bisavós, eles passaram coisas muito importante para os filhos, aqueles que são nossos pais. Foi a cultura que era o que havia na época, era a cultura do reisado, eles eram repentistas, faziam repente. E isso aí, eles faziam uma peça e aqueles filhos mais inteligentes se aproximavam dele para captar aquelas peças que eles faziam e, de posse disso, eles deixaram outra herança que hoje a gente vem mantendo que é a agricultura. (H., membro do grupo Encanto das Caraíbas, em entrevista concedida ao pesquisador em 02/05/2003, em Caraíbas-PE)

Percebe-se pelos referentes (herança; cultura; coisas muito importante; cultura do reisado), usados no trecho do relato acima, o estabelecimento do discurso da prática da

cultura popular do reisado, que permite-nos, por meio destes *frames*, inferir que o grupo Encanto das Caraíbas está preso ao conceito de manutenção de uma “tradição”. A referenciação ao reisado se constrói no discurso do informante por meio da catáfora que faz remissão à prática do reisado, como será percebido mais ainda quando o informante fala de *herança pra os filhos; passaram coisas muito importante para os filhos; Foi a cultura que era o que havia na época, era a cultura do reisado.*

Esse pensamento de ‘manutenção de uma tradição’, conforme Canclini, remete sempre à idéia de que as práticas da cultura popular estão atreladas ao estereótipo de ‘tradicional’ que é construído pela referenciação estabelecida nos discursos que circulam e permitem que o discurso hegemônico interfira, (co)construindo uma identidade social para o grupo em questão. Associado ao pensamento do estereótipo de ‘tradicional’, podemos observar, no exemplo abaixo, o estereótipo de ‘fixidez’ e ‘purismo’ que se tece na prática discursiva do grupo Encanto das Caraíbas quando o informante fala da necessidade que há para esse grupo de resgatar e estabelecer a prática popular do reisado.

Aí a gente vem cultivando, resgatando, um pouco daquilo que eles deixaram, porque que hoje tem no reisado de Caraíbas, não só tem os adultos como tem os mirins, os filhos dos adultos que hoje a gente está aqui apresentando, resgatando e querendo ter um apoio maior por parte do governo, ou seja, do município, pra que a gente venha ser reconhecido lá fora, a nossa cultura. (C., membro do grupo Encanto das Caraíbas, em entrevista concedida ao pesquisador em 16/07/2002, em Caraíbas-PE)

A partir do exemplo acima, podemos perceber o processo de referenciação que se constrói no texto a partir de *planos* elaborados pelos verbos em gerúndio (cultivando; resgatando; apresentando; resgatando), que nos permitem, por sua vez, inferir a necessidade

do referente principal (reisado de Caraíbas) preso ao estereótipo de “algo fixo e inerte”, algo que não tem vida própria e precisa ser preservado da destruição. Esses *planos* se fundam na ideologia do discurso hegemônico de que as culturas populares são representantes diretos do povo e não podem ser contaminadas pelo contato com outras culturas para não ‘perderem’ seu significado ‘tradicional’. No entanto, como estamos percebendo até aqui, a prática discursiva dos agentes sociais das práticas da cultura popular pernambucana está em todo momento se ressignificando na circularidade que se estabelece entre os diversos discursos presentes no meio sociocultural do grupo em questão. Esses discursos estão, ao mesmo tempo, interagindo entre si e permitindo, assim, que a identidade social seja uma (co)construção desse imbricamento que está presente, por sua vez, nas políticas de representação.

Um outro exemplo, nesta mesma perspectiva de pensamento, poderá ser verificado abaixo quando o mesmo informante, embora em períodos diferentes, demonstre o modo como entende a prática do reisado. Para esse informante, o reisado, entendido por seu grupo, é uma memorização de uma cultura dos antepassados, é vivenciada pelo informante como uma experiência que precisa ser ensinada para a “manutenção e resgate” dessa prática da cultura popular.

Desde criança, estou com 63 anos. Mas que eu não queria deixar morrer. (...)Todos os anos, nós trabalhamos com cuidado. Já está todo mundo trabalhando pra manter essa tradição. (C., membro do grupo Encanto das Caraíbas, em entrevista concedida ao pesquisador em 02/05/2003, em Caraíbas-PE)

No trecho acima, a referência que se estabelece nos enunciados Mas que eu não queria deixar morrer e manter essa tradição motiva por meio da catáfora a idéia de que o

que está sendo representado como referente principal é a prática popular do reisado. Na referenciação constituinte dessa prática discursiva, podemos inferir, fundamentalmente, uma vontade de afirmação da identidade social dos pares do informante que reivindicam direitos a partir daquilo que, segundo outros membros, constitui o estereótipo de ‘manutenção de uma tradição’. Por um lado, a luta pela afirmação de identidades torna-se, assim, neste grupo, um importante fator de mobilização política e social cuja preocupação era não só celebrar as suas particularidades culturais mas, principalmente, garantir-lhes direitos de ‘guardião de uma identidade própria’. Por outro lado, esse discurso presente no trecho acima remete a um discurso hegemônico que legitima essa segregação social e se insere no seio da cultura popular. Num outro exemplo abaixo, podemos observar como uma informante fala da importância da composição da indumentária para a prática do reisado.

Aquelas cores que a gente tem nas roupas, espelho, tudo. A gente usa o espelho contra olho mau e volta pra eles. A roupa é uma tradição, porque, na realidade, está demonstrando a cultura. O vermelho, a gente sabe que era desespero, que você sabe que existia o desespero. O azul já é a calma, já que o azul representa calma. Na realidade aquele foi um tempo quando o reisado começou a ser trazido pelos escravos. Então apareciam aqueles olhos maus, pra olharem para os escravos. Os escravos achavam que estavam botando olhado neles. Nós estamos representando isso, porque é tradição, né? Então aqueles males voltam, aquele vermelho era o desespero que os escravos sentiam do Mateus, porque chicoteavam a mando dos reis. O vermelho dava desespero, o azul era a esperança que a gente tinha de nos libertarmos e nos libertamos. Então, nós ficamos usando essa roupa azul (C., membro do grupo Encanto das Caraíbas, em entrevista concedida ao pesquisador em 02/05/2003, em Caraíbas-PE).

A coerência desse trecho narrado acima procede-se por meio da referenciação que constitui a tessitura de significados que, por sua vez, permite-nos inferir que a significação desta prática popular representa uma ‘arena de luta’ entre um discurso que repousa na

subalternidade e outro que se sobressai enquanto hegemônico. Primeiramente, os referentes (cores; roupas; espelho) instaurados no discurso enquanto *planos* que representam esse momento da prática do reisado, ao representarem uma forma de conhecimento que consiste em saber como agir em determinada situação a fim de alcançar um determinado objetivo, também permitem a constatação da ‘arena de luta’ pelo fato de serem expressos pelo seguinte enunciado: *contra olho mau que volta pra eles*. O referente ‘olho mau’ instaura um *frame* de um ambiente de entrave no qual o jogo de poder começa a estabelecer-se no discurso desse grupo ao inferirmos que ‘olho mau’ instaura a idéia de algo ruim, que faz mal. Mais adiante, a informante reforça a idéia de tradição quando diz que *A roupa é uma tradição, porque, na realidade, está demonstrando a cultura*.

A informante comenta os significados simbólicos das cores para o grupo e começa a descrever como surgem esses significados para esse grupo (vermelho = desespero; azul = calma = esperança). É interessante também observar que nos dois trechos das entrevistas há um desfecho que recai em momentos de transformação. Tanto em “...o azul era a esperança que a gente tinha de nos libertarmos e nos libertamos. Então, nós ficamos usando essa roupa azul...”, quanto em “...mas depois a gente mudou isso. Ficou mais moderno...”, há uma evidência da relação de poder conflituosa que marca esse grupo a ponto de uma “virada” de identidade de algo que se diz preso a uma tradição mas, ao mesmo tempo, transformado em algo mais moderno. Ainda podemos pressupor pela referenciação, neste trecho do relato, uma temporalidade que denuncia uma prática discursiva perpassada pelo discurso da escravidão e a qual está presente no imaginário desse grupo social: 1) tempo de escravo (ancestrais/personagens do reisado); 2) tempo discursivo (tempo dos fatos

narrados) e 3) tempo da ação (hoje) em que a informante traz aspectos presentes do “hoje” identificados com o “ontem”. Há um jogo de referências: vermelho → desespero → passado; azul → liberdade → hoje. A informante remete seu discurso ao momento da escravidão vivido por seus ancestrais e apresenta o ritual do reisado como uma forma de libertação, um modo de reviver os “tesouros escondidos desse grupo” e que se encontram atrelados a uma memória coletiva do grupo. Para a informante, a cor vermelha significa o “desespero” vivido pelos escravos diante da situação de opressão, diante dos “males”, no momento em que eram chicoteados pelos seus senhores. Já a cor azul, utilizada na vestimenta para o ritual do reisado, significa para os integrantes a simbologia da “libertação”, da “esperança”. Ambas as cores presentes no mesmo personagem (vermelho e azul) retratam essa experiência de vida não somente desse agente social, mas de seu próprio grupo.



Foto 8/9: Reisado em Caraíbas – PE, no dia 16/07/2002. Detalhe: a dança do reisado mirim em Caraíbas. (Foto: Jorge França).



As fotos de membros do grupo Encanto das Caraíbas trajados com a indumentária da prática do reisado permite-nos perceber a presença das cores e suas significações, além

de chapéus em formato de igrejas, coroas, dentre outros formatos e ornamentados com pedaços de espelhos, conforme descrito pelos informantes no exemplo acima. Por meio das imagens também percebemos a presença de outras cores na indumentária, embora não tenha havido nenhuma referência a essas cores por parte dos informantes no momento da entrevista. Os discursos expostos no relato sobre a prática discursiva do reisado, por ambos os informantes, lhes abrem direções de movimento inesperadas e que não podiam ser previstas pelas suas visões anteriores do passado, levando-os a um senso de si próprios diferente e também a mudanças que trazem conseqüências para a maneira como eles se sentiam e sentem e para as coisas que faziam e fazem. Isso permite-nos enfatizar a importância dos recursos visuais a fim de entendermos a constituição dessa prática popular. As imagens representadas reforçam a emergência dos discursos que foram analisados pela descrição dessa prática discursiva.

Essa prática discursiva estabelece a emergência da “virada” identitária que leva a uma (re)historiação do passado e à adoção de uma nova identidade que muda o significado das relações passadas dos elementos simbólicos desse grupo. A prática do reisado, por exemplo, com a instauração dos referentes das cores “vermelho e azul”, aciona *planos* que estruturam o modo como seus agentes sociais passam a ressignificar os sentidos que repousam nesse grupo. Isso também pode ser observado pela instauração do referente ao personagem “Mateus”, o qual aciona o *script* de sua posição hierárquica dentro dessa prática popular. O ‘Mateus’ representa a hipótese de ser o ‘feitor’, aquele que castigava os ‘escravos’ a mando dos ‘reis’. Nessa seqüência a referenciação constrói-se por *esquemas*, ao serem ordenados numa progressão de modo que podemos inferir hipóteses das

transformações sociais e políticas que se instauram no âmbito dessa prática popular. Essas transformações que passam do plano real (momento da escravidão) ao representacional (momento da prática popular do reisado) permite-nos observar que o grupo Encanto das Caraíbas passa por uma transformação de sua identidade social, na medida em que seus significados e posições sociais são (re)pensados e (re)atualizados como uma forma de “virar” a posição do sistema social e político que era vigente anteriormente, na época da escravidão. Em outras palavras, podemos configurar essa prática discursiva na circularidade entre os discursos do subalterno (escravos) e do hegemônico (reis, rainhas, feitores) - como discursos que passam a ser reescritos e (co)construídos nessa prática discursiva popular.

A prática discursiva do reisado subverte o sistema quando, por exemplo, apresenta *o Matheus que era aquele que chicoteava os escravos, hoje nós não chicoteia os escravos não, nós chama Matheus pra educar nossos dançadores, mas naquela época era um negócio sério*. O Mateus deixa de ser o “feitor” que castigava os seus, para tornar-se um “educador”. Ele é deposto de uma posição tida como “injusta” e assume uma posição “justa” nos significados sociais e políticos que constituem o imaginário desse grupo. Nesse momento a identidade social é posta em cena, não puramente como uma representação dessa prática discursiva popular, mas também como uma identidade que submerge na intenção de sobreviver ao massacre imposto e que teve consequências que estão colocadas na época da escravidão. O subalterno encontra um lugar para dizer que existe e como seu reinado deveria ser. O exemplo abaixo reforça a análise anterior, na qual a informante relata importantes pontos na constituição do reisado e sua resignificação para o grupo.

a gente veste uma roupa que traja uma cultura que sempre mostra as raízes nossa, a gente vive representado, naquela época como ela comentou (refere-se

a outro informante), aquilo era uma época de reis, a gente dá o nome de reisado. Ninguém tinha uma diversão, aqui ninguém sabia o que era (...) o que era show nem nada, mas tinha o reisado, comemorava porque, como você sabe, naquela época apareceu muitos cidadãos, de outras terras, saídos da África para aqui e houve essa descendência da gente, então foi onde nasceu o reisado, que na realidade, na nossa não, porque nós já aproveitamos as raízes deles, mas os verdadeiros brincavam o reisado obrigados pelo rei e a rainha, por isso tem reis e rainhas no reisado. Obrigava os escravos a dançar pra os reis vê, ali, agora ali dentro existia dentro do reisado muitas peças, existia o Matheus que era aquele que chicoteava os escravos, hoje nós não chicoteia os escravos não, nós chama Matheus pra educar nossos dançadores, mas naquela época era um negócio sério (S., membro do grupo Encanto das Caraíbas, em entrevista concedida ao pesquisador em 16/07/2002, em Caraíbas-PE)

A partir desse exemplo, podemos afirmar que a prática discursiva do reisado, como uma (co)construção de uma cultura dos antepassados, é ressignificada na circularidade dos discursos que se estabelecem pela referenciação. O que é motivado, fundamentalmente, pela vontade de afirmação da identidade dos seus pares, é a reivindicação de direitos a partir daquilo que, segundo outros membros, constitui a luta pelo jogo de poder instaurado na prática discursiva desse grupo. A identidade do grupo é não somente transformada social e politicamente como é (co)construída por meio da circularidade do discurso subalterno, representado pelos *escravos*, com o discurso hegemônico, representado pelos referentes *reis*, *rainhas* e *feitores*. Esses referentes presentes no trecho acima do relato permitem-nos acionar *frames* da relação de dominância que se estabelecia entre os senhores detentores do poder e seus escravos. A legitimação do estereótipo de subalterno fica evidente na constituição da identidade social desse grupo que representa o discurso daquele que era subjugado. Ao mesmo tempo, também permitem-nos observar a hierarquização através dos *esquemas* que a referenciação tece no discurso. Por meio da referenciação também se tornam evidentes importantes fatores de mobilização política e

social do grupo Encanto das Caraíbas, cuja preocupação era não só celebrar as particularidades culturais dos grupos oprimidos, mas, principalmente, garantir-lhes direitos pela auto-representação e ressignificação deles próprios. Agora, vejamos um trecho da entrevista em que um informante do grupo Encanto das Caraíbas, integrante do reisado, refere-se ao personagem que compõe a formação dessa prática, o qual chama-se Mateus:

O Mateus é uma pessoa que fica sempre atrás das filas, todo desajeitado. Hoje ele não pode dançar igual a gente porque ele tem que ser desmantelado. É uma pessoa igual a um palhaço, não sabe? E naquela época existiu o Mateus porque, na realidade, existiam escravos. O Mateus era quem batia nos escravos nas filas. Os reis, muitas vezes, como eu já falei nessa história, os reis botavam o pessoal, os escravos pra dançarem e aqueles que não dançassem bem, o Mateus largava-lhe a chibata. E acompanhou o nosso reisado e existia. Eu pequenininho eles ainda batiam, mas depois a gente mudou isso. Ficou mais moderno... (H., membro do grupo Encanto das Caraíbas, em entrevista concedida ao pesquisador em 02/05/2003, em Caraíbas-PE).

Primeiramente, podemos observar no trecho descrito acima como o informante vai criando referentes para explicar a existência do personagem no reisado. O referente principal atribuído é o nome próprio *Mateus*. À medida que vai explicando sua significação e lugar nessa prática, o informante vai referenciando o personagem como *desajeitado*, *desmantelado*, *palhaço*. Esses referentes acionam *scripts* que nos permitem observar como esse personagem passa a ser especificado em seu papel dentro do reisado. Essa posição do participante é transformada no interior da representação que se faz do personagem que outrora *era quem batia nos escravos nas filas*. Os *scripts* seguintes também nos fazem perceber a posição hierárquica do sistema econômico e político vigente no passado deste grupo, quando *Os reis*, muitas vezes, como eu já falei nessa história, *os reis* botavam o pessoal, os escravos pra dançarem e aqueles que não dançassem bem, o Mateus largava-

lhe a chibata. Neste instante da enunciação do informante é possível vermos os lugares centrais dos agentes sociais dentro dessa prática discursiva, mas o mais importante a se ressaltar aqui é o não-conformismo que a prática discursiva do reisado faz ao denunciar o poder opressor hegemônico vigente na época anterior e, principalmente, quando subverte e transforma esse sistema em um outro que é entendido pelo grupo como “justo e correto”. Isto é, por meio de seu comentário, percebemos que esse personagem simbolizava aquele que reprimia os escravos, o “feitor”. Para o informante, o personagem, ao ser representado “desajeitado” e “desmantelado” no reisado, também representa um outro significado, a saber, o de revidar o poder de opressão que ele (Mateus) detinha ao subjugar os escravos ao seu domínio. Portanto, há uma ressignificação dos discursos que circulam nessa prática discursiva estabelecida anteriormente e que é transformada no interior de sua representação.

Ainda nesse exemplo, é interessante que o informante, ao descrever o personagem Mateus, procura justificar seu discurso sobre esse ícone importante para a ressignificação da prática discursiva do reisado por meio da afirmação em primeira pessoa, “...Eu pequenininho eles ainda batiam...”. Essa afirmação reforça a conexão entre um passado que existiu e deixou de ser e um presente que existe de forma diferente para o grupo. Esse espaço de tempo que ocorre entre o passado e o momento atual é trazido no discurso do informante por meio do referente *moderno* e aciona o *frame* da associação deste referente a “algo bom”, “melhorado” – *mas depois a gente mudou isso. Ficou mais moderno...* O informante, ao referir-se à mudança no ritual e associá-la ao referente *moderno*, permite-nos inferir o sentido de que algo “melhorou”, pois seu relato de início constrói a idéia da opressão no que concerne a antecipação à mudança.

A partir dos depoimentos do grupo Encanto das Caraíbas analisados até aqui, pode-se entender que os discursos em circularidade entre o universo do subalterno e do hegemônico são ‘negociados’ na ‘arena de luta’ e representados pelos agentes sociais na prática discursiva do reisado, assim, permitindo a (co)construção das identidades desses agentes, transformadas social e politicamente. Isso possibilita a expressão da identidade social do grupo em questão como grupo que se representa de forma autêntica e particular.

Retomando a dicotomia (tradicional/moderno) que está presente nos discursos que regem a representação do tema da cultura popular, vejamos abaixo como essa dicotomia é entendida pela informante do grupo Encanto das Caraíbas ao explicar as transformações ocorridas no reisado a partir do momento em que há um contato com a cultura do ‘outro’. Isto é, quando a televisão, ao ser introduzida ao grupo, passa a transformar o discurso dessa prática popular.

Hoje a televisão traz tudo, daí tirou a força da gente. Mas quando não existia, tinha o zabelê, que morria no cavalo. A gente pegava aquela fantasia de cavalo, saía abrindo a boca dele e ia até o povo, entregando um bilhete. Era uma pessoa vestido de preto, bem grande, com aquela fantasia. Isso a gente acabou porque foi acabando, não sabe? O mundo foi ficando mais moderno. (C., membro do grupo Encanto das Caraíbas, em entrevista concedida ao pesquisador em 02/05/2003, em Caraíbas-PE)

É interessante observarmos no exemplo acima como a representação do reisado foi transformada com o contato com elementos de outra cultura. A referenciação é observada na medida em que a informante refere-se ao personagem do *zabelê* e do *cavalo*. No momento em que descreve o reisado com esses dois personagens a informante remete a uma época anterior à chegada da televisão para o grupo. O processo de referenciação aciona o *plano* dessa mudança visto que depois da televisão aconteceram mudanças

significativas para esse grupo: Hoje a televisão traz tudo, daí tirou a força da gente. Isto é, houve a necessidade de ressignificar a prática discursiva recorrente no reisado a fim de reajustá-la ao momento presente. O estereótipo de “tradicionalidade” parece ceder lugar para as transformações que se fazem necessárias ao ajustamento dessa prática. O tradicional e o moderno parecem dialogar na prática discursiva do reisado pela interferência que a ‘mídia’ televisiva traz para o grupo. Isso corrobora para pensarmos a identidade social dos agentes representantes do reisado sendo (co)construída na circularidade dos discursos. Ao mesmo tempo em que essa dicotomia atrelada ao conceito de cultura popular, lembrando Canclini, é quebrada, há a evidência da necessidade da mudança pela idéia de que O mundo foi ficando mais moderno. Outro ponto interessante aqui é que essa ressignificação nessa prática popular é travada num jogo de poder (Zabelê X mídia televisiva) instaurado pela linguagem.

Esse jogo de poder que se instaura na prática discursiva por meio da linguagem está ligado a uma angústia: a angústia de significar o mundo em volta, o próprio mundo constituindo-se no/para o social. Para o grupo Encanto das Caraíbas, neste momento, ressignificar sua prática popular torna-se uma necessidade e uma angústia. Essa necessidade está relacionada a uma vontade de poder em conhecer a linguagem do ‘outro’ e dominá-lo. É preciso reclassificar, ressignificar, readaptar a prática popular do reisado, seja na reclassificação dos sentidos das cores das vestimentas, seja na ressignificação do personagem *Mateus*, seja na readaptação sem o personagem do *Zabelê*. Esses processos transformacionais que se instauram na prática discursiva do reisado a partir da circularidade dos discursos do ‘mesmo’ e do ‘outro’ são tentativas de, conhecendo esse ‘outro’, dominá-

lo. Logo, todo conhecimento é uma forma de poder estabelecida entre um sujeito que acredita poder conhecer e significar e um objeto que ele acredita poder ser apreendido ou significado no discurso que o representa e, ao mesmo tempo, o subjuga: por um lado, o discurso do subalterno, pelo qual representantes sociais do reisado reconhecem a necessidade de reajustamento e ressignificação em sua prática discursiva popular e, por outro lado, o discurso hegemônico que se faz presente pela imposição dos ‘reis, rainhas, feitores’ de outrora e pela ‘televisão’ dos dias atuais. Esse jogo de poder representado pela/na linguagem, ao se instaurar no interior da representação da prática discursiva do reisado, exacerba as transformações sociais e políticas que ocorrem na identidade desse grupo ao se auto-representar. Entender a linguagem como uma prática política e discursiva na perspectiva de um ritual de cultura popular como este remete-nos às condutas no cotidiano que fazem referência aos diversos modos de uma interação sociocultural.

A emergência e a conseqüente (co)construção da identidade social do grupo Encanto das Caraíbas, embora nem sempre partam dos mesmos pressupostos e tenham as mesmas implicações, convergem pelo menos em dois pontos: a identidade social desse grupo é um construto, ou melhor, resulta de um constante processo de (co)construção num *continuum* e se dá, fundamentalmente, a partir da circularidade dos discursos entre um ‘mesmo’ e um ‘outro’. Neste momento, as identidades, antes de qualquer coisa, são também constitutivas do meio social do grupo Encanto das Caraíbas, o que as tornam intercambiáveis entre seus membros. A identidade social desse grupo é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizada também nas práticas cotidianas.

2.3.3. Grupo Raízes de Arcoverde e o Samba de Coco

Para finalizar as análises da representação dos agentes sociais das práticas discursivas populares pernambucanas que me proponho estudar aqui, apresento as entrevistas feitas com o grupo Raízes de Arcoverde, da cidade de Arcoverde, no Sertão do Moxotó, em Pernambuco. Assim como no grupo indígena Xucuru e no grupo Encanto das Caraíbas, acredito que a identidade social do grupo Raízes de Arcoverde é (co)construída num processo político de transformação que ocorre por meio da circularidade de diversos discursos. De agora em diante, analisemos a prática discursiva do samba de coco do grupo Raízes de Arcoverde a partir depoimentos de seus agentes sociais. Esse grupo, assim como a tribo Xucuru e como o grupo Encanto das Caraíbas, apresenta uma circularidade de diversos discursos em sua formação, pelo fato de que seus agentes representantes são descendentes de miscigenações de negros, brancos e índios. Esse processo da miscigenação fica evidente no comentário abaixo de um informante desse grupo ao tentar explicar a origem do samba de coco.

a origem não é indígena. O coco nasceu aqui em Pernambuco, aqui na usina, aqui na Zona da Mata. O coco, ele é pernambucano, então ele nasceu sobre os colonos, aquela época dos escravos, que foi escravo, então o coco surgiu daí. Então daí foi que veio a história dos índios, porque muita gente conversa e uns diz que foi dos índios, outros diz que foi não. (C.G., membro do grupo Raízes de Arcoverde, em entrevista concedida ao pesquisador em 15/07/2002, em Arcoverde-PE)

Quer dizer o toré é idêntico ao coco, quer dizer, depende da música, não é? Porque a música do coco é diferente, o toré é diferente, mas muito pouco. Porque a pisada do toré, se for dizer assim, ensina a gente a sambar coco, eles aprendem... (I.C., membro do grupo Raízes de Arcoverde, em entrevista concedida ao pesquisador em 30/04/2003, em Arcoverde-PE)

Podemos perceber a circularidade dos vários discursos que permeiam esse grupo e a origem de sua prática discursiva popular (samba de coco) por meio da representação constituída pelos referentes (indígena, colonos, escravos, índios). Esses referentes explicitados no exemplo acima, permite-nos inferir por meio de *scripts*, enquanto planos estabilizados para especificar a hierarquia predominante na formação desse meio social, que a prática popular do samba de coco se constitui através dessa circularidade discursiva. Fica evidente a partir desse exemplo que não há um purismo que rege essa prática. Sua constituição respalda-se no entrecruzamento dos vários discursos que circulam nesse âmbito social. Por meio dos *scripts* conseguimos perceber as posições que os agentes sociais vão assumindo de acordo com o contato com outras culturas. A identidade social do grupo Raízes de Arcoverde é (co)construída nessa confluência dos diversos discursos que permitem um campo propício para as transformações sociais e políticas de regimento desse grupo. Dois outros exemplos que abordam essa mesma questão podem ser verificados na continuidade do relato do mesmo informante ao aprofundar sua explicação sobre a origem do samba de coco e a partir do relato de outra informante.

Não foi dos índios. O coco nasceu aqui na Zona da Mata. Nasceu nos engenhos, no povo dos engenhos, naquele tempo dos escravos, dos colonos que trabalhavam. Então final de semana, eles faziam o quê? O que a gente faz hoje, porque cada um tinha aquela alegria, tinha aquela participação, aí eles fazia essa brincadeira, cantavam, aquele negócio, porque naquele tempo era um tempo dos escravos, com corrente nos pés, era tempo de rei, que tinha uns reis, aquela época, então nasceu aí. Eles cantavam, eles faziam brincadeira, depois foi que veio o africano, veio à história dos índios, porque os índios faz aquela pisada do toré, muito parecido, mas só que a história original, a verdadeira é essa. (C.G., membro do grupo Raízes de Arcoverde, em entrevista concedida ao pesquisador em 15/07/2002, em Arcoverde-PE)

Eu quando vim conhecer o coco, a história do coco, sempre foi Lula que me falava. Porque ele já era mais bem entendido e desenvolvido no coco. Era ele que falava muito nessa história dos escravo e dos índio. Porque tem uma

história que o coco nasceu em Pernambuco, mas não foi. O coco nunca nasceu em Pernambuco. É eu acho que o coco vem de muito longe (...) quer dizer que esse pessoal, meu avô, meus avós, esse pessoal já aprenderam com outra nação. (I.C., membro do grupo Raízes de Arcoverde, em entrevista concedida ao pesquisador em 30/04/2003, em Arcoverde-PE)

Os exemplos acima são interessantes porque se constituem a partir de dois processos de referência: i) referentes relacionados aos diversos discursos que expõem a origem de formação da prática popular do samba de coco (índios; povos dos engenhos; escravos; reis; africano); e ii) referentes relacionados à temporalidade entre o passado e o presente (naquele tempo dos escravos, dos colonos; hoje; era um tempo dos escravos; aquela época). No primeiro processo de referência a tessitura do discurso se constitui através dos *scripts* que nos permitem inferir os papéis sociais dos participantes e as ações esperadas pelos agentes do meio social no qual o grupo Raízes de Arcoverde se origina. Os diversos discursos que legitimam estereótipos sobre o conceito de cultura popular se representam na constituição da prática discursiva do samba de coco. No segundo processo de referência, os referentes de temporalidade que se instauram nos depoimentos dos informantes permitem-nos por meio de *frames* inferirmos que os informantes referem-se à época da escravidão e à época posterior. A partir desses *frames* temporais podemos perceber a transformação da prática popular do samba de coco e, conseqüentemente, da identidade social dos agentes pertencentes ao grupo em questão à medida que essa identidade é (co)construída na circularidade dos diversos discursos sociais. Também podemos inferir, aqui, o estereótipo do tradicional/moderno que é desconstruído pelas mudanças aceitas pelo grupo sobre a prática discursiva do samba de coco.

Nos trechos de exemplos que veremos abaixo, a informante refere-se à prática popular do samba de coco a partir de referentes presos ao discurso hegemônico que legitima estereótipos sobre o que se entende por cultura popular, isto é, como algo que necessita ser resgatado para não morrer.

aí meu tio resgatou, esse que morreu, Lula Calixto, resgatou o samba de coco em 92 (...) e depois que titio Lula reativou o coco de Arcoverde, então a cultura de Arcoverde acordou, tem coisa aqui dentro de Arcoverde de cultura (...) aí vai passando de pai pra filho, neto, bisneto e assim vai segundo o barco até... (I.C., membro do grupo Raízes de Arcoverde, em entrevista concedida ao pesquisador em 15/07/2002, em Arcoverde-PE)

Por exemplo, o coco quando é uma coisa natural todo mundo gosta, não é? Se a gente passar a viver no meio do mundo, a arrumar empresário, aí eles começam a querer modificar as coisas, vai perdendo aquela raiz. Então é como eu digo o profissionalismo muda muita coisa. E eu não quero que a gente chegue a isso não. (I.C., membro do grupo Raízes de Arcoverde, em entrevista concedida ao pesquisador em 30/04/2003, em Arcoverde-PE)

No primeiro trecho dos exemplos acima, a referenciação acontece cataforicamente pelo verbo *resgatou*, que vem acionado pelo *frame* que repousa no senso comum de algo que está estacionado e precisa ser resgatado. O referente principal vem em seguida, quando a informante diz: resgatou o samba de coco. Para a informante, somente depois do ‘resgate’ a cultura de Arcoverde acordou. Ainda é interessante observarmos como esse estereótipo de ‘manutenção de uma tradição’ está presente nesse grupo quando no trecho do segundo relato a informante expõe a preocupação de seu grupo de que arrumar empresário, ao referir-se a um possível assessoramento para financiar o samba de coco Raízes de Arcoverde, vai perdendo aquela raiz. Há uma preocupação presente no grupo Raízes de Arcoverde de que o profissionalismo muda muita coisa, caso seja associado a essa prática popular. Por fim, a informante profere um desabafo: eu não quero que a gente chegue a

isso não. Nesses dois trechos dos depoimentos acima, mesmo sendo da mesma informante, embora em momentos distintos, podemos verificar que o estereótipo de cultura popular preso ao conceito de ‘tradicional’ e ‘fixo’ que vem de um discurso hegemônico reafirma-se e legitima-se no próprio discurso desse grupo. O discurso hegemônico impõe-se na ‘arena de luta’ e, neste instante, sobressai-se. Podemos perceber que a partir desse entrave em que o discurso hegemônico interpela o discurso do subalterno há uma circularidade que, por sua vez, transforma os discursos na própria prática discursiva desse grupo. Esse estereótipo de ‘algo fixo’ que precisa ser ‘resgatado’ também fica evidente no discurso da informante ao enfatizar que essa prática popular vai passando de pai pra filho, neto, bisneto(...). Desta forma como é representada aqui, a prática discursiva do samba de coco é perpassada pelo discurso dominante que entende toda prática popular como ‘algo estanque’ e ‘pré-moderno’, como afirma Canclini.

Mas, por outro lado, é a inevitabilidade do contato com o ‘outro’ e com o ‘diferente’ que permeia esse grupo e que nos permite observar a (co)construção da identidade social, por meio da análise do exemplo abaixo de um relato de um outro membro desse grupo. O relato mostra que a inserção do moderno (Internet, computador), enquanto elemento modificador do samba de coco “tradicional”, “torna mais fácil” para os membros mais jovens do grupo o acesso às novas tecnologias para a produção do samba de coco.

(...) É a lembrança daquelas histórias antigas, mas hoje tudo modificou, você sabe que nós tem Internet, nós tem computador, nós tem tudo, hoje é tudo modificado, antigamente você pra fazer um coco, era a coisa mais difícil do mundo, hoje não, hoje é fácil, ... era isso, hoje está tudo modificado (...) ultimamente a gente tem uma música homenageando o Brasil, a gente vê uma coisa ali, a gente capta por ali, quer dizer, antigamente, era tudo mais difícil e a leitura era mais difícil, (...) hoje está tudo modificado (C.G., membro do grupo)

Raízes de Arcoverde, em entrevista concedida ao pesquisador em 15/07/2002, em Arcoverde-PE)

No exemplo acima, é interessante observar que no trecho desse relato há um desfecho que recai em momentos de transformação da prática discursiva do samba de coco e da identidade social do grupo Raízes de Arcoverde ao representarem essa prática popular por meio do conflito tradicional/moderno. A referenciação se constitui nesse relato pelos *frames* temporais (histórias antigas; hoje; ultimamente; hoje é fácil; hoje está tudo modificado). Podemos inferir novamente dois momentos que permeiam o universo dessa prática popular, porém mais como embate de discursos que se materializam na prática discursiva desse grupo. Também podemos inferir a associação que o informante faz entre o fato de que com as novas tecnologias *hoje é fácil*, ... *era isso*, *hoje está tudo modificado* enquanto que antes *era a coisa mais difícil do mundo*. Esses referentes ‘fácil’ e ‘difícil’ que remetem à preparação do samba de coco, permitem-nos inferir a aceitação que o grupo Raízes de Arcoverde tem com relação ao novo, ao diferente e ao moderno. Em outras palavras, essa ressignificação dos sentidos que se estabelecem para esse grupo através do contato com (o computador e a Internet) possibilitam a desconstrução do estereótipo de que as práticas populares estão fadadas a representarem o ‘tradicional’, o ‘pré-moderno’ e o ‘fixo’ como prefere o discurso dominante que se constrói acerca do conceito de cultura popular, conforme nos alerta Canclini. Assim, podemos inferir a evidência da relação de poder conflituosa entre (tradicional e moderno) que marcou e marca esse grupo ao ponto de uma “virada” de identidade.

Essa mudança, com a inserção do “computador” e da “Internet”, abre direções de movimento inesperadas e que não podiam ser previstas pelas visões anteriores do passado dos agentes sociais desse grupo, levando-os a um senso de si próprios diferente e levando-os também a mudanças que trazem conseqüências para a maneira como esse grupo se sentia e se sente e para as coisas que fazia e faz. Nessas transformações sociais e políticas a identidade dos agentes sociais desse grupo é (co)construída.

Para esse grupo, esses pontos de “virada” de identidade levam a uma (re)historiação do passado e à adoção de uma nova identidade que muda o significado das relações passadas e dos elementos simbólicos de sua cultura. Na medida em que seus significados e posições sociais são (re)pensados e (re)atualizados como uma forma de “virar” a posição do sistema social e político que era vigente anteriormente para esse grupo, há reativação de uma memória coletiva que reestrutura essa identidade social, de modo que ela está sempre sendo transformada, sempre em constante dinamicidade.

Nessa mesma perspectiva de mudança no interior da representação da prática discursiva popular do samba de coco, é importante observarmos como o mesmo informante do relato anterior irá explicar como o samba de coco era constituído e como passou a ser modificado.

na minha época, quando eu comecei criança, a gente só usava uma latinha de leite Ninho, ou qualquer coisinha, com um bocado de feijão dentro (...) tipo um ganzá, hoje não, hoje já modificou tudo, já entrou o pandeiro, o triângulo, o ganzá e o surdo. Dos anos 70 pra cá foi que a gente modificou, então já que veio na companhia dos Calixtos, a gente procurou modificar mais, botar mais um surdo, botar mais um grauzinho (C.G., membro do grupo Raízes de Arcoverde, em entrevista concedida ao pesquisador em 15/07/2002, em Arcoverde-PE)

Podemos perceber que os referentes são acionados no relato acima pelos *frames* (na minha época; hoje; dos anos 70 pra cá) e, assim, permite-nos pressupor que o informante está fazendo a correlação de uma época anterior e uma época presente quando se refere às modificações sofridas na constituição do samba de coco. Essa comparação se configura até mesmo quando o informante retrata os instrumentos musicais usados no início dessa prática popular (*latinha de leite Ninho, ou qualquer coisinha, com um bocado de feijão dentro (...)*) e os instrumentos usados nos dias atuais para constituir o samba de coco (*o pandeiro, o triângulo, o ganzá e o surdo*). Através da referenciação de *planos* estabelecida para descrever os instrumentos musicais usados na prática popular em questão, percebemos que a forma de conhecimento dos agentes sociais dessa prática popular consiste na readaptação dos instrumentos para agir em determinada situação a fim de alcançar um determinado objetivo. Os *planos* determinados no interior dessa representação do samba de coco, a partir dos agentes sociais desse grupo, são motivados no sentido de modernizar e aperfeiçoar, a fim de facilitar o processo de composição dessa prática: *a gente procurou modificar mais, botar mais um surdo, botar mais um grauzinho*. Em outras palavras, podemos observar que a prática discursiva popular do samba de coco é ressignificada ao entrar em contato com os discursos do ‘outro’, neste caso, da indústria cultural que procura trabalhar com instrumentos produzidos por indústrias especializadas no setor. Podemos perceber por esse depoimento que os discursos estão circulando a partir de vários lugares sociais e que esse processo de circularidade permite as transformações dessa prática discursiva ao procurar se readaptar às novas exigências do mercado. Neste sentido, a identidade social do grupo Raízes de Arcoverde é transformada politicamente na medida em que está sendo

(co)construída nesse universo de ‘negociação’ entre um discurso que é subalternizado e um discurso dominante que se estabelece aqui pelas exigências da indústria cultural. Podemos observar mais uma vez a desconstrução do estereótipo, a partir desse processo de transformação que tanto o grupo em questão sofre quanto a própria prática popular, de que às culturas populares resta o conformismo de serem representadas enquanto presas aos conceitos de ‘tradicional’, ‘estanque’ e ‘pré-moderno’.



Foto 10. Grupo Raízes de Arcoverde em Arcoverde-PE, no dia 15/07/2002. Detalhe: O trupé (ritmo compassado do coco) sendo dançado por integrantes mirins do grupo. (Foto: Jorge França)

Na foto acima, podemos observar como alguns integrantes do grupo Raízes de Arcoverde performatizam a prática popular do samba de coco. A indumentária não é específica, como foi observado anteriormente nas práticas populares do toré e do reisado. No entanto, as camisas que os integrantes vestem são industrializadas com o nome que o grupo assume, enquanto representante do grupo Raízes de Arcoverde. Os calçados são uma espécie de sandálias de solado de madeira presas por correias de couro e têm a finalidade de

produzir o som que o ritmo do samba de coco requer. Os instrumentos musicais também são industrializados e sofisticados em relação à origem do samba de coco na região, conforme foi descrito anteriormente pelos informantes. Através da imagem que vemos instaura-se o reforço à idéia de que o grupo moderniza-se e “foge por mil caminhos”¹⁷ da legitimação do estereótipo de ‘tradicionalidade’, ‘purismo’ e ‘pré-modernismo’ que o discurso do ‘outro’, ao representar as práticas populares, tenta importá-los atrelados ao conceito de cultura popular.

2.4. Algumas Considerações

Por meio das análises das representações das práticas discursivas do grupo indígena Xucuru e sua prática popular do toré, do grupo Encanto das Caraíbas e sua prática popular do reisado e do grupo Raízes de Arcoverde e sua prática popular do samba de coco, é possível percebemos a circularidade que os diversos discursos configuram entre si, seja no contato que o grupo Xucuru mantém com o discurso hegemônico do colonizador (igreja Católica, proprietários de terras), seja no contato que o grupo Encanto das Caraíbas mantém com o discurso hegemônico do colonizador (escravidão, reis, rainhas e feitores e até mesmo com o discurso da mídia televisiva), seja pelo contato que o grupo Raízes de Arcoverde mantém com o discurso hegemônico do colonizador (escravidão, colonos de engenhos, indústria cultural). Esses vários discursos que representam os diversos discursos – de um lado, dos subalternos e, de outro, dos hegemônicos – estão em uma constante ‘negociação’ que se trava nas ‘arenas de luta’, que tanto dividem quanto aproximam esses dois universos

¹⁷ Cuche (1999:150).

discursivos e que, por sua vez, atestam as transformações sociais e políticas que ocorrem tanto para os agentes sociais representantes dos grupos em questão como, também, para as práticas populares que fazem parte do meio social desses grupos.

A observação da circularidade dos discursos, nas entrevistas e fotos, é reforçada pelo jogo de poder que se estabelece por meio da linguagem verbal e não-verbal, mais especificamente, pelas análises dos processos de referenciação determinados nas representações efetivadas. Pelas análises dos processos de referenciação é possível localizar nos vários discursos a emergência e legitimação de estereótipos acerca da representação dos próprios agentes sociais e das práticas discursivas populares representadas por esses agentes. Ao mesmo tempo, as análises desenvolvidas servem para desconstruir esses estereótipos, a saber, de que as práticas discursivas da cultura popular estão atreladas às idéias de ‘tradicional’, ‘pré-moderno’, ‘estanque’, ‘rural’, ‘algo que precisa ser resgatado’. Em outras palavras, como foi observado nas análises dos grupos citados e suas práticas populares, as transformações ocorrem dinâmica e continuamente no âmbito social desses universos e isso não eliminam o estatuto de serem representantes dessas práticas populares.

Em suma, essas transformações sociais e políticas que acontecem nesses dois âmbitos (dos grupos em si e de suas práticas populares) permitem-nos observar que as identidades sociais dos agentes representantes das práticas populares estudadas aqui estão num processo contínuo de (co)construção estabelecida pela circularidade dos discursos de representação. Ao mesmo tempo em que essas identidades sociais dos agentes representantes das práticas populares pernambucanas estudadas são perpassadas e interpeladas pelo discurso dominante do ‘outro’, como vimos, percebemos que a ação de

ressignificação estabelecida no âmbito dos grupos e de suas práticas discursivas também é motivada por uma vontade de reajustamento por parte dos próprios agentes sociais que as representam, como foi verificado pelo próprio não-conformismo do subalterno diante dos discursos dominantes. O movimento exploratório dos sentidos, ora de cordialidade, ora de conflito, confirma a dimensão do político na qual se verificam “embates de fronteira com possibilidade de serem [tanto] consensuais quanto conflituosos”, portanto “o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados” (Bhabha, 2005:20-21). Isto é, as identidades sociais são postas em cena nas ‘arenas de luta’ e são caracterizadas continuamente pelo desejo de poder dominar que está presente, tanto no discurso subalterno quanto no discurso hegemônico.

PARTE II

MÍDIA E CULTURA POPULAR: REPRESENTAÇÃO OU CONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS?

[a gente não tem saída, não tem patrocínio, não tem ajuda, aí as pessoa se aproveita, como aproveitaram desse CD deles, (...) aí a gente não gosta assim de estar se expondo pra todo mundo (...)]

A escavação é orientada para os silêncios e para os silenciamentos, para as tradições suprimidas, para as experiências subalternas, para a perspectiva das vítimas, para os oprimidos, para as margens, para a periferia, para as fronteiras (...) é nas margens que se faz o centro e é no escravo que se faz o senhor. (Boaventura de Souza Santos)

CAPÍTULO III

CULTURA POPULAR E MÍDIA NA POLÍTICA DE REPRESENTAÇÃO

Se a intersecção do discurso “midiático” com outros mediadores sociais gera um campo de efeitos e esse campo não é definível só do ponto de vista da produção, conhecer a ação das indústrias culturais requer explorar os processos de mediação, as regras que regem as transformações entre um discurso e seus efeitos (...) O confronto é um modo de encenar a desigualdade (embate para defender a especificidade) e a diferença (pensar em si mesmo através daquele que desafia) (Néstor García Canclini)

3.1. Mídia e Cultura Popular: Relações de Poder nas Práticas Discursivas

Os estudos relacionados ao tema da prática discursiva e da identidade social que permeiam as políticas de representação e que se respaldam num jogo pelo poder requerem que, cada vez mais, observemos as relações de poder, considerando as práticas sociais como relações interligadas nas análises de linguagem e discurso.

Conforme Fairclough (1995) e (2001), qualquer análise discursiva deve ter o objetivo de construir uma estrutura metodológica via interdisciplinaridade constante que possibilite respaldo aos analistas para perscrutarem as relações não transparentes de poder que ocorrem nas práticas discursivas, nos eventos discursivos e nos textos, de forma que sejam encontradas as estruturas sociais, culturais e institucionais de que partem, dentro de uma visão da linguagem como prática social.

Nesse sentido, em *Media Discourse*, Fairclough (1995) procura trazer à tona a relação dialógica entre discurso e estrutura social, visto que cada evento discursivo deverá ser observado como *texto*, *prática discursiva* e *prática social*, a fim de que seja permitida a

reflexão entre produção, distribuição e consumo dos textos. Para o autor, o discurso se efetua nos textos que são, simultaneamente, exemplos de práticas discursivas – por serem locais em que diferentes discursos estão permanentemente em discordância, produzindo embates, estabilidades e instabilidades na prática social – e, momentos específicos de uma cultura se significando e ressignificando no contexto social e político. Para Fairclough, “a análise do discurso pode ser entendida como uma tentativa de mostrar as ligações sistemáticas entre textos, práticas discursivas e práticas socioculturais” (op.cit.:16-17).

Fairclough (2001) entende a linguagem como prática social e, assim, compreende a função do contexto, com ênfase na análise de textos, eventos discursivos e práticas sociais no universo sociohistórico, particularmente no contexto das transformações sociais, propondo teoria e método para a análise do discurso. Esse modelo de análise se interessa pela vinculação que há entre linguagem e poder. Em outras palavras, a compreensão das práticas sociais na concepção dialética do discurso – abarcando gêneros discursivos e a construção de sentidos nos textos – é que estabelece que as práticas discursivas surgem de relações e lutas de poder ideológicas e também da não transparência das relações entre discurso e sociedade que, por sua vez, respalda-se num fator que assegura poder e hegemonia. Portanto, nas práticas discursivas a identidade social encontra lugar para ser produzida e transformada dentro e através de discursos em uma cadeia de práticas sociais.

Fairclough (2001) ainda teoriza a linguagem como prática (a partir da perspectiva pragmática) e como representação de práticas (partindo da perspectiva semântica). Dessa forma, a linguagem nessa bilateral capacidade é discurso – constitutivo poder de significação. Essa abordagem sistêmico-funcional da linguagem pede três tipos de

procedimentos que constituem as práticas discursivas: 1) a constituição da realidade; 2) a representação das identidades e das relações sociais; e 3) a composição textual.

A análise das práticas discursivas está presa também a três tendências de mudança discursiva, as quais o autor chama de *democratização*, *comodificação* e *tecnologização*. Para Fairclough, as mudanças sociais e culturais se lançam no discurso como tensão, conflito, estabilidade e rearticulação. Estudando-se essas tendências, a análise da primeira tendência daria as bases para a problematização das desigualdades sociais, sejam elas presas à classe, ao gênero social, à etnia etc. A segunda tendência se prende a uma crescente perspectiva das relações sociais pautadas na produção e consumo de bens. A terceira e última tendência se une à compreensão das tecnologias discursivas como técnicas de transferência contextuais e estratégias discursivas, a saber, por meio do uso de entrevistas, de aconselhamento e de propagandas para a concepção de um determinado evento discursivo, no caso da mídia.

Fairclough (1995) entende o conceito de mídia¹⁸, portanto, como mediação e representação. Esse autor enfatiza o fato de que em qualquer representação tem que haver uma decisão factual sobre o que incluir ou excluir e sobre o que estará em primeiro ou segundo plano. Nesse momento, as representações, as identidades e as relações estão sendo construídas e interligadas discursiva e ideologicamente nas proposições textuais – “a representação do discurso na mídia não é uma questão de reprodução fiel da fala do outro, mas de uma interpretação dessa fala” (op.cit.:47).

¹⁸ Considero o ponto de vista de Kellner (2001:09), ao afirmar que há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam suas identidades. “A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de ‘nós’ e ‘eles’”.

Por sua vez, Canclini (2003), em *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*, ao estudar as culturas populares sendo representadas pela mídia, refere-se a esta enquanto produção de um discurso. Para ele, é preciso reconhecer a perspicácia sobre o que durante muito tempo escapou à visão macro-histórica e a outros discursos científicos, sua sensibilidade perante o periférico. Neste sentido, os processos sociais dão às tradições uma função atual ao referenciá-las atreladas às culturas populares. Sem dúvida, a aproximação da mídia em referenciar atributos à cultura popular conserva, ou melhor, legitima, uma identidade social construída pelos diversos discursos hegemônicos que são mediados ou representados através da prática discursiva midiática. Canclini observa que essa forma de representação das culturas populares por meio da mídia surgiu na Europa e na América como reação à cegueira aristocrática para com o popular e como réplica à primeira industrialização da cultura.

é quase sempre uma tentativa melancólica de subtrair o popular à reorganização massiva, fixá-lo nas formas artesanais de produção e comunicação, custodiá-lo como reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas. (op.cit.:213).

Apesar de que quando Canclini (2003) fala da cultura popular enquanto “sociedade que se massifica” sendo representada com interpelações de um discurso hegemônico, esse autor chama a atenção para a pensarmos no momento em que ela é representada pela indústria cultural, com ênfase nas relações e conexões entre os gêneros culturais proeminentes dos grupos sociais.

Não basta admitir que os discursos são recebidos de diferentes formas, que não existe uma relação linear nem monossêmica na circulação do sentido. Se há intersecção, o discurso “midiático” com outros mediadores sociais gera um

campo de efeitos e esse campo não é definível só do ponto de vista da produção. Conhecer a ação das indústrias culturais requer explorar os processos de mediação, as regras que regem as transformações entre um discurso e seus efeitos. (op.cit.:263).

Nesses parâmetros, a cultura popular, por si só, constrói sua força no núcleo de ação de um lugar – a margem – que possibilita o nascimento de uma cultura diferente. Como vimos anteriormente, por exemplo, é na margem dos discursos que os agentes sociais de práticas discursivas da cultura popular pernambucana representam-se subalternos e constituem suas práticas discursivas sendo sempre perpassadas pelo discurso dominante em vários e distintos momentos. Em cada instante, a circularidade entre os diversos discursos nas análises foi marcada por uma cadeia particular de diferenciações, de semelhanças e de confrontos específicos. Em outras palavras, no jogo de multiplicidade dos discursos os agentes sociais vão compondo imagens, possibilitando a produção de se ressignificarem e ressignificarem as suas práticas discursivas populares.

As práticas discursivas populares aqui estudadas dialogam com diversas culturas, mas têm um cenário singular característico, composto por uma série de elementos que só se fazem na crueza de sua realidade dentro do seu universo. Um corpo-a-corpo mediado pela realidade que, no caso dessa cultura, representa o subalterno. Assim, as práticas discursivas da cultura popular mostraram-se até agora em constante transformação. Como vimos anteriormente, elas transformam e permitem-se transformar na (co)construção de sua identidade social ininterruptamente na circularidade de seus discursos e do ‘outro’ ao representá-las. Do modo de se vestir até o jeito de se comportar, passando pelos seus gestos e movimentos característicos, tudo é decodificado pela cultura popular ao se transformar também quando é representado pelo discurso midiático.

Fairclough (1995) afirma que, na ordem do discurso midiático, há continuamente um embate entre discursos públicos e privados que a delineiam, pelo fato da função que a mídia cumpre de mediadora dessa arena. Entretanto, há sempre uma relação dialógica, jamais unilateral, pois, ao sofrer pressões advindas desse conflito, a mídia influencia e transforma as práticas discursivas construídas na tensão da mediação.

Canclini (1983), em sua obra *As culturas populares no Capitalismo*, concebe a idéia geral de que, muitas vezes, movida por interesses políticos e econômicos, a indústria cultural, entendida como um discurso midiático, torna-se um mecanismo de cristalização do senso comum, de vulgarização da arte e do conhecimento, de homogeneização de pessoas e bens culturais e provoca a unilateralidade do sentimento ético e estético, estabelecendo modelos de consumo e tornando a cultura popular em uma mercadoria. Neste instante, as práticas discursivas midiáticas são práticas representantes de um processo de transformação social e político e de legitimação de estereótipos daqueles que são representados.

Um exemplo desse processo de representação mediado pelas práticas discursivas midiáticas pode ser visto quando os agentes sociais representantes das práticas discursivas da cultura popular pernambucana, de alguma forma, são lembrados por representar uma ‘tradição imutável’. Seja ao serem estereotipados por meio dos processos de referenciação que legitimam o conceito de cultura popular preso a uma suposta idéia de “tradição”, seja ao serem mostrados de uma alguma maneira que esse “mesmo” que procura se auto-representar na voz de um “eu”, não passa de subalterno. Ora “exótico”, “popular”, “tradicional”, “pré-moderno”, “anticientífico”, ora “subalterno”. Aqui retomo Canclini (2003), que nos alerta para os processos constitutivos da modernidade sendo encarados

como cadeias de oposições confrontadas de um modo maniqueísta no que se refere as binaridades estereotípicas que constituem o conceito de cultura popular, a saber, culto/popular; tradicional/moderno e hegemônico/subalterno. Um exemplo pode ser observado quando esse autor trata da questão de que a cultura popular se moderniza:

Se a cultura popular se moderniza, como de fato ocorre, isso é para os grupos hegemônicos uma confirmação de que seu tradicionalismo não tem saída; para os defensores das causas populares, torna-se outra evidência da forma como a dominação os impede de ser eles mesmos. (op.cit.:206).

Segundo Canclini (2003), para refutar essas oposições clássicas a partir das quais são definidas as culturas populares não basta prestar atenção em sua situação atual. É preciso desfazer as operações científicas e políticas que levaram o popular à cena por meio de três correntes que são protagonistas dessa teatralização: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político.

Nos três casos, veremos o popular como algo construído, mais que preexistente. A armadilha que frequentemente impede compreender o popular e problematizá-lo consiste em considerá-lo como uma evidência a priori por razões éticas ou políticas: quem vai discutir a forma de ser do povo e duvidar de sua existência? (op.cit.:207).

Canclini chama a atenção para o fato de que o caráter *construído* do popular é ainda mais claro quando recorremos às estratégias conceituais com que foi sendo formado e as suas relações com as diversas etapas na instauração da hegemonia e da globalização. Dessa forma, globalização, multiculturalismo, pós-modernidade, questões de gênero e de raça, novas formas de comunicação, informatização, práticas culturais dos adolescentes e jovens, expressões de diferentes classes sociais, movimentos culturais e religiosos, diversas formas

de violência e exclusão social configuram novos e diferenciados cenários sociais, políticos e culturais. Estes fenômenos se interpenetram em processos contínuos de circularidade e geram um confronto com a cultura popular, que é vista, até então, como mantenedora de uma certa “tradição”, sendo essa característica reafirmada, legitimada e ressignificada pela representação que muitos meios midiáticos fazem ao referenciar o conceito de popular. Esses engodos de um caráter “homogêneo” para a cultura popular representado pelo discurso hegemônico, de um modo geral, gera legitimações de estereótipos para esse conceito.

Todo esse processo de “apropriação” e “legitimação” de dicotomias que podem ser observadas nas práticas discursivas jornalísticas, enquanto mediadoras de diversos discursos que representam as culturas populares, gera uma discussão em torno de interesses políticos e ideológicos, tanto por parte de quem se “apropria” quanto por parte de quem se acha detentor desse saber ontologizado e cristalizado. Segundo Duranti (1997:23), essa preocupação é enfatizada por muitos cientistas sociais quando discutem a noção de cultura, já que esta contribui para uma hierarquização de classes, estabelecendo uma assimetria de forças que se apresenta nas dicotomias “nós” e “eles”, “civilizados” e “primitivos”, “letrados” e “iletrados”, “racionais” e “irracionais”, enfim, “superiores” e “inferiores”. Ainda segundo o autor, os resvalos criados por essas dicotomias permanecem nos dias atuais segmentando o conceito de cultura para explicar por que os grupos tidos como minoritários ou grupos marginalizados não são facilmente assimilados ou absorvidos pela elite social. De qualquer modo, é a própria concepção da cultura popular representada pelos meios midiáticos, suas funções e relações com a sociedade, o conhecimento e a

construção de identidades sociais, políticas e culturais que está em questão e que se engendra numa (co)construção da identidade social a partir das múltiplas formas de linguagem.

Torna-se imprescindível incorporar essas questões à desnaturalização da cultura popular e da cultura da mídia nessa reflexão. É a discussão sobre estas questões, articuladas com a reflexão sobre os processos de mudança cultural e social que estamos vivendo, que permitirá a observação da (co)construção da identidade social dos agentes representantes da cultura popular, entendida pela representação das práticas discursivas dos meios midiáticos e por um processo de circularidade dos diversos discursos que emergem nessas práticas. Isso poderá ser pensado melhor se refletirmos do ponto de vista dos estudos subalternos e suas contribuições para o estudo que aqui desenvolvo.

3.2. Mídia e Cultura Popular: Hegemonia e Subalternidade nas Práticas Discursivas

À medida que focaliza sobre objetos somente acessíveis a partir de recursos comunicativos, a teoria das políticas de representação não deveria deixar de apontar para os princípios constitutivos do discurso, desde que na compreensão desses princípios haja um tentativa de ultrapassagem do nível das características, formas e estruturas lingüísticas, para o acesso ao campo das relações de poder. Segundo Laclau & Mouffe (1989) é exatamente na tentativa de dominância (do ponto de vista althusseriano) ou de consenso (do ponto de vista gramsciano), que se dá no contexto da pluralidade e dos conflitos entre os grupos sociais, que a prática discursiva se constitui, baseada numa luta hegemônica. Isto é, na prática discursiva os significados podem assumir novo sentido e se resignificarem, embora o sentido nas práticas discursivas é posicional e contingente e não elimina o pressuposto de

que essas novas posições e representações não se dão num vácuo, e sim sobre uma teia de outras representações e significados já existentes. Ao conflito e à busca do consenso, portanto, supõem-se a objetivização e a ancoragem (num dinâmico e conflitivo processo) do novo sobre o “estabelecido”.

Articulando o conceito de representação com o sentido de ideologia geral, de Althusser, Laclau & Mouffe (1989:96) entendem as práticas discursivas como sendo articulatórias e percebem que suas transformações podem dar-se no plano das lutas hegemônicas travadas na esfera pública e na sua correlação com o mundo da vida. Desta forma, os autores postulam os seguintes pressupostos nessa articulação: a) referir-se à gênese das representações é diferente, não necessariamente ideológica, do fato de que as representações estão sujeitas a entrar no campo da discursividade. Isto é, a matéria do discurso (entendendo por discurso, o conceito de Laclau & Mouffe). Em outras palavras a “origem” de uma representação pode ser longínqua a ponto de estar relacionada com um “conflito histórico” ou de ter alguma “funcionalidade social”, porém a mesma representação em um dado momento (histórico ou conjuntural) pode ser evidenciada a serviço da prática hegemônica (seja a favor da mudança ou da manutenção do *status quo*); e b) o campo discursivo apresenta as representações somente pelo contexto em que podem ser estudadas, verificando-se a história de formação social, bem como os agentes e temas que historicamente se assumem diante dos principais embates sociais de uma determinada comunidade.

Nos embates expressos, as expectativas são mobilizadas pelos valores e interesses, mas para fluírem, estes necessitam de algo corpóreo e substancial, de um conjunto de

significados e referências em comum os quais efetivem a comunicação. Althusser chama esse conjunto de significados e referências de “ideologia em geral”, aqui, será chamado de representações sociais. Por sua vez, as representações incluem desde suas formas anteriores e sem uma função social nas práticas discursivas até as suas formas relacionadas diretamente com as noções de ordem e organização social (assim como “justiça”, “igualdade”, “poder”, “direito”) e as inferências sobre a posição sujeito na organização (aproximação identitária de si mesmo e de seu outro, funções, categoria de indivíduos e grupos – como “vilões; vítimas; poderosos; autoridades; políticos etc.”. Nas práticas discursivas sociais, em que grupos conflituosos ou de interesse buscam a hegemonia, alguns dos sentidos podem pausadamente dominar e atingir considerável estabilização ou, como diria Laclau & Mouffe, podem vir a ser “hegemônicos”. As representações sociais e suas políticas são, desse modo, transformadas – o que não implica necessariamente que essa seja a única forma de transformação, ou que todas as representações, com seu aspecto performativo, estejam a serviço do poder hegemônico.

A perspectiva considerável, no entanto, é pensar a base das representações sociais e suas políticas como práticas sociais e discursivas do cotidiano (visto de forma mais aprofundada: o pensamento dos mitos populares, o conceito científico, a comunicação de massa) que estabelecem um novo âmbito contextual ao entrar na esfera pública e na luta hegemônica. Sua fundamentação é respaldada pela reflexão de que são elas, em última hipótese, que estruturam as práticas diárias dos agentes sociais. Desta forma, como no dia-a-dia, as representações têm caráter performativo, ao entrarem no campo político. Esse

perfil performativo absorve a significação althusseriana (a saber, da repercussão na ação e nas posições por meio de sujeitos da organização social).

A observação de que os processos das práticas discursivas da mídia podem ser, e constantemente são, diformes, submete a questão à temática das desigualdades e diferenças sociais, seja no sentido “concreto” (acessibilidade a bens e recursos da informatização e da comunicação), mas também pela forma simbólica e identitária (elementos pertencentes à identidade, ao posicionamento e ao reconhecimento dos agentes e grupos sociais entre si). A intercomunicação estabelecida nas práticas discursivas midiáticas, por sua vez, pode ser compreendida em diferentes aspectos: 1) a comunicação que informa e sua cientificidade (proveniente de instituições sócias como Escola, Universidade, Igreja, etc.); 2) a comunicação diária em diversos lugares comuns à experiência particular do sujeito (trabalho, lar, estabelecimentos comerciais, bairro etc.); e 3) a comunicação em sua primazia por meio da informação: os meios de comunicação de massa.

O discurso do poder hegemônico emerge por meio dessas diferentes estruturas de estabelecimento da comunicação nas práticas discursivas midiáticas. Essas reflexões formadas pelos meios comunicacionais trarão apenas algo específico, privilegiando o escolhido como parte da representação do povo. Fica claro que nos movimentos das práticas discursivas midiáticas que representam o conceito de cultura popular há uma determinada referenciação que vai se apropriar da linguagem ou do amontoado de várias para a construção de sua expressividade. Por sua vez, as práticas discursivas na cultura popular, representando qualquer margem em que estejam, vão desenvolver-se de acordo com suas necessidades socioculturais. Desta forma, por meio das práticas discursivas

mediáticas, enquanto mediadoras, é possível verificar a circularidade dos diversos discursos, tanto do poder hegemônico quanto da ausência desse poder nos discursos dos subalternos.

Segundo Canclini (2003), há uma tensão evidente entre a racionalidade valorizada na sociedade e a racionalidade depreciada como forma de conhecimento e que pode ser evidenciada nos discursos midiáticos, enquanto mediadores da comunicação. A primeira, cultura erudita, está pautada na arte retórica, na informação e tecnologia, no saber contido nos livros e na cultura das sociedades, na mídia de um modo geral. Esta racionalidade é caracterizada pela temporalidade, pelo individualismo e pelo trabalho, criando um campo do discurso hegemônico. A segunda, cultura popular, volta-se para o fazer do dia-a-dia, para uma razão que segue outra visão que se imbrica na cultura das comunidades. Além disso, é voltada para os conhecimentos que envolvem o saber próprio da religiosidade, das crendices e seus mitos, como no caso das curas por ervas intervindo na saúde humana a partir do fazer coletivo artesanal e que passa a representar a voz do subalterno.

Representar o discurso de alguém é transformá-lo em subalterno? Em ser passivo? É já se colocar acima desse alguém? É uma forma de tirania que enfraquece e cria marginalidades por essa intermediação da pessoa em ocupar o seu lugar na fala e na escritura? Essas questões serão respondidas se pensarmos que esse é um pensamento maquiavélico da razão extremada (uma das características da racionalidade a partir da globalização), na qual a diferença é percebida como embate de hostilidades, isto é, uma suposta proteção à hostilidade às avessas daquele que passou a ser o subalterno de um discurso.

Para Canclini (2003:205), o popular é nessa história o excluído, o subalterno: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos: “Meros produtores e espectadores: seriam os únicos papéis atribuídos aos grupos populares no teatro da globalização?”. O povo precisa de um representante para falar por ele e de sua cultura?

Se não levarmos em consideração a ideologia no modo como as práticas discursivas midiáticas representam o conceito de cultura popular, passaríamos a entendê-la, segundo Canclini, de forma míope, por meio das quais é possível percebermos os diversos discursos hegemônicos, no âmbito dessas práticas, associando o popular ao ‘pré-moderno’ e ao ‘subsidiário’. Segundo Canclini (2003) essa ideologia dominante na representação da cultura popular se dá através de dois processos, a saber, o da produção e do consumo.

Na produção, a cultura popular manteria formas relativamente próprias graças à sobrevivência de ilhas pré-industriais (oficinas artesanais) e de formas de recriação local (músicas regionais, entretenimentos suburbanos). No consumo, os setores populares estariam sempre no final do processo, como destinatários, espectadores obrigados a reproduzir o ciclo do capital e a ideologia dos dominadores (op.cit.:205).

Ou seja, os discursos acerca do conceito de cultura popular estão sempre, tanto na produção quanto no consumo, à margem da sociedade, à margem do “culto”, à margem do “educado” etc. Para entender melhor esse processo, assumo o ponto de vista de Spivak (1994), que não apenas defende a criação e ou mesmo a manutenção de entre-espços,

nichos, entrelugares, onde o subalterno possa aparecer – e ser ouvido – mas, principalmente, traz à tona uma discussão, na verdade, anterior. Isto é, na medida em que ela compreende que a grande narrativa do desenvolvimento sobrevive (somente transfigurada em outras linguagens, agentes etc) pela necessidade de uma reflexão silenciosa sobre o lugar de existência do subalterno. Para a autora, esse silenciamento é controlado pelo poder hegemônico e permitido dosadamente por meio de estratégias.

Spivak considera o silenciamento da resistência como uma maneira de dominação sobre o subalterno, uma ruptura permitida. Porém, a autora chama a atenção para o fato de que há a iminência de um racismo às avessas por parte do subalterno. Spivak compreende que o diálogo entre os extremos (eu – outro, centro – margem) requer uma assunção responsiva das duas partes envolvidas. Trata-se, assim, de uma relação ética de formação de um entrelugar discursivo para o ‘outro’ existir. A autora enfaticamente chama a atenção para a questão da agência, significando a permanente negociação de representações e recriações e o conseqüente questionamento dos termos desta negociação. Em outras palavras, Spivak não aceita qualquer movimento que perpetue exatamente a falta de violência, mas a permissão da ruptura por parte do subalterno. Ao subalterno resta-lhe elaborar tanto táticas de sobrevivência e estratégias concretas de ação no mundo, quanto participar na definição das fronteiras éticas, geográficas, culturais e sociais em sua relação com o hegemônico.

Somos tomados por uma luta maior na qual um lado planeja novas maneiras para explorar a transnacionalidade por meio de um culturalismo distorcido e o outro lado sabe muito pouco sobre qual diretriz a impulsiona, escreve e opera. É dentro deste embate ignorante que devemos encontrar e localizar nossa

agência e tentar, repetidas vezes, perturbar a maquinaria em luta.¹⁹ (Spivak, 1994:397)

A proposta de uma agência de resistência de Spivak exalta-se contra um número de práticas historicamente compartilhadas pelo capitalismo. O que parece estar em análise, para a autora, não é a busca de reconhecimento do “outro” subalterno pelo agente hegemônico, mas a atualização de relações que se inscrevem num lugar onde pouco sentido fazem as concepções de espaço (próximo/distante, colônia/metrópole) e de sujeito (eu/outro, nativo/estrangeiro). Nesse sentido, a fala do subalterno não necessita de uma permissão para narrar, mas coloca-se como tática e estratégia de resistência, sujeita, portanto, a negociações e embates. Tal destituição vem a ser uma forma sutil de exercer poder sobre algo e alguém. Aqui, os estereótipos perdem o aspecto de valor, de sentido e significado, assim como em suas noções sobre a semântica dos produtos sociais e elementos fundamentais da e para a linguagem e identidade social.

Ao apelos políticos das maneiras do representar (nos inúmeros significados do conceito, tanto como prática de retratação como de delegação) têm chamado a atenção de pesquisadores de múltiplas disciplinas e de militantes de vários movimentos e organizações sociais. No âmbito específico dos estudos midiáticos, verifica-se um aumento do interesse pelos processos de produção, circulação, consumo e contestação de representações das minorias – conceitos utilizados, aqui, para englobar todo grupo social cujas perspectivas e vozes são colocadas à margem pelas estruturas de poder e pelos sistemas de sentidos que

¹⁹ We are caught in a larger struggle where one side devises newer ways to exploit transnationality through a distorting culturalism and the other knows rather little what script drives, writes and operates it. It is within this ignorant clash that we have to find and locate our agency, and attempt, again and again, to unhinge the clashing machinery.

predominam e dominam numa sociedade ou cultura. Por meio destes, as imagens das minorias são conceitualizadas, estruturadas e mostradas ao público a partir dos meios de comunicação de massa.

O foco das representações midiáticas de práticas discursivas, enquanto mediadoras de diversos discursos, nos permite avaliar, entre outros tópicos relevantes, de que maneira os gêneros e os artefatos culturais funcionam tanto para forjar a aceitação do *status quo* e a dominação social como para habilitar e encorajar os estratos subordinados a resistir à opressão e a contestar ideologias e estruturas de poder conservadoras (Kellner, 2001).

Como os costumes, mitos, dilemas sociais e as formas coletivas de luta das minorias são apresentadas pelos meios de comunicação de massa? Que fatores sociais, históricos e políticos são enfatizados ou silenciados? Que assimetrias, tensões e contradições são possíveis de serem detectadas no âmbito das representações midiáticas? Estas são algumas das questões de base que habitualmente incentivam os estudos acadêmicos acerca da relação entre mídia, poder e alteridade.

A partir desses questionamentos que, a meu ver, estão imbricados e dialogando entre si, tanto por parte do discurso hegemônico quanto por parte do discurso subalterno, é que me permito, aqui, chamar a atenção a um processo de (co)construção de identidades sociais. Tendo discutido esses pontos-chave dos discursos (de grupos populares por meio de seus “próprios discursos” e da mídia enquanto representante desses “discursos” da cultura popular) – ambos esses discursos recorrentes nas práticas discursivas fundadas na representação – chamo a atenção também para a tese de que a consideração do discurso midiático, enquanto um discurso que se diz representante do discurso da cultura popular,

mostra-se como um agente de representação que poderia diminuir essas desigualdades sociais na contemporaneidade, ao expor e levar a audiência a uma conscientização social dos diversos núcleos presentes em nossa sociedade globalizada, embora isso seja feito de forma contrária como veremos nas análises.

É necessário agir no desconstrutivo conhecimento das ficções culturais dominantes, no qual fazemos uso dos discursos subalternos, visto que tais discursos nos ajudam a situar o que constitui os valores culturais, no processo em que o poder das formas dominantes se transforma em modos de dominação, uma vez que práticas discursivas da cultura popular nem sempre mimetizam significados de forma dialética e pura. Para analisar tal mimetização, pretendo verificar neste capítulo (i) como o conceito de globalização irá permitir a formação de um discurso da mídia enquanto representante do conceito que engendra a cultura popular do âmbito local para o global; (ii) como a elaboração do discurso hegemônico por parte da mídia ao representar referenciando a cultura popular permitirá a formação de estereótipos que, ao mesmo tempo em que incluem o excluído, também o excluem.

3.3. Mídia e Globalização: o Caráter Transitório das Políticas de Representação

Uma consideração importante para este trabalho é o imbricamento entre linguagem e globalização, uma vez que a identidade social é formada, ao longo do tempo, por meio de processos não conscientes que estão continuamente evoluindo e que estão atrelados tanto à linguagem quanto ao meio social dos indivíduos. Desta forma, também, a questão das

políticas de representação está relacionada ao caráter da transformação na modernidade e, em particular, na globalização tendo impactos sobre a identidade social, cultural e política.

É importante ressaltar, aqui, que as transformações sociais modernas tem um aspecto inerente, o que nos remete ao pensamento de Marx & Engels (1973) sobre modernidade:

É o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais no ar (...), a incerteza e o movimento eternos (...) Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha (...) (op.cit.:70).

Os indivíduos pertencentes às sociedades modernas são, portanto, por definição, agentes sociais mobilizadores de mudanças constantes, algumas vezes rápidas e permanentes. Essa é a principal distinção entre as sociedades “tradicionais” e “modernas” das quais Anthony Giddens (1991) argumenta que:

Nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes. (op.cit.:37).

No caso deste estudo, é importante lembrar que os aspectos discutidos sobre as mudanças na representação do discurso em e sobre a cultura popular demonstram, com bastante clareza, que esta última se insere num mundo globalizado e que (co)constrói sua identidade a partir de um processo de dinamicidade e transformação constante, muitas vezes sendo representada por meios midiáticos para uma cultura de massa.

Fairclough (2006), em seu livro *Language and Globalization*, entende que a cultura de massa tem tido uma importante atuação na constituição de novas escalas sociais, na transformação das relações entre escalas e na construção e consolidação de uma nova fixidez entre o regime de acumulação e o modo de regulação social. Todos esses processos dependem da disseminação dos discursos, narrativas, idéias, práticas e valores sobre suas legitimações, sobre seus posicionamentos e mobilizações e sobre as gerações conscientes ou não dessas mudanças. Nas sociedades contemporâneas, a mídia tem tido, cada vez mais, uma atuação primordial no campo social e na agência desses processos, sendo a mediação um mecanismo por excelência (Silverstone 1999, Thompson 1995, Tomlinson 1999, Virilio 1997).

Ao fazer uma abordagem da importância que a mídia vem tendo a partir da globalização, Fairclough discute a questão da mediação. Apresentarei aqui o modo como esse autor entende esse conceito a fim de ampliar e mostrar a aproximação com o sentido de representação, visto que todo processo de mediar um discurso, uma voz, por sua vez, não deixa de ser um processo de representar o “outro”.

O conceito de “mediação” está amarrado a uma superação de uma distância na comunicação, comunicando com “outros distantes”. A mediação está associada com o distanciamento espaço-temporal, o destacamento de uma forma simbólica de seu contexto de produção e seu reencaixe nos novos contextos que podem estar situados em tempos e em lugares diferentes (Thompson 1995:21, ver também Giddens 1981, Ricoeur 1981)²⁰ (op.cit.: 98).

²⁰ The concept of ‘mediation’ is tied to overcoming distance in communication, communicating with ‘distant others’. Mediation is associated with ‘space-time distancing’, the ‘detachment of a symbolic form from its context of production’ and its ‘re-embedding in new contexts which may be located at different times and places (Thompson 1995:21, see also Giddens 1981, Ricoeur 1981).

Fairclough ainda chama a atenção para o fato de que uma importante parte da globalização contemporânea está na informatização moderna e das tecnologias de comunicação aliadas à nova mídia e o impacto que isto tem tido sobre a sociedade de um modo geral. Ainda para o autor, tem havido uma rápida disseminação internacional das novas tecnologias e da mídia incluindo a televisão, vídeo, Internet e celulares, embora ainda haja uma significativa desigualdade de acesso a essas tecnologias entre diferentes regiões do mundo, por exemplo, entre as áreas urbanas e rurais, entre os ricos e os pobres. Ele nos diz que é importante entender que já entramos na era da comunicação global, mas não podemos deixar de considerar essa questão sem considerar igualmente a política econômica para entender a hegemonia. Referindo-se à mídia,

Ela é a fonte principal das vistas e idéias, de um sentido de o que é direito e o que é possível, e o principal fornecedor de credibilidade e de legitimidade para quem está no poder. Tem contribuído à disseminação do discurso, das reivindicações e das suposições do discurso globalista, e dos valores, das atitudes e das identidades que são condições culturais para a execução bem sucedida do globalismo, na base de um relacionamento íntimo entre a corporação e outros setores de negócios, na indústria de relações públicas, nos governos, nos estados mais poderosos e outras agências.²¹ (op.cit.:99).

A partir dessa perspectiva, podemos perceber o caráter de poder inerente que se forma em torno da mídia e de seu discurso. Para observar isso mais detalhadamente, o autor apresenta em seu estudo três pontos que envolvem a importância da linguagem no processo da globalização. Apresentarei aqui esses pontos a fim de entender como a mídia irá

²¹ They are the main source of views and ideas, of a sense of what is right and what is possible, and the main providers of credibility and legitimacy for the powers that be. They have contributed to the dissemination of globalist discourse, claims and assumptions, and of the values, attitudes and identities which are cultural conditions for the successful implementation of globalism, on the basis of an intimate relationship between these corporations and other sectors of business, the public relations industry, governments in the most powerful states and other agencies.

representar, enquanto mediadora, os discursos acerca do conceito de cultura popular por meio de suas práticas discursivas. Segundo Fairclough (2006:03-04), a linguagem no processo de globalização envolve (i) redes conectivas e interacionais as quais ultrapassam os limites espaciais por meio de formas particulares que o autor chama de *genre*²² da comunicação, e que são interessantes para a interação global com fluxos de representação, narrativa e discurso – nesse sentido a linguagem, segundo o autor, é globalizante e globalizada; (ii) uma importante distinção dos processos atuais e das tendências de globalização e discursos da globalização; e (iii) uma distinção considerável na relação que está entre os processos atuais da globalização e os discursos sobre este fenômeno.

Dentro desse processo que envolve globalização e linguagem, se é que podemos pensá-lo separadamente, é oportuno levantar algumas questões: (i) não estaria a globalização, com seus movimentos político-econômicos, utilizando objetivações, isto é, recortes intencionais de figura-fundo, para criar um novo panorama de desenvolvimento que continua produzindo homogeneidades lingüísticas e simbólicas sobre os conceitos de alteridade e identidade social?; (ii) o posicionamento resistente da cultura popular em relação às questões políticas locais e mundiais sobre a alteridade do excluído não viria a ser um modo de criticar as verossimilhanças criadas pela globalização no tocante à necessidade de desenvolvimento de todos os povos?; (iii) seu silêncio em relação aos segredos de sua cultura não seria uma maneira de recusar algumas formas de articulação com os significantes culturais produzidos pelo mercado cultural global?; (iv) não estaria a cultura popular, através de seu testemunho, se opondo a uma retórica da diferença criada pelos

²² De acordo com Fairclough (2006:3), na essência, um *genre* é uma forma de comunicar ou interagir, e o discurso é uma forma de representar.

movimentos globais, os quais, ao dizerem estar dissolvendo o binômio Centro - Periferia, estão destruindo os significados de uma política da diferença?; e (v) a globalização, no que concerne às alteridades localizadas nas racionalidades que se opõem à razão de progressão econômica, não transformaria a diferença em um fetiche que é continuamente reafirmado pelo discurso da identidade e da lógica simbólica dos que detêm o monopólio dos sentidos?

Mediante tais questões, as quais permanecerão por longo tempo na pauta da literatura, da história, da política e das memórias culturais, imagino poder enunciar que, através do testemunho da cultura popular, as noções de identidade, alteridade e globalização necessitarão de constantes revisões e críticas. Em outras palavras, esses conceitos deverão passar por desconstruções onde o sujeito testemunhal deixe de ser visto apenas como um objeto estético de reflexão disciplinar para ser concebido como um agente social mundano e politizado que produz narrativas, discursos, símbolos, desejos, estratégias políticas, econômicas e culturais. Porém, não necessariamente para se constituir agente ele deverá se adequar a todas as estratégias de desenvolvimento e linguagem criadas pela globalização. Afinal, identidades e alteridades não são globais, ou seja, elas existem em contextos situacionais onde, pela apropriação da enunciação, buscam momentos (e não totalidades) de resistência e filiação nos modos de expressão de seus projetos culturais, políticos, literários e econômicos, com outras racionalidades.

Por essa via de articulações momentâneas e diferenciadas, a cultura popular, enquanto um ‘outro’ que é representado, afeta e altera a partir de seus próprios discursos, podendo continuar a produzir seus bens simbólicos e públicos e a oferecer sentidos à

racionalidade que tenta homogeneizá-la ao possibilitar continuamente um repensar sobre seu próprio discurso ideológico.

Essa perspectiva de discurso apresentada aqui vem corroborar minha consideração do termo prática discursiva enquanto suporte de um ou vários “discursos”, mas mais do que um “texto” quando pensamos no caso da cultura popular representada pela prática discursiva da mídia, isto é, por meio de uma articulação textual-discursiva que engloba aqui um sentido de multissemiotividade para os processos de referenciação produzidos pela linguagem.

Ao pensarmos num processo de articulação textual-discursivo, não me refiro ao aspecto de orações, mas aos planos cognitivos, sociais e culturais. Tais aspectos são cruciais, pois apenas o lingüístico não é suficiente para analisar um texto. Esse pressuposto segue a proposta de Beaugrande (1997:11), para quem “é essencial ver-se o texto como um evento comunicativo em que convergem ações lingüísticas e sociais, e não apenas a seqüência de palavras que são faladas ou escritas”.

Beaugrande ainda afirma que o texto é concebido como um evento e não como uma estrutura ou um artefato. Trata-se de algo dinâmico e processual em que é essencial o fato de o texto ser um sistema de conexões entre vários elementos, que o torna um multissistema abrangendo múltiplos interativos (op.cit.:11). Assim observadas, as articulações entre as orações não se regulam apenas por restrições de um sistema virtual, mas por restrições “emergentes” que lhe são dadas por condições tanto lingüísticas como sociais e cognitivas, supervenientes no processo multissemiótico que abrange um texto-discurso.

3.4. Mídia e Referenciação: Intersectando Domínios e Fronteiras

A partir disso, surgem as seguintes questões: a) em que medida por meio do texto-discurso percebemos que a estigmatização, a folclorização e a exotização afetam a auto-estima de indivíduos e grupos estereotipados, gerando eventuais sentimentos de embaraço e ressentimento em relação à sua identidade social?; b) qual a influência destas práticas representacionais dos textos-discursos, por sua vez, sobre as crenças e atitudes da sociedade em geral, no que concerne à pertinência das reivindicações das minorias por liberdade, democracia, justiça social e cidadania?; e c) quais as estratégias mais efetivas na construção de estereótipos por meio da referenciação para confrontar publicamente as representações *mainstream* perniciosas? Como se vê, são indagações que dizem respeito não só às estruturas e interpelações do conteúdo, mas, também, às lógicas da produção (interesses econômicos, ideologias profissionais, rotinas laborativas, estratégias de comercialização), ao impacto e aos usos sociais das representações midiáticas.

Para Fairclough (2001), na prática social de produção da mídia, o momento discursivo é importante. Para esse autor, o estudo do discurso da mídia é de crucial importância para a análise da articulação entre o discurso e os outros momentos da prática de produção do texto. A análise da linguagem dos textos da mídia deve focalizar como o mundo e os eventos são representados, isto é, que sentidos são construídos para a situação envolvida, que identidades são construídas, que relações são estabelecidas. Os textos midiáticos, portanto, constituem versões da realidade que dependem de posições sociais, interesses e objetivos daqueles que os produzem. Nessas escolhas, é importante que se leve em consideração as motivações sociais e aspectos ideológicos. Esses textos configuram-se

como um tipo de construção ideológica, na medida em que contribuem para a reprodução de relações sociais de dominação, embora também possam operar, em princípio, para a transformação.

Para Fairclough (2001), a utilização da linguagem enquanto prática social engloba, em primeiro lugar, uma maneira de agir e, em segundo lugar, uma maneira de ação social historicamente situada numa relação dialética com outras facetas do social (seu “contexto social”). Quanto ao discurso como forma de ação historicamente situada, Fairclough afirma que as estruturas organizam a produção discursiva dentro das sociedades, e que cada produção enunciativa nova é uma ação ao mesmo tempo individual e social sobre essas estruturas, que pode tanto favorecer à continuidade quanto à transformação de formas recorrentes de ação. Nesse sentido, Fairclough (2001) destaca:

Ao usar o termo “discurso”, proponho considerar o uso da linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis institucionais. Isso tem várias implicações. Primeiro, implica ser o discurso um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação.[...] Segundo, implica uma relação dialética entre o discurso e a estrutura social, existindo mais geralmente tal relação entre prática social e estrutura social: a última é tanto uma condição como um efeito da primeira. (op.cit.:91).

Fairclough (2001) entende que as ideologias são significações construídas da realidade em diversos âmbitos dos sentidos das práticas discursivas e que favorecem a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação expressas no texto.

Vale ressaltar que, para a análise crítica de um texto, deve-se levar em consideração três dimensões, descritas por Fairclough (2001): a) Descrição: um texto não pode ser entendido como um produto finalizado. Além disso, a análise semântica vista desta

perspectiva abrange aspectos formais, como vocabulário, gramática, coesão e estrutura que fazem parte de um processo que engloba a interação de seu autor com o meio social, histórico e cultural no qual vive; b) Interpretação: ao interpretar um texto, o leitor compara seu conhecimento anterior, advindo ao longo de sua experiência social e cultural, com o conteúdo mostrado no texto, com isso estabelecendo que o objetivo do processo interpretativo é a interação texto-leitor, com o objetivo de que a permuta de informações forme conhecimento; e c) Explicação: o ponto central, aqui, é apresentar como as propriedades de uma interação podem interferir nos leitores de acordo com as intenções do autor do texto, que pode fazer parte de uma instituição ou órgão cujo plano é estabelecer poder sobre a sociedade, observando-se, assim, que questões políticas e ideológicas estão imbricadas nesse processo.

Para os estudos de referenciação, a percepção do mundo, a formação do referente e a própria linguagem são produtos da prática social. A referenciação se estabelece, de acordo com Koch e Marcuschi (1998), como uma atividade discursiva, que remete a uma visão não referencial da língua e da linguagem, configurando que no discurso as palavras não retratam o mundo tal como ele é, mas são instáveis e passíveis de formação de novos significados a cada vez que são mobilizadas. Então, os processos de referenciação são atividades interativas e não apenas operações lingüísticas. Nesse paradigma, a língua é dinâmica e as palavras não operam meramente no dicionário. Segundo Koch e Marcuschi (1998), essa noção não implica:

Negar a existência da realidade extra-mente, nem estabelecer a subjetividade como parâmetro do real. Nosso cérebro não opera como um sistema fotográfico do mundo, nem como um sistema de espelhamento, ou seja, nossa maneira de ver e dizer o real não coincide com o real. Ele reelabora os dados

sensoriais para fins de apreensão e compreensão. Essa reelaboração se dá essencialmente no discurso. Também não se postula uma reelaboração subjetiva, individual: a reelaboração deve obedecer a restrições impostas pelas condições culturais, sociais, históricas e, finalmente, pelas condições de processamento decorrentes do uso da língua. (op.cit.:05).

Observamos dessa maneira a referência, atividade lingüística e sócio-cognitiva, como consequência de uma operação conjunta entre os interactantes, os quais constroem os referentes no e pelo discurso. Em outras palavras, o produtor do texto sempre irá exigir o envolvimento ativo do leitor, pois o autor constrói seus enunciados de acordo com a capacidade de interpretação do leitor, o que irá requerer um campo de conhecimento comum entre eles – conhecimentos lingüísticos, crenças, ideologias etc. Os fundamentos teóricos que este estudo se pautou para analisar como a mídia construiu e conduziu o sentido de práticas discursivas e seu processo de circularidade estão associados aos seguintes princípios: 1) O processamento discursivo é estratégico ao implicar por parte dos interlocutores a realização de escolhas significativas entre as diversas possibilidades que a língua oferece (Koch, 2001); 2) O significado não é completamente livre do uso; o significado não preexiste ao uso; as palavras têm significados à medida que o emissor pode significar algo meramente pelo uso delas; e 3) Os objetos-de-discurso podem ser aprimorados, estruturados, construídos coletivamente por diferentes locutores – este processo de colaboração interacional pode modificar drasticamente os objetos referidos (Mondada, 2002).

Isso nos permite concluir que a formação da realidade está presa a uma prática discursiva, e que os referentes são objetos-de-discurso e não objetos de mundo. Percebe-se, assim, que para a criação de um referente é preciso se levar em consideração a dimensão

cognitivo-interacional ou a dimensão de ideologia envolvida. Para isso, os indícios lingüísticos e discursivos rompem a ilusão de estabelecer uma única e estável descrição ao mundo e aumenta a necessidade contextual. Primeiramente, a categorização e os objetos-de-discurso pelos quais os indivíduos percebem o mundo não são dados e muito menos pré-existentes, mas estabelecidos nos processos de textualização. Em segundo lugar, a categorização e os objetos-de-discurso são, nesse caso, identificados por uma certa instável percepção das operações das práticas discursivas. Em suma, a produção de linguagem é uma prática tanto de representação quanto de significação do mundo, além de se construir como atividade de grande complexidade de produção de sentidos. O indivíduo social (co)constrói o mundo no curso de sua vida cotidiana e o torna acessível devido à categorização usada para a descrição desse mundo. Isso torna óbvio que os sentidos são construídos por estratégias processuais que abrangem atores sociais em um espaço comunicativo específico e os torna aptos ao acionamento de vários conhecimentos na procura da concatenação adequada de referenciais.

CAPÍTULO IV

DA MÍDIA À CULTURA POPULAR: DESVENDANDO OS “NÓS” NA POLÍTICA DE REPRESENTAÇÃO

A cultura da mídia oferece recursos para a criação de significados, prazer e identidade, mas também modela e conforma certas identidades e põe em circulação um material cuja adoção poderá enquadrar os diversos públicos em determinadas posturas ‘estereotípicas’. (Douglas Kellner)

4.1. Algumas Considerações Introdutórias

Anteriormente, verifiquei como ocorre o processo de circularidade dos diversos discursos nas práticas discursivas da cultura popular pernambucana (grupo indígena Xucuru e o toré; grupo Encanto das Caraíbas e o reisado; e grupo Raízes de Arcoverde e o samba de coco) a partir de depoimentos de agentes representantes dessas práticas ao se representarem pelos processos de referenciação. A partir de agora observaremos as práticas discursivas midiáticas, particularmente de jornais da Internet²³, constituintes do processo de representação dos agentes sociais das mesmas práticas discursivas populares estudadas antes e citadas acima. Nesse processo de representação serão analisadas por meio da prática discursiva jornalística a circularidade dos diversos discursos que transitam em torno do tema da cultura popular. Lingüisticamente, observaremos os processos de referenciação constituintes da prática discursiva midiática dos jornais e quais estereótipos são reafirmados, legitimados e ressignificados acerca do conceito das práticas discursivas

²³ Saliento que não me prenderei aqui a uma análise de Formação Discursiva (FD), na qual a mídia jornalística é representante de uma instituição comercial. Os jornais foram escolhidos aleatoriamente em função de verificar como as práticas discursivas da mídia jornalística representam os grupos populares aqui estudados.

populares específicas e de seus agentes sociais. As análises da prática discursiva jornalística, por ser constituída em circularidade constante com os discursos dos próprios agentes sociais das práticas populares em questão, são importantes fontes para observarmos os processos de referenciação e, conseqüentemente, para verificarmos como as identidades sociais dos agentes das práticas populares pernambucanas em questão são (co)construídas e estão se transformando continuamente no campo político. Especificamente, assim como visto no capítulo das análises das práticas discursivas dos agentes sociais ao se auto-representarem, analisarei por meio da referenciação como se reestruturam e se ressignificam as oposições dicotômicas (moderno/tradicional; culto/popular; rural/urbano e hegemônico/subalterno) presentes nos discursos, segundo Canclini (2003:206), acerca do conceito de cultura popular. Estas oposições conceituais constituem-se como referentes de estereótipos presentes nas práticas discursivas, tanto dos próprios agentes sociais populares ao se auto-representarem, como vimos anteriormente, como nas práticas discursivas midiáticas jornalísticas, ao representar os mesmos agentes sociais e suas práticas populares.

Desta forma, o que pretendo aqui é desmistificar, por meio da análise das práticas discursivas midiáticas jornalísticas das práticas da cultura popular pernambucana estudadas aqui, a legitimação de que a cultura popular é representante de uma essência presa a uma “tradição”, a uma “ruralidade”, a uma “cegueira cultural”, a algo associado ao “pré-moderno”, tomando emprestadas as palavras de Canclini.

4.2. Das Práticas Discursivas da Mídia Jornalística acerca da Cultura Popular

Pernambucana

4.2.1. Grupo Indígena Xucuru e o Toré

A partir de agora, observemos trechos de uma série de reportagens feitas com a tribo Xucuru a fim de retratar um momento especial que passa o grupo, ao estar envolvido na esfera da produção cinematográfica, radiofônica e teatral. A série de reportagens foi realizada pelo jornal online Pernambuco.com – do Diário de Pernambuco.

16/05/2008 | 12H04 | XUCURUS

Índios exibem curtas produzidos em aldeia



Foto 11: Roberto Cavalcanti/Especial para o Diário



Foto 12: Roberto Cavalcanti/Especial para o Diário

Expediente:

Textos: Juliana Aragão

Edição: Adriana Reis e Carolina Monteiro

Layout e edição de vídeos: Bosco

Assistente: Hugo Martins

Fonte: <http://www.pernambuco.com/ultimas/nota.asp?materia=2008516120411A>

Resistência pelo verbo

(1) Eles ainda pintam os corpos, usam cocares, realizam rituais sagrados e, mesmo imersos no mundo frenético da comunicação instantânea, conseguem manter viva sua história – muitas vezes feita não só de boas lembranças. Mas as formas de resistência dos índios já não são mais as

mesmas. Flechas e lanças viraram enfeites; curare, tacapes e zarabatanas estão mais para heranças culturais do que para armas. O guerreiro indígena se faz hoje não pela força, mas pelo verbo.

(2) A luta dos povos também mudou: no rumo oposto da guerra pela não dominação do território e dos costumes, os índios agora brigam pela retomada não só de suas terras, mas pela preservação cultural, pelo resgate das tradições, por orgulho e pela reafirmação de sua identidade. É nessa perspectiva que as batalhas das etnias que subsistem em Pernambuco ganham outros moldes. E têm como alicerce a promoção e a resistência cultural por meios até bem pouco alheios ao universo das suas aldeias: o teatro, o rádio e o cinema.

(3) “É como um esqueleto no qual vão sendo incorporados elementos como dança, poesia, paródia. A juventude tem se apropriado da cultura de massa e incorporado à sua própria cultura”, observa Henry. O resultado do trabalho será apresentado em junho, com a apresentação das peças durante o I Encontro de formação política para a juventude indígena, que terá uma sessão dedicada às ações de articulação artística entre as tribos.

(4) Ser índio no Brasil é uma questão de identidade que se sagra não só por laços de sangue, mas principalmente por ligações culturais. Elos que foram inevitavelmente sendo quebrados ao longo do tempo e de uma história opressora de colonização. A recuperação e o reforço dessa conexão virou cerne de um trabalho que começou pelas mãos de indigenistas e lideranças indígenas e acabou virando
luta
comum.

(5) Essa batalha pela reagregação e pela restauração de um orgulho muitas vezes dissipado vem ganhando como aliada a reafirmação cultural. É por ela – e em nome dela – que recursos como o rádio, o teatro e o cinema, embora ainda resultado de ações isoladas e pontuais, vêm se tornando ferramentas capazes de reafirmar a identidade cultural dos povos indígenas e mudar esse cenário. Esse é o tema do especial que o Pernambuco.com lança em homenagem ao Dia do Índio.

No primeiro trecho acima, podemos observar como se configura a representação da tribo indígena Xucuru pelos processos de referenciação que constituem as práticas discursivas do jornal em questão. Nessa análise dos processos de referenciação, as prioridades recaem nos fatores da coerência, a saber, *o conhecimento de mundo, o conhecimento partilhado e as inferências*. O próprio subtítulo formado pelo referente *resistência* relacionado a um grupo indígena nos faz inferir a idéia de poder que repousa desde a época da colonização no Brasil. Isto é, esse *frame* aciona um *conhecimento de mundo* de que há uma cultura sendo imposta e outra que ‘luta pela sobrevivência’. À medida que o texto começa a ser desenvolvido, observamos marcas referenciais que nos

fazem concretizar a antecipação inferida pelo referente estabelecido anteriormente, embora Eles ainda pintam os corpos, usam cocares, realizam rituais sagrados. Esse enunciado reforça a idéia de que um processo de transformação insere-se no grupo mencionado e nos permite inferir que os costumes tradicionais que se relacionam com o grupo Xucuru ‘ainda’ se fazem presentes neste grupo ao serem imersos *no mundo frenético da comunicação instantânea*. O contato com o diferente permite a este grupo se ressignificar não somente em termos de seus costumes ritualísticos, como também identitários. A identidade social do grupo é (co)construída a partir do contato com novos recursos simbólicos. O estereótipo da necessidade de manter viva uma tradição é representado como algo inerente a este grupo, muito embora a prática discursiva jornalística esteja mostrando o contrário. As retomadas pelo *frame* (resistência) estabelecidas pela referenciação no texto permite-nos inferir, por meio do *conhecimento de mundo* dos processos de luta e resistência que sempre fez parte do universo do colonizado (índio) ao resistir ao universo do colonizador (branco), a consistência dos discursos hegemônicos que emergem no texto. Na prática discursiva construída pela matéria jornalística, podemos ver outras expressões referenciais que retomam a idéia de que, mesmo em contato com diversas culturas, os agentes sociais do grupo Xucuru conseguem manter viva sua história – muitas vezes feita não só de boas lembranças – muito embora as transformações sejam sentidas até mesmo no processo de *resistência* do próprio grupo – *Mas as formas de resistência dos índios já não são mais as mesmas*. Os processos de transformação social e política pelos quais passa o grupo Xucuru podem ser observados também quando os significados simbólicos de determinados objetos são ressignificados e ganham outros sentidos, como em: Flechas e lanças viraram enfeites;

curare, tacapes e zarabatanas estão mais para heranças culturais do que para armas. O guerreiro indígena se faz hoje não pela força, mas pelo verbo. Os referentes (flechas; lanças; curare; tacapes; zarabatanas) são ressignificados pelo próprio grupo no qual esses elementos simbólicos perdem o sentido de ‘armas’ e tornam-se ‘enfeites’ e ‘heranças culturais’.

No segundo trecho acima, podemos observar que a representação do grupo Xucuru se estabelece à medida que a prática discursiva jornalística relata a transformação que esse grupo tem no seu modo de reivindicar seus direitos. A referenciação se constrói no texto através de referentes acionados através de *scripts* (preservação cultural; resgate das tradições; orgulho; reafirmação de sua identidade; resistência cultural) nos quais os planos de participação e ações do grupo Xucuru são determinados social e politicamente na circularidade das práticas discursivas do ‘eu’ em contato com o ‘outro’. Embora o estereótipo de ‘manutenção e resgate de tradições’ seja reafirmado nos discursos do ‘outro’, a transformação social e política que esse grupo assume ao mudar o foco de suas reivindicações (batalhas de etnias) torna-se inevitável e *ganha outros moldes* pela alteridade que traz um discurso presente numa cultura dominante (teatro, rádio e cinema). A identidade social desse grupo é (co)construída na circularidade dos vários discursos.

O processo de incorporação da cultura do ‘outro’ pode ser observado no terceiro trecho, quando o coordenador da Estação Cultura (Henry) assim se refere aos jovens do grupo Xucuru, ao terem sido interpelados pelos discursos presentes na cultura de massa: *A juventude tem se apropriado da cultura de massa e incorporado à sua própria cultura.* Nesse relato sobre o grupo Xucuru pelo olhar do ‘outro’ ao representá-lo, podemos

observar que a circularidade dos discursos são fundantes das bases da ressignificação de valores que são transformados sociopoliticamente no interior da própria representação desse grupo. Os referentes verbais utilizados no enunciado (apropriar; incorporar) permitem-nos inferir, ao mesmo tempo, *esquemas* que ordenam os *conhecimentos partilhados* das práticas sociais e discursivas, o fato de que uma outra cultura interpela ideologicamente os práticas discursivas dos agentes representantes do grupo Xucuru.

No quarto trecho da reportagem acima, o coordenador fala sobre a condição de índio no Brasil. Para ele, *Ser índio no Brasil é uma questão de identidade que se sagra não só por laços de sangue, mas principalmente por ligações culturais*. Os referentes sublinhados neste enunciado estabelecem uma análise da condição do indígena no Brasil e reforçam a idéia de que o discurso científico tem que explicar o discurso não-científico. A representação do ‘outro’ se faz pautada em um modelo que busca justificar a ordem de sentidos na constituição da identidade indígena. A prática discursiva jornalística se faz presente, aqui, através da circularidade desses dois discursos. Ao representar o índio, o informante ainda diz em outras palavras, pelo uso dos referentes (laços de sangue; ligações culturais), que a ressignificação de seus valores foi transformada ao longo do tempo - *Elos que foram inevitavelmente sendo quebrados ao longo do tempo e de uma história opressora de colonização*.

O informante afirma que essa transformação aconteceu seguindo *uma história opressora de colonização*. Neste instante isso fica evidente pela expressão referencial através da qual as práticas discursivas são postas em cena numa “arena de luta”. A representação do índio é configurada na prática discursiva midiática ao apontar para o

colonizador de outrora e, ao mesmo tempo, trazer o discurso científico como único ponto de vista para a explicação do processo de dominância desde a colonização. Há uma necessidade do discurso do ‘outro’, do científico, retomando Canclini, para representar o discurso do popular.

No quinto e último trecho dessa matéria, a representação do índio, de um modo geral, ainda é construída pelo mesmo informante pelas expressões referenciais (batalha pela reagregação; restauração de um orgulho; reafirmação cultural). Novamente vemos o estereótipo do índio sendo construído pelos sentidos de retomada de uma ‘tradição’. A circularidade dos vários discursos permite a observação de uma interpelação de um discurso dominante sobre um discurso subalterno. No entanto, mesmo diante da ‘arena de luta’, na qual a identidade está sendo transformada social e politicamente, no caso do grupo Xucuru, requer que levemos em consideração o processo de (co) construção da identidade social como parte de um processo que se constrói na interação discursiva.

Os processos de transformação e resignificação que se estabelecem na tribo Xucuru pela inserção de elementos que ‘modernizam’ e ‘dinamizam’ essa transformação sociopolítica no grupo também podem ser inferidos pelas imagens fotográficas que retratam indígenas segurando uma câmera e, ao mesmo tempo, usando cocares e camisas industrializadas que reafirmam a resignificação dos valores do grupo e, em conjunto com a circularidade dos diversos discursos de um ‘eu’ e de um ‘outro’, reforçam a inserção de uma cultura dominante sobre uma cultura subalterna. No entorno das transformações da prática discursiva do grupo em questão é possível verificarmos que identidade social se (co)constrói politicamente na representação.

Na segunda matéria da série de reportagens sobre o contato da tribo indígena Xucuru com a cinematografia, analiso os processos de referenciação que são estabelecidos na representação que a prática discursiva jornalística faz do grupo Xucuru ao mostrar a interpelação da nomenclatura presente na indústria cultural do cinema e que é assimilado pelo meio sociocultural do grupo em questão.

Identidade refletida através das lentes



Jovens xucurus aprendem cinema

Foto 13: Roberto
Cavalcanti/Especial

Lá no alto da Serra de Ororubá, em terras da reserva indígena do povo Xucuru, em Pesqueira, nem celular pega. Mas ver índios empunhando câmeras de última geração e enormes microfones, discutindo roteiros, usando termos como plano americano, tilt ou contra-luz e dirigindo cenas virou rotina no lugar. Na escolinha de instalações simples plantada bem no alto da serra, na aldeia São José, uma das 23 da etnia, jovens xucurus mal se apercebem, mas estão não só entrando para a história como fazendo-a: eles estão aprendendo a fazer cinema.



**Jovens talentos começam a
despontar**

Foto 14: Roberto Cavalcanti/Especial

A partir dos processos de referenciação que se apresentam no texto podemos verificar que o grupo Xucuru tem contato com elementos da modernidade, embora seja um grupo representante da prática popular do toré. Primeiramente, observamos o referente *identidade* ao fazer uma remissão à tribo Xucuru, que se reflete por *lentes*. O título que é

construído através desses dois referentes configura *frames* pelos quais somente geram sentidos quando observamos as fotos. O primeiro referente é ativado pela catáfora na medida em que irá fazer referência a esse grupo, embora não tenha citado o nome do grupo anteriormente. As inferências podem ser construídas com as imagens apresentadas juntamente com o texto verbal. A primeira foto mostra um indígena segurando uma câmera – mesmo usando um cocar – e ao lado de um homem que visivelmente se infere que não faz parte do grupo.

Os referentes (Serra de Ororubá; reserva indígena do povo Xucuru) caracterizam, primeiramente, o *conhecimento partilhado* de que o povo Xucuru habita a Serra de Ororubá. Desta forma, o leitor é situado geograficamente pelos *planos* que acionam o direcionamento que o tema da discussão vai tomando no texto. Mais adiante, o informante refere-se ao local de habitação do grupo como um local que *nem celular pega*. Infere-se que esta localidade encontra-se em uma área geográfica remota, na qual a modernidade não constitui território.

Na seqüência, o referente *índios* leva-nos a fazer uma contraposição dentro do texto pelos referentes (câmeras de última geração; microfones; roteiros; plano americano; tilt; contra-luz). Através desses últimos referentes podemos pressupor dois mundos que encontram-se ‘separados’; o mundo da ‘manutenção de uma tradição’ e o ‘mundo da modernidade’. Tais referentes acionam *frames* que nos possibilitam as inferências dessa contraposição. Ao mesmo tempo, podemos verificar justamente o fato de que o discurso do ‘outro’ interpela o discurso presente no grupo Xucuru. O processo de circularidade desses discursos permite-nos observar a (co) construção da identidade social desse grupo.

A terceira matéria da série de reportagens sobre o contato do grupo indígena Xucuru com o universo do cinema apresenta o discurso de um antropólogo que procura representar a voz e a necessidade presente no grupo. O especialista em estudos indigenistas trata da importância do projeto de levar o cinema para dentro das aldeias como uma maneira de facilitar a compreensão do grupo de sua própria identidade, como também a compreensão do mundo em torno desse grupo.

A prática discursiva será estabelecida pela relação dos referentes associados à imagem que complementa o todo do texto e reforça a mensagem que o verbal tenciona tratar. Observemos como essa matéria constitui a tessitura textual e como a prática discursiva jornalística apresenta uma relação biunívoca advinda da circularidade presente no âmbito dos discursos representantes do ‘outro’.

Uma câmera na mão e um cocar na cabeça

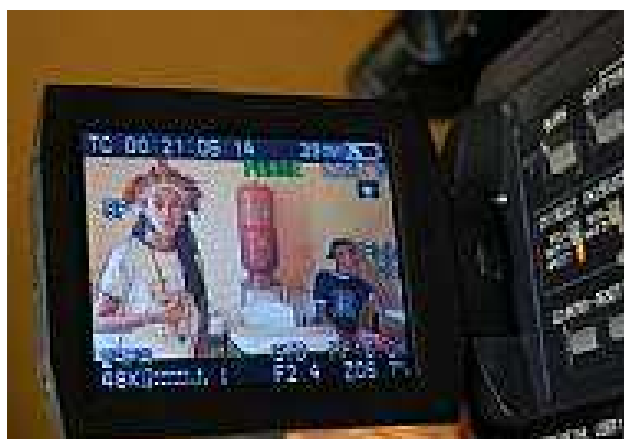


Foto 15: Índio Xucuru sendo filmado

(1) A proposta do Vídeo nas Aldeias, de acordo com o seu idealizador, o antropólogo e militante indigenista Vincent Carelli, é utilizar o vídeo como instrumento de expressão da identidade dos índios, o que acaba afetando a compreensão deles sobre si mesmos e sobre o mundo. “Queríamos oferecer instrumentos que lhes permitissem ter acesso às suas imagens, elaborar e recriar a sua

própria imagem. O procedimento adotado, com as imagens produzidas imediatamente exibida em público, permitia que a câmera passasse a ser um objeto apropriável por eles”, detalha Carelli. “Ao equipar comunidades indígenas com aparelhos de vídeo, o projeto estimulou intercâmbio de imagens e informações entre os povos”, completa.



**Índia pernambucana Cláudia
Trucá filma no Xingu (Mato
Grosso)**

Foto 16: Vincent Carelli/Divulgação

(2) Como o trabalho da Vídeo nas Aldeias, o projeto da Cabra Quente também se propõe a reforçar a identidade indígena. “A partir da capacitação, eles vão documentar sua história de luta e resistência e resgatar suas próprias histórias de vida”, pontua o coordenador do projeto Oficina de vídeo para a nação Xukuru Ororubá Hamilton Costa Filho, lembrando que os xucurus não têm nenhum registro do tipo para a posteridade.

Como vimos acima, o próprio título da matéria instaura dois referentes que explicitam a circularidade de discursos presentes em dois universos culturais distintos: 1) o referente (câmera na mão) aciona o *frame* de que o texto irá tratar de um tema relacionado à filmagem ou fotografia e 2) o referente (cocar na cabeça) aciona o *frame* de que o texto irá abordar um assunto que é relacionado ao universo cultural indígena. Tais *frames* dependem do *conhecimento de mundo* que o suposto interlocutor deverá ter para que os sentidos da prática discursiva jornalística, aqui, estabeleçam os significados na representação desse grupo e de seus agentes. Isto é, o conhecimento da situação comunicativa mais ampla contribui para a focalização, que pode ser entendida como a(s) perspectiva(s) ou ponto(s) de vista pelo(s) qual(is) os símbolos de cada cultura específica (câmera = moderno) e (cocar = tradição) evocados no texto passam a ser vistos em circularidade dialógica, perspectivas estas que, com certeza, afetam não somente a prática discursiva do agente social que as

aciona, mas também o universo do leitor ou destinatário e suas possíveis interpretações. Desta forma, o próprio grupo Xucuru já é interpelada pela representação que é feita de si.

Continuando a análise do texto, podemos afirmar que a foto de um índio pela lente da câmera filmadora condiz com a necessidade de comprovar os dados verbais que são constituídos na prática discursiva da mídia jornalística ao representar o grupo Xucuru e sua simbologia cultural. Por exemplo, sem o auxílio das diversas multissemioses que compõem um texto não poderíamos inferir – sem o *conhecimento de mundo* dos significados associativos entre os referentes – que a relação dos referentes (câmera; cocar) está atrelada à idéia de que o texto iria tratar da temática trazida pelo título.

No primeiro parágrafo do texto fica evidente a interpelação do discurso científico, ao representar o grupo Xucuru, para explicar o fazer que se estabelece no universo do popular pela explicação do antropólogo sobre a importância do vídeo como instrumento de expressão da identidade dos índios. Os referentes (vídeo; instrumento de expressão) permite-nos inferir *planos* que o informante que representa o grupo Xucuru e suas práticas populares detém uma forma de conhecimento que consiste em saber como agir em determinada situação para alcançar um determinado objetivo, visto que essa ação estabelecida pelo interlocutor com o grupo a que se refere por meio da introdução do vídeo e do cinema conclui que a imersão desse universo estranho ao grupo termina afetando a compreensão deles (os índios) sobre si mesmos e sobre o mundo. Desta forma, os referentes dessa prática discursiva que se interpelam no universo do ‘outro’ estabelecem, de certa forma, o estereótipo de que o ‘povo, o popular, o inculto, o subalterno’, necessita de um saber científico para determinar que procedimentos devem ser adotados dentro de seu

próprio ambiente sociocultural. Nesse instante em que a prática discursiva vai se interpelando pelo processo de circularidade dos diversos discursos, a predominância de um discurso hegemônico torna-se evidente. Tal evidência remonta à relação do colonizador e seu colonizado pela própria interferência no universo sociocultural do ‘outro’. A identidade social do grupo é evidente e constantemente transformada politicamente e (co)construída nessa circularidade discursiva. Os referentes (imagem; câmera; aparelho de vídeo) associados ao *conhecimento partilhado* que possuímos desses ‘símbolos do universo cultural do outro’ permitem-nos entender como através desse contato com o ‘não-eu’, com o *alter*, a identidade é transformada e (co)construída.

No segundo parágrafo dessa matéria, podemos observar continuamente a intencionalidade de representar o grupo Xucuru e suas práticas populares a partir de um lugar do privilégio – do científico que se interpõe e sente autoridade para falar de um suposto ‘bem-estar’ para o seu diferente. A hegemonia cultural ocidental que interpela a cultura local desse grupo, sem ao menos pedir licença, pode ser observada na prática discursiva midiática do jornal que aborda essa questão e permite-nos observar os jogos de dominância que se estabelecem pela linguagem e pelo discurso. Desta forma, as expressões referenciais, (identidade indígena; luta e resistência; resgatar suas próprias histórias de vida) acionadas em *planos*, proporcionam-nos inferir a intencionalidade e objetivos que se configuram através do projeto cultural de intervenção na cultura do ‘outro’, processo este que não se distancia talvez do mesmo processo de colonização estabelecido, por exemplo, quando os índios brasileiros tiveram que ser catequizados. Nessas análises não defendo a idéia do não-intervencionismo, mas desconstruo o discurso que se estabelece na ideologia

de que as práticas populares são imutáveis e detentoras de uma ‘tradição’ e ‘manutenção’. Com isso, quero deixar trazer à tona o processo de transformação presentificado pela linguagem e pelo discurso que está em todo momento acontecendo na (co)construção das identidades. Além disso, também intenciono trazer, aqui, no auge dessa discussão, que esse processo de dominância não se dá de forma tão pacífica quanto aparenta, mas a partir da imposição assimilada pelo subalterno enquanto forma de aceitar e se deixar interferir por uma cultura que vem construindo seu discurso de dominância por séculos de colonização.

Na seqüência de análise da série de reportagens, veremos agora a última matéria que aborda a relação da prática discursiva popular do toré, ritual presente no grupo indígena Xucuru, e a igreja Católica. Os vários discursos que constituem o texto que analisaremos apresenta uma relação inversa, na qual o toré conquista um espaço dentro da instituição católica. Vejamos como a referenciação estabelece a tessitura textual.

Até a igreja se rendeu ao toré

(1) Na contramão da história, os índios pernambucanos estão conseguindo retomar suas tradições e ritos diante de uma das instituições mais herméticas e controversas na história da dominação dos povos indígenas no Brasil: a Igreja Católica. Em Pesqueira, onde ficam as 23 aldeias do povo Xucuru, o ritual do toré, mais importante manifestação sagrada das tribos indígenas, é praticado durante a missa. A cena, inusitada para os mais ortodoxos, vai ser um dos focos do documentário sobre a religiosidade dos xucurus, um dos curtas em fase de produção pelos alunos do curso de audiovisual.

(2) “Na prática, os cânticos da igreja são incorporados ao toré, que é dançado dentro da igreja”, aponta o cacique Marquinhos Xucuru. “A homilia é voltada para a questão local e sempre destaca a importância da luta, da manutenção da nossa identidade e do fortalecimento da nossa cultura. A realidade é que o nosso povo é católico, mas esquecemos da nossa própria religião”, conclui.

(3) De forma contrária ao métodos pouco ortodoxos de evangelização dos indígenas, a igreja tem agregado um papel de apoio no fortalecimento da etnia. O entrosamento entre xucurus e a paróquia de Pesqueira chegou ao ponto de a ordenação de um dos novos párocos das aldeias ter ocorrido em uma festa que juntou a liturgia católica com uma cerimônia indígena.



Santuário de Cimbres, em Pesqueira

Foto 17: Inês Campêlo/DP
maior romaria do Brasil.

(4) A homenagem não simboliza pouco. “O toré é uma das expressões das tribos nordestinas que antecede todo processo de mobilização, seja ele com a juventude, por educação, saúde” afirma o professor de história Joselito Arcanjo, autor de uma dissertação de mestrado em antropologia defendida na Universidade Federal de Pernambuco e intitulada Identidade étnica através da dança de toré. A dança e os cânticos também costumam abrir as oficinas de audiovisual na tribo e fazem parte dos rituais praticados no santuário de Cimbres, que fica dentro de um das aldeias da tribo, onde teria ocorrido uma aparição de Nossa Senhora das Graças e destino da terceira

(5) “O toré transcende a questão de passado, presente e futuro, porque nesse campo entidades como pajés e caciques que já foram plantados [faleceram] estão presentes e ganham corporeidade, seja pelo canto, seja na fala”, completa Joselito. O simbolismo do ritual e o respeito dispensado a ele – ensinados de pai para filho – são questões sagradas entre os xucurus. É como um laço que une a tribo, mais importante até do que os de parentesco, que acabou por se transformar em símbolo da resistência dos índios do Nordeste.

Ainda no título, pode-se observar os processos de referência que se constituem através de inferências ativadas por *frames* (igreja; toré) que somente configuram sentidos se o interlocutor do texto tiver *conhecimento de mundo* de que o referente (igreja) aciona a ideologia da instituição do Catolicismo, assim como o referente (toré) está relacionado aos rituais indígenas brasileiros. A prática discursiva jornalística evidencia o confronto dos dois discursos representados por esses referentes no texto.

No primeiro parágrafo, observa-se como a prática discursiva da mídia jornalística ao representar o grupo Xucuru e sua prática popular permite-nos pelos processos de referência constatar os estereótipos que residem no imaginário popular e que vêm de ideologias hegemônicas. Por um lado, os referentes catafóricos (índios pernambucanos; povos indígenas; tribos indígenas) remetem-nos ao *frame* de que o texto terá como tema o

indígena. Somente, porém, pelo referente anafórico (povo Xucuru) é que se especifica o tema principal no qual a prática discursiva jornalística irá constituir-se. Já com relação à prática popular presente nesse grupo são instaurados os *frames* (ritual do toré; prática sagrada do povo Xucuru; religiosidade dos xucurus). Todas essas expressões referenciais fundamentam o universo sociocultural do qual o grupo Xucuru faz parte. Ao representar o grupo Xucuru através dos primeiros *frames* e sua prática popular pelo segundo grupo de expressões referenciais, o texto possibilita-nos observar e entender o seguinte estereótipo: “às práticas populares lhes restam a ‘manutenção das tradições, os resgate de sua cultura’”. Isto pode ser comprovado pela expressão referencial (retomar suas tradições e ritos) como sendo um fato e consequência necessária presente nesse grupo. Por outro lado, ainda nesse parágrafo, o informante que representa o discurso do ‘outro’ estabelece um sentido quando utiliza a expressão referencial para se referir à igreja Católica, a saber, das (instituições mais herméticas e controversas). Esses *frames* possibilitam-nos cataforicamente inferir, pelo *conhecimento de mundo*, que tal instituição refere-se à (Igreja Católica). Por fim, o referente utilizado para apontar para o ritual católico é estabelecido textualmente pelo nome próprio (missa). A partir dos referentes trazidos ao texto é possível observarmos que a representação do grupo Xucuru e sua prática popular acontecem paralela à representação da instituição católica. Além disso, dois discursos são apresentados ao universo dessas representações, mas mais ainda ao serem estabelecidas dentro do próprio âmbito da prática discursiva midiática do jornal em questão. Esses discursos, por estarem em constante circularidade, são em todo momento ressignificados e transformados social e politicamente dentro das representações.

No segundo parágrafo, a prática discursiva jornalística, ao representar o grupo Xucuru, constrói-se pelo próprio depoimento de um indígena desse grupo. A expressão referencial que se significa no discurso trazido pelo próprio membro do grupo relata que *na prática, os cânticos da igreja são incorporados ao toré, que é dançado dentro da igreja*. Esse processo de circularidade dos diversos discursos sociais é estabelecido na situação comunicativa através dos *frames* que remetem aos dois discursos em questão, a saber, o da igreja Católica (cânticos da igreja; igreja) e o do grupo Xucuru (toré). Ao mesmo tempo em que reporta a circularidade discursiva, o informante deixa transparecer o sentimento de reivindicação que está presente no grupo ao referenciar as questões de (luta) e legitimar para si e seu grupo o discurso do ‘outro’ e, ao mesmo tempo, o estereótipo de que há uma necessidade: (manutenção da nossa identidade) e (fortalecimento da nossa cultura). Essas expressões referenciais são marcas de discursos hegemônicos de que as ‘culturas populares precisam ser preservadas e manter sua tradição’, lembrando Canclini. No último enunciado desse parágrafo, podemos verificar como se estabelece a relação de dominância discursiva quando o indígena entrevistado relata que *o nosso povo é católico, mas esquecemos da nossa própria religião*. Neste exemplo fica evidente o processo de colonização pelo qual o grupo Xucuru e muitos outros grupos indígenas no Brasil passaram ao longo da dominância do ‘outro’ e da usurpação dos direitos que outrora eram presentes nos grupos indígenas. Há a constatação do processo sociopolítico de transformação que ocorre para o grupo Xucuru com a imposição do Catolicismo sobre a religião indígena e que, por sua vez, possibilita a observação da (co)construção da identidade social para esse grupo através de um discurso hegemônico que interpela o discurso subalterno.

No terceiro parágrafo, observa-se um momento em que a prática discursiva midiática permite-nos constatar os processos de referenciação pelos quais é possível inferir que a prática discursiva da igreja Católica também sofre transformações quando, *de forma contrária aos métodos pouco ortodoxos de evangelização dos indígenas, a igreja tem agregado um papel de apoio no fortalecimento da etnia*. Fica evidente, aqui, que a igreja exerceu ‘métodos mais ortodoxos’ na evangelização dos indígenas e que passa a assumir uma posição de ‘apoio’ no ‘fortalecimento da etnia. Interessante, aqui, é observarmos que o referente (etnia) somente foi utilizado, enquanto *frame*, para referir-se ao grupo indígena e não à comunidade católica. Esse referente reforça o estereótipo de ‘diferença’ que foi utilizado para designar ‘cientificamente’ um determinado grupo minoritário. No enunciado seguinte, observa-se a constituição da prática discursiva da igreja Católica, que procura ‘negociar’ de forma menos ‘ortodoxa’, para um ‘povo que é católico’, uma evangelização diferente. Os referentes (liturgia católica) e (cerimônia indígena) nos permitem inferir *scripts*, ou seja, os papéis dos agentes sociais envolvidos e as ações deles esperadas. Os discursos do Catolicismo e os do grupo indígena Xucuru, aqui, estão num processo contínuo de circularidade e essa mesma circularidade possibilita a ocorrência de transformações sociais e políticas no âmbito desse grupo e, assim, conseqüentemente, a (co)construção de sua identidade social.

No parágrafo quarto, podemos novamente observar o discurso científico surgir como o representante das práticas populares no momento em que um professor de história explica a prática popular do toré. O saber científico torna-se uma instância maior e uma autoridade para falar em nome desse grupo. Nesse instante, o discurso científico é um

discurso hegemônico diante daqueles que são representados por sua interpretação. Já os referentes (toré; tribos nordestinas) instauram *frames* respaldados no *conhecimento de mundo* de que tais referentes apontam para o universo sociocultural do indígena. Por sua vez, a expressão referencial (processo de mobilização) instaura mais uma vez a ideologia de reivindicação que permeia o grupo Xucuru. Essa expressão referencial também deixa emergir o estereótipo de ‘luta pela manutenção’. Ainda nesse parágrafo é possível constatar dois outros discursos que se interpelam, a saber, primeiramente, o discurso indígena verificado pelos referentes (dança; cânticos; rituais) – direcionando a discussão para sua origem e visto pelos referentes (tribo; aldeias da tribo). Em segundo lugar, o discurso da igreja Católica, que se interpõe através dos referentes (santuário; Nossa Senhora das Graças; romaria). Paralelo a este parágrafo, o texto apresenta a foto de uma igreja, que remete ao santuário de Cimbres. A imagem observada na foto apresenta uma construção que se associa à arquitetura de uma igreja católica, embora seja citado no texto que é nesse santuário que a prática popular do toré foi realizada. Neste dois momentos trazidos pela prática discursiva da mídia jornalística constituída multissemioticamente, enquanto representante central de outros discursos, por exemplo, percebemos o discurso científico, em contraposição ao discurso ‘não-científico-mítico’ do grupo indígena, e o discurso religioso do grupo em questão e o da igreja Católica. Esses discursos constituintes da prática discursiva jornalística, enquanto representante e mediador do ‘outro’, estão em circularidade e se imbricam de tal forma que há o estabelecimento de um jogo de poder pela linguagem. Essa relação de dominância se concretiza através de forças assimétricas: de um lado, um subalterno que é representado; do outro, um hegemônico que o interpela.

Neste instante, a identidade social dos agentes da prática popular (toré) é (co)construída e se encontra num processo de transformação político contínuo.

Podemos observar que o quinto e último parágrafo dessa matéria inicia-se na representação que o discurso científico tece em torno da questão de significância da prática popular do toré. O referente central aciona o *frame* de (toré), que permite ao interlocutor do texto inferir o seu significado pelo que foi visto nos parágrafos anteriores e, ao mesmo tempo, associá-los aos referentes subseqüentes (pajés; caciques), que são acionados no texto por *scripts*, haja vista as atribuições desses participantes – entidades – e sua função de atuação social devido ao fato de que *foram plantados [faleceram] e estão presentes e ganham corporeidade* no grupo Xucuru. As expressões referenciais (simbolismo do ritual; ensinados de pai para filho; questões entre os Xucurus) permitem que a situação comunicativa ganhe coerência ao apontarem para o referente central preposto no enunciado inicial desse parágrafo (toré). Esses referentes ainda fazem conexão com os pospostos (tribo; índios do Nordeste) que, acionados pelos *frames* de nosso *conhecimento partilhado*, pelo discurso que se torna prática no texto, direciona-nos a inferir que estes referentes são atribuídos de significância pelos referentes prepostos no texto. Aqui fica evidente o estereótipo de ‘manutenção de uma tradição’, quando a expressão (ensinados de pai para filho) retoma essa ideologia dominante. Esse estereótipo fica mais evidente no texto quando os referentes (laço; parentesco; símbolo de resistência) acionados por esses *frames* atribuem ao grupo Xucuru a ideologia de ‘algo fixo’ que se encontra preso a uma tradicionalidade, muito embora possamos perceber que é no jogo de poder que se configura nos discursos do ‘outro’ – num processo de alteridade – que a identidade social do grupo Xucuru se

(co)constrói. Embora os estereótipos de ‘permanência’, ‘tradicionalidade’ e ‘resistência’ se interponham na representação do discurso de um ‘outro’, é justamente o contrário que se constata – um processo de (co)construção da identidade, transformando-se e ressignificando-se tanto social quanto politicamente através da circularidade desses diversos discursos que se concretizam nas ‘arenas de luta’, nas quais o discurso do hegemônico ‘negocia’ novas ideologias com o discurso do subalterno.

4.2.2. Grupo Encanto das Caraíbas e o Reisado

Antes de iniciar as análises das práticas discursivas midiáticas sobre o grupo Encanto das Caraíbas e sua prática popular do reisado, vale salientar que, devido ao fato de esse grupo ser de difícil acesso e com pouca visibilidade pela mídia, há uma grande escassez de material midiático que aborde os temas tanto do grupo Encanto das Caraíbas em si como de sua prática popular. Mesmo diante da dificuldade para coletar material da mídia jornalística sobre esse tema, foram localizados alguns pequenos trechos informativos sobre apresentações locais dessa prática popular de Caraíbas, embora as matérias tratem do tema geral de apresentações de grupos da cultura popular.

A partir deste momento, observaremos uma matéria informativa sobre a divulgação do evento cultural que procura dar espaço para práticas populares e grupos e cantores iniciantes na carreira artística. Esta matéria foi produzida pelo Itaú Cultural e encontra-se disponível na Internet. A representação do grupo Encanto das Caraíbas e do reisado se dá pelos processos de referenciação que legitimam estereótipos construídos para a cultura popular no geral, como veremos.

Rumos Música: da sonoridade da tradição oral religiosa ao samba e experimentalismo

Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/impressao.cfm?release=6278>

Oralidade religiosa, candomblé e pífanos

No dia seguinte, sexta-feira, o palco será tomado pelo Reisado Encanto das Caraíbas - nome emprestado do povoado que se situa na zona rural de Arcoverde, em Pernambuco. O grupo reúne remanescentes da família dos Sabinos (construtores e tocadores de viola); da família do falecido albino Ferreira Silva (tocadores de oito baixos e sanfona); além de pifeiros, tocadores de zabumba, pandeiro, ganzá, e cantadores e compositores de tradição popular. É um total de 32 pessoas, com músicas feitas pelos mais velhos e a dança conduzida pelo Mestre Horácio e acompanhada pelos jovens. Eles trazem um repertório musical que inclui cantigas que remetem a questões sociais e políticas das décadas de 30 e de 40, como a perseguição e morte de Lampião e o seu bando (1937); o Movimento Integralista em Pernambuco (1932-1938) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Os processos de referenciação estabelecidos neste texto abordam aspectos importantes sobre o grupo de que trata e de sua prática popular por meio da construção informativa sobre o tema. Isso decorre do fato de essa prática em particular não ter uma grande visibilidade na mídia. Logo no início do título há uma atribuição ao grupo Encanto das Caraíbas e sua prática popular pela expressão referencial (sonoridade da tradição oral religiosa). Neste instante instaura-se no texto o sentido que será recuperado adiante na matéria, visto que este apresenta grupos populares e cantores iniciantes ligados ao samba. Para instaurar a inferência textual e estabelecer sentidos, há uma necessidade de que o interlocutor saiba que o grupo Encanto das Caraíbas e o reisado não estão relacionados com o ritmo musical do samba. Logo a expressão referencial acima citada refere-se ao grupo em questão e sua prática popular. Por meio desse *frame* o sentido do texto se estabelece no *conhecimento partilhado* pelo próprio texto. A partir deste momento, instaura-se o estereótipo de que, pelo fato de o grupo estar atrelada a uma produção popular, tem

conseqüentemente um vínculo com os elementos sociais da ‘sonoridade’, ‘tradicionalidade’, ‘religiosidade’ e ‘oralidade’, temas estes que, segundo Canclini, determinam um lugar para a construção da representação que se faz dos conteúdos atrelados à cultura popular.

No início do parágrafo, o referente central se instaura através do nome próprio da prática popular (Reisado Encanto das Caraíbas) e seu sentido é estabelecido no texto pelos referentes que irão associar-se a este referente central (músicas; dança; repertório musical; cantigas). Todos esses referentes possibilitam a informatividade dos sentidos sobre o grupo e sua prática popular, que é estabelecida na matéria. O estereótipo de ‘tradicionalidade’ associado às culturas populares pode ser observado quando no texto vemos o referente (tradição popular) que aciona o *frame* do sentido de tradição associado ao grupo referido. Já o estereótipo de ‘algo fixo’ que deve ser transmitido de geração a geração é estabelecido no texto pelos referentes (remanescentes; velhos; jovens). Os referentes, por si sós, não permitem essa leitura, mas da maneira como foram estabelecidos no texto possibilitam e até induzem a essa idéia que se associa ao universo de produção das práticas populares. Através dos referentes apontados neste texto, é possível percebermos como as práticas discursivas se constituem na linguagem mobilizada. Os estereótipos apresentados, aqui, remetem à ideologia na qual as culturas populares produzem sentidos ao serem representadas pelo ‘outro’. É na circularidade dessas práticas discursivas dominantes que legitimam estereótipos e na própria prática discursiva do grupo representado que é (co)construída a identidade social para os agentes sociais da prática popular de Caraíbas. É, também, na circularidade dessas práticas discursivas que o processo transformacional opera as mudanças de ajustes nessa identidade – tanto social quanto politicamente.

A segunda matéria, que aborda a questão do reisado de Caraíbas, foi produzida pelo jornal Estadão de São Paulo e foi pautada na mesma temática de divulgação do evento Rumos, do Itaú Cultural.

CADERNO 2 - 22 de maio de 2008

A inovação vem com pé na tradição

No feriado, projeto Rumos Itaú Cultural vai da oralidade religiosa ao experimento

Francisco Quinteiro Pires

Fonte: <http://www.estadao.com.br>

(1) No feriado de Corpus Christi, as sonoridades da tradição e da experimentação vão se encontrar - e em oito apresentações, duas por dia. Esse é o número de atrações do ciclo atual da terceira edição do projeto Rumos Itaú Cultural Música, que selecionou 50 artistas e cuja temporada em São Paulo vai até julho.

(2) O destaque do feriado prolongado é o diálogo entre as matrizes musicais brasileiras e o desejo de experimentação, em que têm vez as inovações eletrônicas. Dona Maria do Horto e o grupo Axial abrem a série na Sala Itaú Cultural hoje, a partir das 19h30. Todas as apresentações são gratuitas e gravadas para o lançamento de uma coleção de DVDs no ano que vem.

(3) Amanhã, às 19h30, é a vez do Reisado Encanto das Caraíbas, de Pernambuco, e do Duo GisBranco, do Rio. O nome do grupo pernambucano foi emprestado do nome do povoado situado na zona rural de Arcoverde, no norte do Estado. O Reisado, com 32 integrantes, reúne remanescentes de famílias ligadas à arte musical, como tocadores de viola, sanfona, pífano e zabumba. Suas cantigas remetem a temas sociais e políticos dos anos 30 e 40, do bando de Lampião à 2ª Guerra Mundial.

No título da matéria, podemos perceber a construção da binaridade que recai no tema das culturas populares ao observarmos os referentes (inovação; tradição). A partir do título, os referentes centrais de que trata o texto vão sendo introduzidos. No subtítulo ainda podemos observar a expressão referencial (oralidade religiosa) se opondo ao referente (experimento). Por meio desses *frames* referenciais dois estereótipos são instaurados –

primeiramente, o estereótipo de que as culturas populares estão presas à ‘linguagem oral’ e ao ‘pensamento mítico’ inferido pelo sentido do termo religião; em segundo lugar, o estereótipo de ‘tradicionalidade’ é acionado pela oposição que estabelece a ‘experimento’ e que, à medida que o texto é construído, percebe-se que não se refere ao grupo Encanto das Caraíbas e sua prática. Dessa forma, fica implícito o sentido contrário de ‘experimento’ que recai para o grupo citado. Duas outras expressões referenciais estabelecem o estereótipo de ‘tradicionalidade’ no texto, a saber, (sonoridades da tradição; matrizes musicais brasileiras). Essas expressões remetem à idéia de ‘oralidade’ (sonoridade), ‘tradicionalidade’ (tradição) e ‘fixidez’ (matrizes), que são trazidas ao texto antes de serem apresentados os referentes centrais. Adiante, há uma referência central (Reisado Encanto das Caraíbas), que, ao ser expressa no texto, permite a constatação de sentido que foi iniciada pelas informações anteriores do texto. Outro referente usado para determinar o sentido da representação dessa prática popular é (arte musical) e para designar os agentes produtores do reisado em questão é usado o referente (remanescentes). Novamente observamos pelos processos de referenciação como as práticas discursivas vão sendo constituídas na representação da prática popular do reisado e seu lugar de origem. Os estereótipos que residem no discurso hegemônico são expressos pela prática discursiva midiática do jornal analisado. Os vários discursos se entrecruzam na circularidade que se estabelece nessas práticas e constitui o processo de transformação que se instaura no grupo Encanto das Caraíbas e que contribui para a (co)construção da identidade social dos agentes produtores da prática popular do reisado.

A última análise da representação do grupo Encanto das Caraíbas e sua prática popular pode ser vista neste estudo por meio de uma matéria do Diário de Pernambuco, publicada em 18/02/2008. A matéria é informativa e trata de apresentações populares. Há uma referência à prática do reisado de Caraíbas, como veremos.

DIARIO DE PERNAMBUCO
18 de fevereiro de 2008

Brinquedo popular // Macuca em clima de Woodstock

Júlio Cavani

Da equipe do Diário

Fonte: <http://www.pernambuco.com>

(1) Woodstock poderia ser considerado um evento urbano se fosse comparado ao festival Brinquedo popular, que ocorreu nesse fim de semana, na Fazenda da Macuca, localizada nos arredores de Garanhuns, no agreste de Pernambuco. A festa é realizada em pleno campo, sem luz elétrica, iluminada apenas pela lua e pelas chamas dos candeeiros. Além disso, todas as atrações tocam música folclórica rural e a maioria vem de cidades do interior de Pernambuco.

(2) De todas as bandas que se apresentaram, nenhuma usava instrumentos musicais elétricos, mas apenas acústicos (a única exceção era o Quarteto Olinda, que tinha um baixista).

(3) A atração seguinte, que também empolgou a platéia, foi o Reisado das Caraíbas, de Arcoverde (Sertão). O grupo está bastante renovado, com a participação de jovens que modernizam a dança, mas respeitam a música original, que tem elementos de valsa e faz todos se balançarem como uma grande onda.

Os processos de referenciação começam a se estabelecer no texto quando observamos o parágrafo primeiro, no qual o jornalista refere-se ao fato de que *todas as atrações tocam música folclórica rural*. Essa expressão referencial estabelece a temática do texto pela informatividade que a expressão carrega e por significar pelos *scripts* instaurados o papel dos participantes dentro da intencionalidade do evento. Há ainda a emergência de

sentido sobre o qual versará o texto a respeito de práticas da cultura popular. Logo vemos quando o referente (rural) vem associado ao referente preposto no texto.

No segundo parágrafo, a referenciação ainda é construída sem um referente central. As expressões referenciais constroem sentido para qualquer grupo de prática popular: *De todas as bandas que se apresentaram, nenhuma usava instrumentos musicais elétricos, mas apenas acústicos*. A partir desse enunciado que estabelece uma expressão referencial para o texto pode-se verificar o discurso estereotipado de que o ‘popular’ é ‘pré-moderno’. Esse estereótipo é construído no texto pela descrição dos instrumentos utilizados pelas ‘bandas’, embora esse discurso já esteja atrelado ao conceito das culturas populares.

No terceiro e último parágrafo, o referente central aparece no texto pelo nome próprio (Reisado das Caraíbas). Esse *frame* informa, e ao mesmo tempo permite a construção de *conhecimento partilhado* quando o jornalista propõe os referentes anteriores, que passam a estabelecer uma relação de significância com esse referente central. Em seguida, pode-se perceber uma expressão referencial que trata diretamente da prática popular do reisado de Caraíbas ao informar que o (grupo está bastante renovado). Percebe-se nesse instante o imbricamento do referente (renovado) em contraposição ao conceito de ‘tradição’, ou seja, mesmo construído sobre o estereótipo de ‘manutenção de uma tradição’, o grupo, ao apresentar-se e representar-se pela indústria cultural, renova-se. Segundo o texto, é possível observar essa renovação pela seguinte expressão referencial: *a participação de jovens que modernizam a dança*. O referente (dança) aponta para o próprio grupo Encanto das Caraíbas que se apresenta no evento citado, enquanto o referente (jovens) aciona o *frame* de ‘moderno’. Isso pode ser visto pelo referente verbal

(modernizam). Em outras palavras, os ‘jovens’ geram uma ação transformadora no interior dessa prática popular pernambucana e desconstrói o estereótipo de que as culturas populares são ‘fixas’ e ‘pré-modernas’. No entanto, esse discurso que estabelece esses estereótipos emerge no texto quando o jornalista enfatiza o fato de que esses ‘jovens’, agentes sociais, *respeitam a música original*. Isto é, o referente (música original) instaura a ideologia de uma essência intocável, como se a modernização não pudesse interferir na ‘manutenção da tradição’ que está implícito no texto. No texto ainda é possível observar que o ‘outro’ representa o grupo Encanto das Caraíbas e sua prática popular, fazendo-o através de um olhar distanciado no qual os referentes (elementos de valsa; grande onda) são trazidos ao texto a fim de se tentar explicar o processo de ‘modernização’, que acomete a prática popular do reisado. Essa performatividade da linguagem que se faz presente no texto é instaurada por *frames* que intencionam explicar o *conhecimento de mundo* requerido por parte do interlocutor. Ou seja, o interlocutor necessita conhecer a dança ‘valsas’ e o ritual do reisado para, associando-os, construir uma significância desse referente. Da mesma forma, é necessário também criar uma imagem pela expressão de uma ‘grande onda’ associada aos passos do reisado.

A representação estabelecida no texto pelos processos de referenciação permite-nos observar as práticas discursivas emergidas no estabelecimento dos estereótipos tradição *versus* moderno; ruralidade *versus* [urbano] moderno; popular *versus* culto/erudito (reisado de Caraíbas associado à valsa) – o próprio processo descritivo que se respalda na autoridade para explicar algo que lhe é exterior. Essas práticas discursivas construídas num processo ininterrupto de circularidade agem e possibilitam os processos de transformação social e

política, contribuindo assim para a (co)construção da identidade social dos próprios agentes dessa prática popular, em particular.

4.2.3. Grupo Raízes de Arcoverde e o Samba de Coco

A partir de agora vejamos uma matéria jornalística sobre o grupo Raízes de Arcoverde e sua prática popular do samba de coco. Mostrarei alguns trechos de uma matéria produzida pelo Jornal Online *A Ponte – Fanzine Cultural*, do dia 19/04/2001.

Coco Raízes é voz coletiva

Por Valéria Vicente

A Ponte – Fanzine Cultural do dia 19/04/2001.

Fonte: <http://www.cocoraizes.com.br/festival/lula.htm>

(1) A partir de 1989, Lula Calixto, herdeiro da tradição de Alfredo Sueca, retoma o coco junto à sua família - homem sisudo de longa história na percussão popular. No ano de sua morte, 1999, Lula Calixto dedicou-se a preparar seus parentes e amigos para não deixarem morrer a tradição que os uniu.



Foto 18: Lula Calixto com o chapéu usado pelos sertanejos

(2) Acaba de chegar nova remessa do cobiçado CD e eu aproveito a última visita à casa de Damião Calixto, um dos líderes do grupo, para contar as novas sobre o Coco que inspirou a formação do

Cordel do Fogo Encantado. É muito fácil se apaixonar pelo Coco Raízes. É um povo muito feliz, otimista. Além de tocar um coco delicioso e criativo, fruto da mestiçagem com ritmos negros e indígenas. Existe, entre eles, uma energia de confraternização simples e rara.

(3) Lá na casa dos Calixtos lembrei de Niestch quando ele diz que o que faz autenticar uma arte é a sua capacidade de expressar uma voz coletiva. Porque no Coco Raízes, arte é experiência, é vivência que envolve a todos. Não é de estranhar que a presença do recém-nascido Lula Calixto Sobrinho não atrapalhe a festa, porque lá viver é festejar, é sambar o coco. E vivendo assim, não é de estranhar que já aos 2 anos as crianças toquem pandeiro. Damares tem 11 e toca com perfeição quase todos os instrumentos do coco, os demais, como o triângulo, toca apenas muito bem.

No primeiro parágrafo pode-se verificar pelos processos de referenciação que em todo momento há a legitimação de estereótipos presa aos *frames* de “herdeiro”, “longa história”, “não deixar morrer”, “passado” e, “tradição”. A prática popular do samba de coco é representada aqui como ‘algo fixo e estanque’, como se somente pudesse ser reconhecida como tal através de sua ‘essência’, como nos termos significados pelas expressões referenciais *herdeiro da tradição e não deixarem morrer a tradição que os uniu*. Pelos processos de referenciação se estabelece um estereótipo sobre essa prática popular enquanto ‘mantenedor de uma tradição’ e ‘devesse gerar um ‘herdeiro’ que a ‘manterá viva’, como se esta não tivesse vida própria, como um ‘tesouro’ que tivesse que ficar trancafiado a sete chaves dentro de um baú.

Na seqüência, o informante vai construindo seu texto com várias marcas de referenciação, que apontam sempre para a persuasão através sentido do passado. Como vimos nos exemplos dos referentes utilizados, há uma circularidade das práticas discursivas sugerindo algo que referencia semanticamente o tema que irá construir para a cultura popular – um lugar que a prende numa identidade fixa. Nesse instante, os referentes vão, de forma catafórica, acionando – já que o grupo que será introduzido é o grupo popular Raízes

de Arcoverde – *frames* sobre seu conteúdo semântico. Isto é, o informante instaura, por meio do referente, o objeto mental e cultural que se respalda no conhecimento desse grupo. Esse sentido reafirma que o referente, ao ser entendido como relacionado ao conceito de cultura popular, carrega os significados de “tradicional”, “fixo”, “pré-moderno”. Esses estereótipos dão margens para pensarmos mesmo na cultura popular como algo “coisificado”, propenso a uma qualificação enquanto produto.

A imagem representada pela prática discursiva jornalística, de um modo geral, ao mostrar a foto de Lula Calixto, é construída caracterizando-o como sertanejo do Nordeste do Brasil, com chapéu de couro no estilo que é muito utilizado pelos sertanejos dessa região e que se tornou um referente para esse grupo social. O nordestino aqui é visto como um referente visual atrelado à imagem estereotípica do sertanejo e algo exótico e preso ao conceito de ruralidade. Nesse momento, a foto constitui um chamamento sobre a imagem de quem se representa e sobre a imagem convecionalizada do sertanejo, do nordestino, do sertanejo. Esse “olhar” duplo aciona um *frame* sem o qual não seria possível essa leitura somente pelo texto verbal em si, visto que este não teria como instaurar a imagem do “sertanejo” que se pretende representar, ou seja, a imagem enquanto parte do todo textual contribui para a instauração do estereótipo do sertanejo.

Esses estatutos referenciais, que se respaldam no conhecimento de mundo que o informante possui do sentido de cultura popular, possibilitam a construção de estereótipos, construídos semanticamente na “intencionalidade” de afirmar um discurso que legitima, um discurso hegemônico. Ao mesmo tempo, o texto vai tecendo-se na e para a (co)construção da identidade social dos agentes representantes da prática popular do samba de coco

(Raízes de Arcoverde). Esse sentido que se constrói atrelado às práticas discursivas midiáticas jornalísticas permite-nos retomar o dizer de Canclini de que o popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, individualizar-se nem participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos.

Os referentes utilizados no segundo parágrafo exacerbam a hibridação que constitui o grupo em questão, embora esse processo seja reduzido aos “negros e indígenas”, *fruto da mestiçagem com ritmos negros e indígenas*. Há a constatação da categoria de *plano* por meio desses referentes. Isto é, os referentes, ao assumirem vários estatutos de qualificação sobre a cultura popular, também instauram todo um “ideal” que é construído pelo povo e que ativa o imaginário popular de uma separação entre os elementos negros e indígenas, de um lado, e do elemento branco, de outro, como se a prática popular do coco fosse intocável e estanque e não tivesse tido a presença de elementos simbólicos do ‘branco’ no seu interior. O caráter *construído* dessa prática popular é, aqui, ainda mais claro quando recorremos a essas estratégias referenciais com que foram sendo formadas a significância dessa representação e as suas relações com as diversas etapas na instauração da hegemonia.

No parágrafo terceiro há pontos interessantes para serem mostrados aqui: a relação do culto (enquanto o detentor da intelectualidade, do cientista) e da expressão popular estando associada a uma voz coletiva. O discurso aqui vai se tecendo na representação da voz do agente, que se posiciona quando se refere ao fato de estar tentando entender o “fazer

a arte” dentro da cultura popular por meio de um discurso hegemônico, preso a um saber supostamente (intelectual, científico): *lembrei de Niestch quando ele diz que o que faz autenticar uma arte é a sua capacidade de expressar uma voz coletiva*. Aqui o filósofo Nietzsche é apontado como o referente do discurso autorizado a estabelecer um sentido para essa “expressão popular”. O trecho ainda é mais interessante, porém, pelo motivo de o informante se referir ao fato de que a autenticidade da arte está em expressar uma “voz coletiva”, ou seja, a voz do “povo”, da “massa”, homogeneizada e cristalizada em seu lugar de contingência. Novamente, uma dicotomia se emerge pela prática discursiva jornalística, a saber, do confronto entre o “detentor do saber”, da “cientificidade”, para explicar ou representar a voz “daquele que não tem voz”, do “inculto”, do “popular”.

Ainda através desses vários recursos referenciais, percebe-se a tessitura de *esquema* textual como suporte na construção do referente constituído em primeira instância nas práticas discursivas midiáticas jornalísticas. Ademais, a representação pelo texto com a imagem já pressupõe, de antemão, que o tema tratará da cultura popular. Isso pode ser visto, principalmente, pelo fato de que na foto constrói-se a imagem do referente, com toda uma “intencionalidade” de deixar emergir um estereótipo de “sertanejo”, de “popular”, de “exótico”, o que também pode ser comprovado pelos trajes tradicionais que o personagem veste. Sabe-se que o estilo de roupa usado pelo personagem na foto é usual na cultura popular nordestina, especificamente na sertaneja.

Abaixo também podemos verificar a legitimação de uma “essência identitária”, na matéria publicada pelo *Diário de Pernambuco – Pernambuco.com* online, do dia 16/08/2003, sobre o mesmo grupo. Há uma idéia de identidade social do grupo Raízes de

Arcoverde como “algo fixo” e que precisa “sobreviver”, tendo como única forma a “manutenção da tradição”.

Raízes de Arcoverde

Diário de Pernambuco – Pernambuco.com Online do 16/08/2003.

Fonte: http://www.arcoverde.pe.gov.br/grupos_culturais/grupos_culturais.htm

O Coco Raízes quando lutava pela divulgação das tradições culturais de sua região. O Raízes de Arcoverde existe há quatro anos, mas sua tradição sobrevive há meio século. O Coco Raízes de Arcoverde se tornou cult no Recife, já tendo participado, com boa recepção, de festivais de música pop como Rec Beat e o Pernambuco em Concerto, que o revelou na capital.



Foto 19: Coco Raízes de Arcoverde

É interessante chamar a atenção no exemplo acima quando a prática discursiva midiática representando a “voz” do grupo Raízes de Arcoverde, mesmo sendo um veículo de informação de regiões diferentes, legitima o apelo do grupo popular em manter-se vivo por sua “tradição”, em: divulgação das tradições culturais de sua região e em, mas sua tradição sobrevive há meio século. Aqui verifica-se que os referentes são construídos pelos *frames* ao apelarem para o *conhecimento de mundo* da audiência em relação à região geográfica do grupo, ao grupo em si e ao conceito de cultura popular. Novamente reafirma-

se por meio dos referentes o estereótipo de cultura popular como sinônimo de ‘tradição’, de ‘regionalidade’, de um ‘passado de resistência’. Nesse trecho do exemplo acima há, como nos trechos anteriores apresentados, uma necessidade de apelar para o referente da tradição como se este estivesse atrelado ao conceito da cultura popular. (Como se cultura popular fosse algo do passado e não sobrevivesse em harmonia com o que se entende por moderno!)

A constituição do texto ancora-se em sua multissemiotividade, visto que o texto dialoga com uma outra realidade e aponta para discursos anteriores, pelo modo como a imagem do grupo popular é compartilhada e (co)construída na interação com o universo do(a) leitor(a). Logo, vemos que o sentido do texto focaliza no universo do ‘outro’ ao acionar os *frames* através desse referente. O texto, nesse momento, incide sobre a expectativa criada pelo(a) leitor(a) desse tipo de texto.

Há um outro momento em que o informante refere-se ao grupo Raízes de Arcoverde como se o fato de esse grupo ter se apresentado em eventos em Recife, capital do Estado de Pernambuco, o tivesse tornado um grupo “cult”, *se tornou cult*. Quando o relato assim diz que o *Coco Raízes de Arcoverde se tornou cult no Recife, já tendo participado, com boa recepção, de festivais de música pop, como Rec Beat e o Pernambuco em Concerto, que o revelou na capital (...)*. Desta forma, o relato apresentado por essa prática jornalística contribui para legitimar, pelo referente *cult* atribuído ao Raízes de Arcoverde, um outro estereótipo que vem do senso comum ao entender o conceito de cultura popular. Esse *frame* aciona a legitimação de um estereótipo que se respalda no seu sentido oposto, à medida que aciona o *conhecimento de mundo* que repousa no discurso hegemônico e,

conseqüentemente, no senso comum, a saber, o de que as culturas populares estão atreladas à ‘ruralidade’, ao ‘campestre’, ao ‘interior de um estado ou país’. Canclini lembra que as culturas populares estão ligadas ao conceito de rural e, conseqüentemente, em oposição a uma cultura enquanto erudição que, pressupõe-se, segundo o exemplo, estar associada à capital. Percebe-se aqui claramente a legitimação de dicotomias entre tradicional e moderno, culto e popular e entre regional e urbano que estereotipa, no instante em que a voz que narra, narra através de uma visão discursiva hegemônica, embora esteja representando aparentemente um discurso em prol do grupo popular citado. Ou seja, essas dicotomias trazidas à tona pela prática discursiva jornalística, deixam aqui em evidência o discurso que legitima o estereótipo de que a cultura popular é presa a uma ‘essência’ e, nesse processo, evidencia uma identidade social subalternizada pelo poder assimétrico que se impõe pelo discurso hegemônico.

A priori e de um modo geral percebe-se, nos recortes dos trechos da matéria acima, que os discursos se entrecruzam o tempo todo, tanto nas práticas discursivas dos agentes sociais dessa prática popular ao aceitarem e incorporarem essa estereotipação que legitima dicotomias, quanto nas práticas discursivas jornalísticas em transmitirem a “ilusão” de representar as “vozes” discursivas desse grupo. No entanto, essa circularidade discursiva e sua “troca”, “negociação”, que de fato acontecem, (co)constroem uma identidade social para esses agentes sociais representantes da prática popular do samba de coco de Arcoverde. Essa estratégia política é uma via de mão dupla, visto que pela circularidade discursiva ela retorna esses estereótipos para o lugar no qual a cultura popular se constitui.

A próxima análise é de uma matéria jornalística que se encontra no *site* RecifeRock, da Revista Grito – Cultura Pop sem Contra-Indicação e que foi publicada em maio de 2007.

Samba de Coco Raízes de Arcoverde



Foto 20: Raízes de Arcoverde

Fonte: <http://www.reciferock.com.br/exib-b.php?b=142>

(1) Longe, muito longe do litoral, onde primeiramente floresceu nas mãos de escravos, o coco-de-roda chegou ao Sertão de Pernambuco. Amaciado pela viagem, o ritmo incorporou elementos indígenas e indícios de tradições sertanejas, mas conseguiu manter o toque sincopado e a dança envolvente que caracterizam a versão litorânea. Em Arcoverde, o grupo Coco Raízes tornou-se o grande expoente dessa nova roupagem do ritmo, que se expressa por letras singelas, batida marcante e melodias de timbre sibilante.

(2) Iniciada por Lula Calixto, ferrenho defensor da cultura popular sertaneja, a saga do Coco Raízes representa o apego do povo às tradições e o esforço desmedido para preservá-las. Mas é também a história de afeto entre duas famílias que se uniram em torno do ritmo. Nas mãos dos Gomes e Calixtos, o coco não é apenas uma batida de pandeiro ou uma dança, é uma aliança, um modo de vida. Primos, tios, pais e filhos, todos são irmãos na hora de sambar.

(3) Bem-aventurados os convidados à grande celebração do coco. No Alto do Cruzeiro, onde se situa a sede do grupo, é sempre tempo de comemorar. Basta chegar um visitante para que a recepção seja calorosamente armada. Tudo começa com um tímido repicar de trupé, que contagia o bombo hipnótico de Biu Neguinho e culmina com a abertura da pista para as vistosas bailarinas e afinadas cantoras.

(4) A cada dia, o Coco Raízes seduz mais fãs. São pessoas sedentas de louvação pela cultura popular, que se encantam com a simplicidade e autenticidade do grupo. Desde a gravação de uma faixa na coletânea do Pernambuco em Concerto, o Coco deslanchou e passou a realizar várias apresentações em Recife, todas prestigiadas por um grande público que se formou na capital. Os dois CDs gravados - Raízes de Arcoverde e Godê Pavão - até hoje testemunham do incansável fôlego da caravana, que não parou nem vai parar.

No primeiro parágrafo, podemos observar que o texto começa por apontar para um lugar geográfico antes de situar seu referente central. A expressão referencial (longe, muito longe do litoral) remete à idéia de um lugar oposto ao litoral, a saber, o interior. Essa interpretação requer do interlocutor do texto o *conhecimento de mundo* de que a capital pernambucana fica no litoral e que seu oposto é o interior do Estado de Pernambuco. Além dessa expressão referencial de lugar, aparece em seguida o referente (escravos), que remete à idéia, no caso do Brasil, de ‘domínio’, ‘passado’, ‘negro’, ‘excluído’. Portanto, a partir desses dois processos referenciais que constituem o início do texto, podemos perceber a legitimação de dois estereótipos que se encontram presos ao conceito de cultura popular, de ‘ruralidade’, no primeiro caso, e o de ‘passado’, ‘fixidez’, ‘tradição’, no segundo. Logo em seguida é instaurado um dos referentes centrais (coco-de-roda). Nesse instante, o interlocutor percebe que o tema principal ou um dos temas principais do texto será sobre essa prática da cultura popular. O referente (ritmo) também é acionado pelo *frame* de que o (coco-de-roda) está associado à musicalidade que o constitui. Quando trata da questão da origem, percebemos, pelo modo como o jornalista descreve a constituição do ‘coco-de-roda’, a ‘incorporação’ dos diversos sentidos pelos *frames* (elementos indígenas; tradições sertanejas). Tais expressões referenciais apontam para um hibridismo na composição dessa prática popular. Essas expressões também desconstróem o estereótipo de que as culturas populares representam uma ‘purismo’ e ‘intocabilidade’. Nesse momento o próprio conceito de ‘tradição’, enquanto algo fixo, se desfaz e cede lugar à dinamicidade que esse conceito carrega. Mesmo diante desse fato, o referente verbal (manter) é utilizado no texto por estar associado ideologicamente ao tema tratado ao incorporar ao referente

central duas outras denominações referenciais (toque; dança). Logo adiante no texto, o outro referente central da temática (Coco Raízes) é trazido para especificar o ponto primeiro da discussão. Posteriormente, esse referente é substituído por um outro (grande expoente) que lhe atribui em sentido especial e apresenta-o através de um *script* que o descreve em seu papel de participação, ou seja, de que esse grupo representa uma referência para os demais. Essa descrição é acentuada quando o referente (ritmo) é retomado em substituição ao primeiro referente central (coco-de-roda) e, assim, é construída uma imagem desse ‘ritmo’ com expressões referenciais, tais como: *letras singelas, batida marcante e melodias de timbre sibilante*.

Já no segundo parágrafo, a referenciação é marcada cataforicamente quando a expressão (cultura popular sertaneja) aciona um *script* que qualifica o segundo referente central dentro de um lugar específico. Logo em seguida esse referente central é retomado (Coco Raízes) e apresenta o discurso dominante que interpela a prática discursiva do representante desse grupo popular. Neste momento, no qual podemos perceber pela expressão referencial: o apego do povo às tradições e o esforço desmedido para preservá-las, há, aqui, a legitimação de dois estereótipos que se constituem presos ao conceito de cultura popular, a saber, o de ‘tradicionalidade’ e o de ‘manutenção’. No enunciado seguinte, o primeiro referente central é retomado pela definição de (ritmo). Esse *frame* é logo substituído pelo referente que nomeia essa prática popular (coco) e que, seqüencialmente, ganha novo significado por meio dos referentes adjetivais (batida de pandeiro; dança; aliança; modo de vida).

No parágrafo terceiro, o referente (coco) é utilizado ambigüamente, já que pode estar se referindo ao ‘ritmo’ ou ao ‘grupo popular’. A leitura desse *frame* requer por parte do interlocutor um *conhecimento partilhado* de que o grupo Raízes de Arcoverde, muitas vezes, é chamado apenas de ‘coco’. Em seguida, três outros referentes remetem à constituição da prática popular do samba de coco (trupé; bailarinas; cantoras). Neste instante, o sentido é instaurado pelo *script*, visto que são determinados a função desse ritmo (trupé) e o papel dos participantes em sua constituição social (bailarinas; cantoras).

No quarto e último parágrafo, o segundo referente central é acionado pelo *frame* (Coco Raízes) e, em seguida, é constituído pelo *script* – lugar em que se encontra (cultura popular). O referente substantivo (louvação) legitima o estereótipo de ‘misticismo’ e ‘devoção’, que está atrelado ao conceito de cultura popular. Novamente o referente (coco), desta vez atribuído ao grupo mencionado no texto, é reapresentado.

A imagem fotográfica utilizada no texto reforça o referente (trupé) – observado visualmente a partir da gestualidade capturada do primeiro integrante do grupo na foto. O referente (batida de pandeiro) também pode ser visualizado pelo segundo integrante que segura um pandeiro numa posição acima de sua cabeça e bate nele com a outra mão. Ainda percebem-se outros integrantes, todos caracterizados com chapéus e vestimentas uniformes. Aqui é importante ressaltar a presença da imagem no texto para reforçar e aproximar o interlocutor dos processos de referenciação que constituem os sentidos expressos pela linguagem verbal.

Toda a referenciação estabelecida nessa matéria jornalística serve para verificarmos que as diversas práticas discursivas se interpõem e nas quais vários estereótipos, como

vimos, são reafirmados e legitimados. Todas as práticas discursivas – seja da mídia jornalística em questão, seja do hegemônico que estabelece os estereótipos de ‘tradicionalidade’, ‘fixidez’, ‘misticismo’, seja dos próprios agentes sociais da prática popular do samba de coco pernambucano – encontram-se num processo contínuo de circularidade e assim permitem as transformações sociais e políticas que concorrem para a (co)construção da identidade social dos agentes sociais de Arcoverde, em especial do grupo Raízes de Arcoverde e sua prática popular do samba de coco.

4.3. Algumas Considerações

As políticas de representação que se estabelecem aqui – enquanto representação por meio do olhar do ‘outro’, diferentemente das análises anteriores quando os próprios agentes sociais se auto-representavam – permite-nos entender, por meio das práticas discursivas midiáticas jornalísticas, enquanto mediação de outras práticas, a circularidade através da qual as práticas discursivas se interligam entre si. Essa representação que a prática discursiva da mídia jornalística faz do grupo Xucuru e sua prática popular do toré, do grupo Encanto das Caraíbas e sua prática popular do reisado e do grupo Raízes de Arcoverde e sua prática popular do samba de coco, possibilita a observação da relação de poder que se estabelece no jogo da e pela linguagem. Especificamente, a referenciação que constitui o fenômeno de significação e ressignificação pela linguagem verbal e não-verbal e que possibilita-nos enxergar, por um lado, a construção e legitimação de estereótipos para as práticas populares e seus agentes sociais ao serem referenciados na representação que fazem deles, a saber: 1) o grupo Xucuru (manutenção de tradição; resgate cultural; orgulho

e reafirmação de uma identidade; manter viva a história; formas de resistência dos índios; resistência cultural; recuperação; reforço de conexão; batalha pela reagregação; restauração de um orgulho; reforçar a identidade indígena; luta e resistência; resgatar suas próprias histórias de vida; manutenção da identidade; fortalecimento da cultura.); 2) o grupo Encanto das Caraíbas (tradição popular; matrizes musicais brasileiras; sonoridade de tradição oral religiosa; oralidade religiosa; remanescentes); e 3) o grupo Raízes de Arcoverde (herdeiro da tradição; tradição sertaneja; apego às tradições; esforço para preservar as tradições; tradição cultural da região; manutenção da tradição que os uniu). Por outro lado, a desconstrução de estereótipos é visível na prática discursiva da mídia jornalística quando, ao representarem esses grupos, expressam por meio dos processos de referenciação que o contato com outros universos culturais e discursivos tem ocasionado transformações sociais e políticas, tais como: 1) no grupo Xucuru (comunicação instantânea; guerreiro indígena se faz hoje não pela força, mas pelo verbo; o teatro, o rádio e o cinema; juventude tem se apropriado da cultura de massa e incorporado à sua própria cultura; câmeras de última geração; enormes microfones, discussão de roteiros; uso de termos como plano americano, tilt ou contra-luz; aparelhos de vídeo; imagens como entendimento de identidade); 2) no grupo Encanto das Caraíbas (inovação; grupo está bastante renovado; de jovens que modernizam a dança); e 3) no grupo Raízes de Arcoverde (fruto da mestiçagem com ritmos negros e indígenas; se tornou cult; gravação de CDs; participação em festivais – indústria cultural).

Os diversos discursos que constituem as práticas discursivas que regem as políticas de representação das práticas populares pernambucanas e seus agentes sociais dividem-se

em dois grandes discursos: de um lado o discurso dos subalternos (representados pelas práticas populares do toré, reisado e samba de coco e seus agentes sociais) e de outro dos hegemônicos (representados pela mídia ‘cinema, rádio, teatro’, indústria cultural ‘produção de eventos, gravadoras de CDs, introdução de novos instrumentos musicais’). Esses discursos constituídos na prática discursiva da mídia jornalística, enquanto mediadora dos diversos discursos, estão em uma constante ‘negociação’ que se trava nas ‘arenas de luta’ que tanto dividem quanto aproximam esses dois universos discursivos por meio do processo de circularidade dos discursos que se cruzam e interpolam constantemente num jogo de poder estabelecido pela linguagem em toda sua multissemioticidade. Por sua vez, essa circularidade das práticas discursivas atesta as transformações sociais e políticas que ocorrem tanto para os agentes sociais representantes dos grupos em questão como, também nas práticas populares que fazem parte do meio social desses grupos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo, longe de querer trazer conclusões num campo do inesgotável, como é o caso de quando estudamos linguagem, cultura e política, pretende exacerbar alguns questionamentos que foram feitos no início desta discussão. Por exemplo, o de que a linguagem, seja ela verbal ou não-verbal, constitui o jogo ou o mecanismo a partir do qual se dá a significação e ordenação da experiência, ou melhor, o empreendimento dessa relação de dominância via significação só é possível pela diferença, não uma diferença que existe em si, enquanto positividade, mas enquanto falta, ausência. O gesto de significar, tanto da representação das práticas da cultura popular pernambucana como da referenciação

estabelecida na circularidade das práticas discursivas e como repertório de emergência de estereótipos, serve, portanto, para (co)construir identidades sociais por meio da instauração do jogo na e pela linguagem. Daí a questão central numa discussão sobre identidade no campo da linguagem e do discurso não ser a diferença em si, mas como ela é produzida ou investida de um processo de “apropriação de dicotomias” e “estereotipações” que estabelecem uma relação de poder entre hegemônicos, de um lado, e subalternos, de outro.

As políticas de representação que se estabelecem neste estudo – como representação através do olhar sobre um ‘mesmo’, quando os agentes sociais se auto-representam e constituem suas práticas discursivas, e do ‘outro’, quando a mídia jornalística representa as práticas populares e seus agentes – permitem-nos entender através das práticas discursivas o processo de circularidade que as interliga entre si. A representação constituída nas diversas práticas discursivas sobre: a) grupo Xucuru e sua prática popular do toré; b) grupo Encanto das Caraíbas e sua prática popular do reisado; e c) grupo Raízes de Arcoverde e sua prática popular do samba de coco, possibilita também a observação da relação de poder que se estabelece no jogo da e pela linguagem. Especificamente, a referenciação que constitui o fenômeno de significação e ressignificação na linguagem verbal e não-verbal é que auxilia-nos a enxergar a reafirmação, a legitimação e a ressignificação de estereótipos que estão no imaginário sobre o que se refere às práticas populares e seus agentes sociais no momento em que são referenciados na representação.

As práticas discursivas, por meio das análises aqui desenvolvidas, estão transitando continuamente no processo de circularidade, retomando Bakhtin. E é na circularidade que os diversos discursos se interpolam e travam as relações de poder nas fronteiras do

“mesmo” e do “outro” que, por sua vez, são postas em evidência pelas estratégias políticas do representar. Para Rajagopalan (2003), é no uso político de referentes que consiste o ponto primordial que a mídia estabelece no sentido de influenciar a opinião pública contra ou a favor determinados acontecimentos noticiados. Desta forma, pelas análises efetivadas, observei que as práticas discursivas midiáticas não representam o discurso dos agentes pertencentes aos grupos populares estudados sem abrir mão dos referentes que vêm atrelados às ditocomias que regem o sentido de cultura separado de popular e esse posicionamento exerce funções responsáveis pela organização dos sentidos produzidos.

Esses sentidos representam-se nas materializações discursivas, tendo as práticas discursivas encontradas nos textos, tanto dos agentes representantes das práticas populares quanto da mídia jornalística representante destes, uma obrigatoriedade de serem interligadas a outras práticas sociais. Isto é, a análise discursiva estabelecida nessa pesquisa sugere que, em grande parte, os sentidos estabelecidos pelas práticas discursivas da mídia jornalística, neste caso específico, têm caráter ideológico, à medida que tendem a reforçar conhecimentos e valores que contribuiram, de alguma forma, para a construção de uma imagem estereotipada do que vem a ser cultura popular. Conseqüentemente, os lugares passam a ser definidos nas práticas discursivas numa constante negociação conflitante e (co) construtora das identidades sociais. Esses processos se dão ora apoiados em elementos precedentes (como a legitimação dos estereótipos por meio da referenciação), ora em fundamentos externos atuais (como a apresentação da foto ao lado do texto escrito e que apela para a legitimação de estereótipos construídos por meios de estratégias políticas).

Ao mesmo tempo, o processo de circularidade das diversas práticas discursivas, conjuntamente com as transformações sociopolíticas que se operam através do embate de ideologias, corrobora para a (co)construção da identidade social dos agentes representados e representantes das práticas populares pernambucanas estudadas. A resignificação que opera no centro dos discursos e suas práticas geram-se numa ‘negociação’ constante de poder que se dá tanto pelo discurso subalterno quanto pelo discurso hegemônico, os quais se estabelecem nos “embates de fronteiras com possibilidade de serem [tanto] consensuais quanto conflituosos” (Bhabha, 2005:20-21) e, conseqüentemente, com os interesses e valores socioculturais dos agentes sociais e suas práticas populares sendo negociados.

As formas de referenciação e seus processos, além de evidenciarem as conseqüências de um conjunto de tensões que se estabelecem através de estereótipos, denunciam seus efeitos de sentido quando são estudados relacionados aos estudos das políticas de representação. Os processos de referenciação trazem à tona, assim, um quadro específico de relações de força que se constroem na e pela linguagem que um texto requer. Pensando em termos da eficácia dos discursos, do poder que tem em suscitar crenças, a simples recorrência de certas formas de expressão produzem efeitos de evidência que corroboram significações e garantem a estabilidade referencial. Além disso, é preciso levar em consideração as formas lingüísticas, não só como produtos de choques discursivos ou estratégias, mas fundamentalmente como produtos de vontades – vontade, por exemplo, de afirmação de uma relação de dominância, vontade de afirmação de interesses, vontade de estabelecimento de fronteiras, de limites, de recortes, de divisões, tudo ligado a uma vontade de poder, de controle, de sobredeterminação de uma hegemonia; enfim, vontades

que levam agentes sociais e a representação de suas práticas populares a serem ressignificadas de diversas formas, de acordo com os interesses e as vontades que estão em jogo.

Do ponto de vista da referenciação como constituinte das práticas discursivas formadoras das representações sociais, este estudo é elucidativo também ao desconstruir vários estereótipos relacionados ao conceito de cultura popular. As práticas discursivas dos agentes sociais da cultura popular, a partir da auto-representação que fazem de si, possibilita-nos afirmar, em linhas gerais, que alguns pontos de vista das políticas de representação – por parte dos próprios grupos populares estudados e por parte das práticas discursivas midiáticas – trazem à tona a reafirmação, a legitimação e a ressignificação de estereótipos que estão presos ao conceito de cultura popular, a saber, o de “conservação”, “resgate” e representantes de “tradições”. Essa desconstrução se respalda nas dicotomias designadas nos discursos estudados, especialmente sobre as binaridades: tradição *versus* moderno; popular *versus* culto e subalterno *versus* hegemônico. Como vimos pelas análises, um dos estereótipos desconstruídos é o de que o discurso da modernização simplesmente provoca o desaparecimento das culturas tradicionais ao entrarem em contato com estas. O problema não se reduz, então, a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas; trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade, da globalização.

Os resultados obtidos pelas análises desenvolvidas neste estudo confirmam a hipótese de que a identidade social dos agentes representantes das práticas populares pernambucanas é transformada social e politicamente e se (co)constrói na circularidade,

tanto através de suas próprias práticas discursivas ao se representarem quanto pelas práticas discursivas que a mídia jornalística constrói para representá-los.

Em síntese: se, por um lado, a alienação do processo de produção da diferença leva certos indivíduos a construir uma identidade, a se acomodar dentro dela a partir daquilo que diferencia esses indivíduos de uma identidade dominante, sendo, portanto, o gesto de assumir essa identidade um gesto de subalternidade (a alienação do processo de produção da diferença levando à subalternidade desses agentes sociais, ou seja, a sua interpelação pelos significados que foram produzidos para constituí-los), por outro lado, as novas formas usadas para ressignificar e referenciar esses mesmos agentes sociais e suas práticas populares, situando-os em uma dimensão político-social, isto é, como representantes que têm suas intencionalidades na definição de seus destinos, é um sinal, embora tímido, de que a formação ou prática dentro da qual esse grupo social se significa, a exemplo de toda formação ou prática discursiva, está em constante movimento de redefinição de suas fronteiras, o que atesta que esses agentes sociais, embora carreguem o peso de terem sido posicionados como alteridade, são agentes inquietos em relação à posição que ocupam, sentindo necessidade, portanto, de se mexerem dentro dela, de olhar para o que está fora dela, o que pode nos levar a pensar essas posições apenas como referências ou pretextos para se buscar mais equilíbrio nas relações de força.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA CITADA

- APOTHELÓZ, D. & REICHLER-BEGUELIN, M. **Construction de la référence et stratégies de désignation.** Tranel, 1995, 23:227-271.
- AUSTIN, J. L. **How to do Things with Words.** Harvard University Press. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho, *Quando Dizer é Fazer – Palavras e Ação.* Porto Alegre, Artes Médicas, (Original, 1962), 1990.
- BAKHTIN, M. **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, 1993.
- BARTHES, R. **Mythologies.** Paris: Seuil, 1963.
- BAUDRILLARD, J. **À sombra das maiorias silenciosas – o fim do social e o surgimento das massas.** São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BEAUGRANDE, R. A. **New Foundations for a Science of Text and Discourse:** Cognition, Communication and the Freedom of Access to Knowledge and Society. Norwood, New Jersey, Ablex, 1997.
- BEAUGRANDE, R. A. de & DRESSLER, W. U. **Introduction to text linguistics.** London-New York, Longman, 1981.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura.** Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Golçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- BOLLÈME, G. **O povo por escrito.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

- BURKE, P. **Cultura popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANCLINI, N.G. **As culturas populares no Capitalismo**. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- _____. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3ª ed. – São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.
- COSTA VAL, M. G. & ROJO, R.H.R. (Orgs.). Coletâneas de textos nos livros didáticos de Língua Portuguesa: Letramentos possíveis. In: **Alfabetização e Letramento: o que ensinam os livros didáticos?** Belo Horizonte: Autêntica/CEALE (mimeo).
- CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- DURANTI, A. **Linguistic anthropology**. New York: Cambridge University Press, 1997.
- FAIRCLOUGH, N. **Media discourse**. London: Edward Arnold, 1995.
- _____. **Discurso e mudança social**. Tradução: Izabel Magalhães. Brasília: EdUNB, 2001.
- _____. **Language and Globalization**. London: Routledge, 2006.
- FOUCAULT, M. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1986.
- GEERTZ, C. **The Interpretation of Cultures**. New York: Basic Books, 1973.

- GIDDENS, A. **As Conseqüências da Modernidade**. São Paulo:Editora UNESP, 1991.
- GINZBURG, C. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Trad. Maria Betania Amoroso, - São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HALL, S. Quem Precisa de Identidade? In.: SILVA, T. Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença: a Perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-31.
- _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro – 7. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HALL, S. (org.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. London: Sage, 1997.
- JAMESON, F. Sobre los Estudios Culturales. In: GRÜNER, Eduardo (org.) **Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo**, Buenos Aires:Piados,1998, p. 69-137.
- KELLNER, D. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**, trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- KOCH, I.G.V. **A construção de objetos-de-discurso**, 1999, Mimeo.
- _____. A referenciação como atividade cognitivo-discursivo e interatividade. In: **Cadernos de Estudos Lingüísticos** (44). Campinas, São Paulo, Jul/dez 2001.
- _____. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2002.
- KOCH, I. G.V. & CUNHA-LIMA, M. L. Do Cognitivismo ao Sociocognitivismo, In: **Introdução à Lingüística 3 - fundamentos epistemológicos**. Fernanda Mussalim e Anna C. Bentes. São Paulo: Cortez, 2004.

- KOCH, I. G. V. & MARCUSCHI, L. A. Processos de referenciação na produção discursiva. **In: D.E.L.T.A.** 1998, 14:169-190 (número especial).
- LACLAU, E. A. & MOUFFE, C. **Hegemony & Socialist Strategy:** Towards a Radical Democratic Politics. 3th ed.: London/New York: Verso, 1989.
- LACLAU, E. A. Política e os limites da modernidade. **In: HOLLANDA, H. B.(org.). Pós-Modernismo e política.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 127-50.
- LIPPMANN, W. **Public opinion.** London: The Free Press/ Collier Macmillan, 1965.
- MARCUSCHI, L. A. A articulação de orações no contexto da produção discursiva: uma tomada de posição, 2000a. (mimeo).
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Traduzido por Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- MARX, K. & ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista.** Petrópolis, Vozes, 1973.
- MORIN, E. **Cultura de Massa no século XX.** São Paulo: Forense, 2006.
- NIETZSCHE, F. **Humano Demasiado Humano –** Um livro para espíritos livres. Trad. Paulo César de Souza. Companhia das Letras, 2000.
- PICKERING, M. **Stereotyping:** the politics of representation. New York: Palgrave, 2001.
- RAJAGOPALAN, K. A construção de identidades e a política de representação. **In: FERREIRA, L.M.A. & ORRICO, E.G.D. Linguagem, identidade e memória social.** Rio de Janeiro: Faperj, Uni-Rio e DP&A, 2002.
- _____. **Por uma lingüística crítica:** linguagem, identidade e questão ética. São Paulo: Parábola editorial, 2003.

- SANTOS, B. S. **Pela mão de Alice: o social e o político na Pós-modernidade**. 4ª. Ed. São Paulo: edições Afrontamento, 1994.
- SPIVAK, G. C. Can the subaltern speak?. **In: Colonial Discourse and Post-colonial Theory – A Reader**. Edited and introduced by Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994.
- STAM, R. & SHOHAT, E. Stereotype, realism and the struggle over representation. **In: Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media**. London: Routledge, 1995, p.178-219..
- VASCONCELOS, J.R. **Sertão versus poesia**. Recife: AESA (Autarquia de Ensino Superior de Arcoverde), 2001.
- ZUMTHOR, P. **A letra e a voz – A “literatura” medieval**. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALTHUSSER, L. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado. **In: IEK, Slavoj (Org.). Um Mapa da Ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BAKHTIN, M./VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- _____. Os gêneros do discurso. **In: Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAUMAN, Z. **Modernidade e Ambivalência**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR, Ed, 1999a.

- _____. **Globalização** – As consequências humanas. Rio Janeiro: Zahar, 1999b.
- _____. **Identidade** – entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Ed., 2005.
- BELTRÃO, L. **Iniciação a Filosofia do Jornalismo**, São Paulo: EDUSP, 1992.
- _____. **Folkcomunicação: teoria e metodologia**, São Paulo: Metodista, 2004.
- BOSI, E. **Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras operárias**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Lisboa: Difusão Editorial, 1982.
- _____. **A economia das trocas lingüísticas**. São Paulo: Edusp, 1996.
- CERTEAU, M. de. **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- _____. **A invenção do cotidiano – 1: artes de fazer**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. 12. ed. São Paulo: Ática, 2001a.
- _____. Notas sobre cultura popular. **In: OLIVEIRA, Paulo Salles de (org.). Metodologia das ciências humanas**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2001b, p.165-182.
- CONNOR, S. **Cultura Pós-moderna. Introdução às Teorias do Contemporâneo**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- DEAN, J. **Cultural Studies & Political Theory**. New York: Cornell University, 2000
- DERRIDA, J. **As margens da Filosofia**. São Paulo: Papyrus, 1991.
- _____. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

- DIONÍSIO, A. P. Gêneros multimodais e multiletramento. **In:** KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B. & BRITO, K. S. (orgs.). **Gêneros textuais:** reflexões e ensino. União da Vitória: Lucerna, 2005, p. 159 – 177.
- FAIRCLOUGH, N. **Analysing discourse:** textual analysis for social research. London: Routledge, 2003.
- FARIAS JR, J. F. **Um Estudo sobre Arte Verbal:** da Performance do Cordel do Fogo Encantado ao Ethos da Cultura Popular no Sertão do Moxotó em Pernambuco. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2004.
- _____. Discurso, Referenciação e Identidade: a (co)construção de gênero na produção de texto multimodal publicitário da Web. **In: Revista on-line do II SEAD**, da UFRS, 2005.
- GEERTZ, C. **O saber local:** novos ensaios em antropologia interpretativa. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- GIDDENS, A. **Modernity and Self Identity:** Self and Society in the Late Modern Age. Cambridge. Polity Press, 1991b.
- _____. **Modernidade e Identidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GINZBURG, C. **Os andarilhos do bem:** feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII. Trad. Jônatas Batista Neto, - São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GRAMSCI, A. **Concepção Dialética da História.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HALL, S. **Da Ideologia:** Althusser, Gramsci, Lukács, Poulantzas. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

- _____. The emergency of the Cultural Studies and the Crisis of the Humanities, October 5, II, **In: Cultural Studies**, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler, New York: Routledge, 1990.
- HALLIDAY, M. A. K. & HASAN, H. **Language, Context and Text: Aspects of language in a social-semiotic perspective**. Oxford: Oxford University, 1989.
- HOBBSAWM, E., RANGER, T. (orgs.) **A invenção das tradições** – São Paulo, SP: Paz e Terra, 2ª ed., 1997.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo ou a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- KRESS, G. **Explanation in Visual Communication**. London: University of London, 1993.
- KRESS, G. & LEEUWEN, T. v. **Multimodal discourse**. London: Arnold, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, C. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- MALINOWSKI, B. Objetivo, método e alcance desta pesquisa. **In: Desvendando máscaras sociais**. Trad. Alba Zaluar Guimarães. 2ª ed. Livraria Francisco Alves Editora S.A., p.39-121.
- MARCUSCHI, L. A. **Quando a referenciação é uma inferência**, 2000b (mimeo).
- MEY, J. L. **As vozes da sociedade: seminários de pragmática**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000.
- MONDADA, L. **Construction des objets de Discours et Catégorisation: une Approche des Processus de Référénciation**. Tradução Mônica Magalhães Cavalcante. Revista Letras. n. 24, v. 1/2 jan/dez 2002

OCHS, E. Constructing social identity: a language socialization perspective. **In: Research on Language and Social Interaction**, 1993 26(3): 287-306.

_____. Narrative. In Teun A. Van Dijk. **Discourse as structure and process** – Discourse studies: a multidisciplinary introduction. Volume 1, London: SAGE Publications, 1997.

RABELLO, E. **Ciranda, dança de roda, dança da moda**. Recife: Editora Universitária (UFPE), 1979.

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa**. Tomo II. Campinas, SP: Papirus, 1995.

SAVILLE-TROIKE, M. **The ethnography of communication**. New York: Basil Blackwell, 1989.

STEINBERG, M. B. **Discursos Geopolíticos da Mídia: jornalismo imaginário e internacional na América Latina**, São Paulo: Cortez, 2005.

STRINATI, D. **Cultura Popular** – uma introdução. Trad. Carlos Szlac. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 1999.

SITES CONSULTADOS

<http://www.estadao.com.br>

<http://www.pernambuco.com>

<http://www.amupe.com.br>

<http://www.cocoraizes.com.br/festival/lula.htm> <http://www.cocoraizes.hpg.ig.com.br/coco.htm>

<http://www.reciferock.com.br/exib-b.php?b=142>

<http://www.itaucultural.org.br/impressao.cfm?release=6278>

http://www.silstravel.com.ar/brazil/brazil_archivos/mapapernambuco.htm

<http://www.pernambuco.com/ultimas/nota.asp?materia=2008516120411>

http://www.arcoverde.pe.gov.br/grupos_culturais/grupos_culturais.htm

http://www.revista.cultura.pe.gov.Br/junho_2000/cen_situacao.html

ANEXOS

Entrevista 1 com o Reisado de Caraíbas

Resumo: Esta entrevista ocorreu no dia 16/07/2002, no povoado de Caraíbas-PE. Participaram da entrevista: C. (entrevistado1), S. (entrevistado2) e H (entrevistado 3). Teve como objetivo situar o pesquisador sobre a cultura local, o surgimento do reisado, sua influência na região e sua contribuição para a formação do CFE. A entrevista ocorreu na residência de C2., integrante do reisado de Caraíbas. Foram discutidos os seguintes temas:

- 1) A origem e a constituição do reisado;
- 2) A caracterização do reisado (roupas);
- 3) O CFE e o reisado;

A entrevista teve que ser prejudicada, pois houve um problema no gravador que o pesquisador utilizava para as entrevistas. Em seguida, o grupo de reisado se apresentou, todos caracterizados como costumam dançar nas festas, e utilizando os instrumentos. Foi mostrado um repertório das músicas do grupo. A apresentação foi feita pelo reisado mirim, enquanto os adultos apenas tocavam em instrumentos e entoavam suas canções.

Entrevista

Entrevistador: gostaria que vocês falassem um pouco sobre o reisado. E como surgiu.

Entrevistado 1: começou com três famílias ou quatro, pessoas muito respeitadas e que tinham muita sabedoria para criar, ou seja, formar a peça, o reisado, e eles se juntavam, se organizavam em forma de associação, só que não havia associação naquela época, mas as vezes era um conjunto de famílias e eles criavam essas peças formando a cultura do reisado. É uma dança religiosa que diziam eles que ia trazer o retrato de reis, das festas de reis e eles comemoravam a dança do reisado fazendo novena em forma de agradecimentos, eles na frente da igreja, eles criavam peças louvando a igreja, louvando o altar, louvando a comunidade e hoje talvez, a gente tenha tido muito pouco daquela sabedoria porque eles não repassavam, a gente ainda menino, a gente procurou aprender algumas peças, porque hoje o reisado é diferente, é um pouco moderno, e a gente não quer nunca deixar que esse reisado, essa dança, morra. Aí a gente vem cultivando, resgatando, um pouco daquilo que eles deixaram, porque que hoje tem no reisado de Caraíbas, não só tem os adultos como tem os mirins, os filhos dos adultos que hoje a gente está aqui apresentando, resgatando e querendo ter um apoio maior por parte do governo, ou seja, do município, pra que a gente venha ser reconhecido lá fora, a nossa cultura. Agora eu queria parar por aqui e deixar que outra pessoa também fale sobre o reisado.

Entrevistador: sobre a caracterização do reisado (roupas).

Entrevistado 2: a gente veste uma roupa que traja uma cultura que sempre mostra as raízes nossa, a gente vive representado, naquela época como ela comentou, aquilo era uma época de reis, a gente dá o nome de reisado. Ninguém tinha uma diversão, aqui ninguém sabia o

que era (...) o que era show nem nada, mas tinha o reisado, comemorava porque como você sabe naquela época apareceu muitos cidadãos, de outras terras, saídos da África para aqui e foi houve essa descendência da gente, então foi onde nasceu o reisado, que na realidade, na nossa não, porque nós já aproveitamos as raízes deles, mas os verdadeiros brincavam o reisado obrigados pelo rei e a rainha, por isso tem reis e rainhas no reisado. Obrigados os escravos dançar pra os reis vê, ali, agora ali dentro existia dentro do reisado muitas peças, existia o Matheus que era aquele que chicotava os escravos, hoje nós não chicotia os escravos não, nós chama Matheus pra educar nossos dançadores, mas naquela época era um negócio sério, então o que a gente aproveitamos das raízes pra que ela não se acabe, nossa, eu vivendo essa cultura, e essa cultura ela está indo lá fora, está indo longe, a gente já, não só aqui, mas a gente mandou muitas fitas pra São Paulo daqui mesmo e também temos na Alemanha um bocado de lugar, uns quatro país, nós já temo lá, a gente está sofrendo uma dificuldade porque nós temo apresentação, não divulgação, pra nós. Todo mundo pega, leva, mas nós não temos divulgação, nós começa a criar, cria, cria, tudo criado daqui mesmo, tudo o que acontece, todas letras que sai, todas peça que se faz são do grupo, mas nós temo as primeira peça que foram do tempo dos nossos bisavôs, foi quando chegou aqui, começou muito indo no sul, aí depois foi que ela foi vindo aqui pelo um senhor chamado José Pereira Cruz, é o sogro dela, foi quem trouxe aqui e um outro mestre, chamado Sebastião Ramos truxeram aqui. Aí nós pegemo, aí eu estou já com 60 anos, aí nós pegemo a cultura e vamo,vamo.

Entrevistador: vai passando de geração pra geração.

Entrevistado 2: de geração pra geração. Nós temo essa agora, nós já tamo com esse mais velho, que nós temo aqui, a menina já foi buscar outro infantil que já está sendo domesticado por nós mesmo, criação nossa, um talvez que vai se apresentar, não sei direito, e a gente está de geração pra geração, aí nós tamo com essa geração, já tamo achando que nós tamo avançados (...) 60, nós temo uma geração com uma faixa de 10 anos a 15, pra não perder a tradição nossa, então a gente vai deixando a liderança, pessoas por pessoas pra que essa raiz daqui, essa cultura não se acabe.

Entrevistado 3: foi criado o reisado aqui na comunidade, aqui não havia diversão, a diversão que a gente tinha era novena, cantorias, toada era a diversão que tinha aqui. Então quando dizia assim vai ter um terço, um terço é novena na casa de não sei quem, aí aquele povo ia quando terminava a novena, aí a gente, uma turma cantava o coco naquela época, não como hoje (...), mas todos dançava o coco, outros dançava o reisado. Eu não sou daquela época, eu alcancei reisado, meu pai era tocador e era de como ele vivia, e daí foi passado, as pessoas foi reconhecendo as pessoas, enfim, a gente um dia resolveu se reunir (...) e formar aquele reisado, deixar aquela lembrança, não deixar morrer aquela lembrança daquela tradição. Então a gente se reuniu, fazia reunião aqui em casa, se instalava aqui em casa e a gente começou a brincar, brincou um ano na festa do agricultor, depois a gente, a gente dançou muitas vezes em Arcoverde, a gente dançou muito nos colégio de Arcoverde, a gente já dançou na terra, a gente já dançou nas feira (...) a gente já dançou em várias comunidades, cidades. Agora por festa a gente já dançou, agora o reisado da gente não é

(...) nós temos assim um patrocínio de ninguém, aí a gente começa, vai, vai, mas depois se aquieta. Então o resultado é esse.

Entrevistador: a senhora sabe que o CFE está trazendo um pouco do reisado...

Entrevistado 3: nós sabemos disso, porque nós conhece o rapaz, ele resgatou um pouco do reisado. Lirinha resgatou um pouco do reisado. Ele (...) a gente não tem saída, não tem patrocínio, não tem ajuda, aí as pessoa se aproveita, como aproveitaram desse CD deles, (...) alguém viu a fita do reisado tocando em Buique, nós não conhece ninguém de lá, (...)aí a gente não gosta assim de está se expondo pra todo mundo (...)

Entrevista 2 com o reisado de Caraíbas

Resumo: Esta entrevista ocorreu no dia 02/05/2003, em Caraíbas-PE. Participaram da entrevista: C. (entrevistado 1) e H. (entrevistado 2). Teve como objetivo esclarecer mais especificamente o pesquisador sobre o grupo a origem e influência do reisado. Também sobre a cultura local, os ritos, mitos que compõe a região estudada e como o CFE se colocava dentro dessa perspectiva. A entrevista ocorreu na residência de C2., integrante do reisado. Foram discutidos os seguintes temas:

- 1) O reisado e o significado das cores das roupas;
- 2) O reisado e a festa do agricultor;
- 3) O reisado e seus personagens;
- 4) O reisado e sua origem;
- 5) O reisado no CFE;
- 6) O reisado e a guerra de Canudos;
- 7) O reisado e o contexto nordestino;
- 8) O CFE e o boi luzeiro;
- 9) O sebastianismo e o contexto de Caraíbas;
- 10) A expressão de Antonio Conselheiro no contexto de Caraíbas;
- 11) O reisado e o seu surgimento;
- 12) O reisado e o coco de batida;
- 13) O CFE como porta voz da cultura nordestina;

14) O CFE e a manutenção da tradição;

15) O reisado e a religiosidade;

Depois da entrevista teve uma apresentação do reisado no pátio em frete da residência de D. Cacilda e ao lado da igreja de Caraíbas. A apresentação foi filmada pelo pesquisador.

Entrevista

Entrevistador: Qual o significado das cores utilizadas nas roupas do reisado? ? Tem a ver com os elementos da natureza que compõem o Sertão?

Entrevistado1: Aquelas cores que a gente tem tudo nas roupa, espelho tudo? A gente usa aquele espelho que é pra olho mal e volta pra eles. Aquela roupa é uma tradição porque, na realidade, aquela roupa está demonstrando a cultura. O vermelho, a gente sabe que era desespero, que você sabia que existia o desespero. O azul já é a calma, já que aquele azul você já representa uma calma porque na realidade aquilo foi um tempo de... quando começou aquilo, o reisado começou a ser trazido sobre escravos. Então aparecia aqueles olhos maus, pra olhar pra eles. Eles achavam que estavam botando olhando neles. Nós tamo acompanhando, porque é tradição, né? Então aquilo volta ou aqueles males, aquele vermelho era desespero que as figuras sentia dos Mateu porque era chicotado pelo reis, aí aquele vermelho dava desespero, aquele azul era uma esperança que a gente tinha de liberar, porque se liberemos, então nós fiquemo usando essa roupa azul

Entrevistador: e o amarelo?

Entrevistado1: O amarelo a gente... botou porque o amarelo era uma cor que era colorido com a rainha. Então a gente para não deixar fora o trabalho, a gente colocou as três cores dentro uma da outra e branco, que era reis, rainha, mestre e contra-mestre. A gente colocou as quatro cores. Isso é o que representa o reisado, essa tradição que a gente traz de longe também vem representando a raiz, a cultura que nós temos, porque na realidade isso é uma cultura que nós não vamo deixar morrer, porque todas passam e essa é fixa. Essa cultura do reisado aqui em Caraíbas. Samba de coco em Arcoverde que é duas culturas tradicional, ela não pode morrer de maneira nenhuma, porque ela faz o retrato de nossa vida, da vida de nosso bisavôs, tataravôs, tios, parentes. Nós mantém tudo isso. Aqui sempre o reisado tem sempre a tradição de lembrança da cultura. O que já tentou-se muito apagar essa visão da cultura, que na realidade a juventude vem fazendo coisa mais acima, mas a gente vai levando essas cultura, acanhada, atrasada, sem ser representada, sem o pessoal entender, mas nós vamo levando, porque nós não vamo deixar a cultura morrer, o que nós começamo. Porque eu acredito que o começo de todas as diversões foi o reisado, samba de coco que era o que existia no mundo, naquela época. Aí a gente, toda cultura passou, passou quadrilha, passou samba, passou samba como dizia, passou todos os bailes, pastoril, passou tudo. Tudo passou. Guerreiro, festa de rei, mas essas duas cultura nós escolhemo e tamo mantendo elas aqui dentro do município de Arcoverde. Acho que é um orgulho nosso em ter essa cultura e também ter outro orgulho de outra equipe ligada à gente, ter a cultura boa

como temo em Arcoverde, samba de coco, como você sabe disso, ninguém não pode deixar de lembrar, dentro uma da outra, isso é duas cultura que nós não pudemo deixar morrer. Nós esperamos, que não morra!

Entrevistador: Mas as cores têm a ver com os elementos da natureza, como o Sol, os alimentos?

Entrevistado1: Eu já disse, as cores é o azul, o azul é uma esperança, porque você sabe que o azul é o brilho, o brilho do céu, a esperança que nós temos.

Entrevistador: Mas vocês fazem uma festa em julho, fazem a colheita do milho e fazem alimentos e parece que distribuem, não é?

Entrevistado1: Distribui. Aquela comida, aquela alimentação que é uma festa que nós temos tradicional de nossa cultura. Nós trabalha o ano todinho, fazendo o impossível porque nós não temos condições. Olhe, hoje mesmo a gente chega do serviço já preparando, vê se aparece chuva pra gente manter essa cultura. Que é como eu já lhe disse, que é uma cultura que nós não deixamos morrer. É uma cultura que nós não temos ajuda. Nós temos que ser nós mesmo. Aí nesse dia a gente se prepara tudo, faz bolo de mandioca, faz mungunzá, faz canjica, faz pamonha, a gente faz tudo, faz pastelzinho, dá um salgado. Tudinho em louvor a esse grupo que vem mantendo essa cultura. Essa cultura é conjugada com o grupo de agricultor de Carábas.

Entrevistador: E os Mateus? O senhor falou dos Mateus. O que são os Mateus?

Entrevistado1: O Mateus é uma pessoa que fica sempre atrás das fila, todo desajeitado. Hoje ele não pode dançar igual à gente porque ele tem que ser desmantelado. É uma pessoa igual a um palhaço, não sabe? E naquela época existiu Mateus porque, na realidade, existia escravos. Que era quem batia nas filas, os reis, muitas vezes, como eu já falei essa história, os reis botava o pessoal, os escravo pra ir dançar e aquele que não dançava bom, o Mateus largava-lhe a chibata. E acompanhou o nosso reisado e existia. Eu pequenininho eles ainda batiam, mas depois a gente mudou isso. Ficou mais moderno... Cada Matheus com uma chibatazinha. O cabra errou, não dava de com força, mas dava mesmo. Aí a gente perdeu a gente perdeu a tradição de espada e chibata porque a gente fomo libertado, a gente está numa vida mais libertada, mais elevada, a gente não quis aquilo. Agora que a tradição, nós temos que chegar com ela até lá.

Entrevistador: Quer dizer então que vem dos escravos?

Entrevistado1: Foi os escravos, foi o primeiro que fez isso, aquele pessoal que foram escravo , que veio da África, aquelas raças que vieram aqui aos branco, chegava o cara, vendia e eles se ajuntava e aí eles começavam a fazer isso, a cantar a música deles, porque as músicas dele nós estamos cantando uma. Mas a deles era outra, mas tudo um ritmo só, não sabe? Aí eles faziam queixa do que passavam, se... com a música deles. Até que um

dia, eles foi libertado, como você sabe, pela princesa Isabel. E nós fiquemo apanhando de tataravô para avô, aí apanhamo essa tradição, essa cultura, nós tamo mantendo, nós hoje temo aqui em Caraíbas, nós tamo aqui na terceira idade, temos já outros jovem, que é do colégio e a gente não pode deixar morrer, é um saindo e outro colocando.

Entrevistador: O CFE que o senhor conhece, ele apresenta cores nas luzes, nas roupas também...

Entrevistado1: Usa. Cada apresentação deles eles traz competindo com o que eles apresenta.

Entrevistador: Tem a ver com o reisado aquelas cores?

Entrevistado1: Tem. Às vezes eles apresenta, eles mesmo apresenta o samba de coco, reisado porque eles traz, ele já tem o traje do samba de coco quando vai se apresentar aí corre ligeiro, troca de roupa e apresenta o reisado. Em show, eu não sei onde eles está não. Quando a gente ia pro Sesc em Garanhuns, por aí afora, eles se apresenta de toda maneira. Quando é samba de coco, eles vêm no traje de samba de coco, aí fica um menino batendo o pé, entrevistando, com pouco, eles chega com o traje do reisado, mas é a mesma coisa, e é umas pessoa que apresenta bem a cultura, muito do Nordeste. Eu acho que merecia serem mais bem gratificados, pra você vê, artista começa, não faz quase nada, não apresenta quase nada de onde mora, não conta nada da natureza, da vida de onde mora e tem um privilégio

grande e aquele que leva a tradição, mostrando o que tem e o que é, aí não tem valor. Não sei porque é isso. Acho que é uma falta de conhecimento, uma falta de, não sei não, não sei nem explicar como é isso. Que eu acho que o valor da terra quem dá é a pessoa. Você vê, o valor do Nordeste todinho quem levou foi Luis Gonzaga, mas porque ele tinha bons padrinhos, ele soube sair daqui, ir pro Sul do país e fazer tudo. Mas a gente leva os valores da terra, como nós canta, agricultura, canta chuva, o que for tudo da terra, as fruta que nós temo, nós temo em música. O que nós temo, tudo nós temo, mas nós não pudemo sair. Pára aqui mesmo. Nós não temos condições, é um grupo muito grande e aí não dá condições de nós ir pra frente. Quando nós menos esperemo, nós pudemo ser divulgado em qualquer emissora ou qualquer televisão, qualquer uma. A gente talvez seja divulgado e vá mais na frente.

Entrevistador: Em uma entrevista com o grupo CFE, ele disse que o reisado traz a figura de um guerreiro como representante. Essa tradição do santo tem a ver com a guerra de Canudos?

Entrevistado1: Tem. É porque ele tem a Festa de Reis, nós não temo muita tradição e guerreiro, mas nós traz coisa que entrosa lá, que ele canta a coroa de reis ‘vamo coroá’, então a Festa de Reis, nós sabemos que eles maltrataram muito nós, mas nós homenageia eles. Com música.

Entrevistador: Ah, os reis maltratavam os Mateus?

Entrevistado1: Os reis maltratavam as figuras, porque os Mateus é que eram os cabras dos reis, os carrascos e nós, além disso, nós temo uma música homenageando os reis, a coroa de reis, ‘vamos festejar, senhor não sei rezar’ e por aí nós começa, ‘mas estou aqui pra implorar’, quer dizer que eles vão implorar, pedindo perdão na música. Na música nós pede isso. Isso é uma música que nós temos.

Entrevistador: Que eram os negros chicoteados pelos Mateus?

Entrevistado1: Era. Os escravos, eu acho que eram meus tataravôs, por aí.

Entrevistador: Mas o senhor conhece a história da guerra de Canudos também, Antônio conselheiro?

Entrevistado1: Não, não. Eu ouvi pequenas histórias que Lirinha contou, briga de santo, essas coisa. Mas ele fazendo pra gente. Pra gente ouvir. Eu não vi assim declarado eles fazendo assim. Eles apresentou a gente. Era mais o que eu queria. Era briga de santo que eu gostei muito. Ele gostava de apresentar.

Entrevistador: O senhor acha que o reisado é uma forma de lutar pela vida do nordestino, de mostrar a dificuldade? O reisado traz isso?

Entrevistado: Traz. Olhe, quando se fala em cultura, a cultura sempre representa a agricultura. Que a gente chama cultura, porque é uma coisa que a gente traz ela. Porque é uma cultura que a gente traz ela. Mas ela sempre representa a vida do nordestino. A vida do lugar, o que é que passa, como está, como é que não está. Ela vem representando isso, quer dizer mais ou menos quando fala em cultura você já sabe que ela vem representando, porque a gente somo tudo agricultor, representando em geral.

Entrevistador: O senhor já ouviu falar também do sebastianismo?

Entrevistado1: Não, sebastianismo ainda não.

Entrevistador: E a expressão de Antônio Conselheiro, de que ‘o Sertão vai virar mar e o mar vai virar Sertão’? O senhor já ouviu falar nessa expressão?

Entrevistado1: Não, não. Eu ouvi pelos mais velhos, mas isso era uma tradição que eles falavam pra gente, não era por cultura. Eles dizia que tinha um padre, padre Cícero lá no Juazeiro, que falava que ainda haveria um tempo do ‘Sul virar Sertão e o Sertão virar Sul’ e hoje nós já estamos vendo porque na realidade, naquela época só tinha água, só tinha cana lá no Sul, só tinha fruta lá no Sul. Hoje, Petrolina, o Sertão está abastecendo, abastecendo de tudo. Quer dizer que a gente achou quer chegou o que ele diz. Nós já estamos vendo a realidade. Mas assim, pessoalmente, de verdade, não em verso nem em poesia. ...

Entrevistada 2: Geralmente os nosso pais gosta de passar a herança pra os filhos, ou seja, a comunidade. Aqui nessa Caraíbas existia os antepassados, nossos tataravós, nossos bisavós, eles passaram coisas muito importante para os filhos, aqueles que são nossos pais. Foi a cultura que era o que havia na época, era a cultura do reisado, eles eram repentistas, faziam repente. E isso aí, eles faziam uma peça e aqueles filhos mais inteligentes se aproximavam dele para captar aquelas peças que eles faziam e, de posse disso, eles deixaram outra herança que hoje a gente vem mantendo que é a agricultura. Então a gente aprendeu a ser agricultor e juntou a agricultura com o reisado. Agora pra eles, o reisado era uma forma de agradecimento pela aquela colheita que eles colhiam. E naquela época não havia dízimo porque hoje existe tudo isso. Mas naquela época eles agradeciam a Deus por ter dado tanta alimentação. Então eles faziam os repentes, faziam a peça do reisado, é religioso, é uma festa religiosa, envolve igreja, envolve reis, envolve rainha e eles vinham agradecer a Deus nas novenas com pífano, com zabumba, naquela época. Hoje o que a gente sabe aqui no lugar é que existe essas culturas e a gente vem tentando conciliar as duas coisas: a colheita e o reisado. Na festa da colheita, que se chama festa do agricultor, o reisado acontece em forma de agradecimento por aquilo que a gente lucrou. Porque a gente lucra, tem alimentação e distribui a alimentação com os demais, com os visitantes. E a gente se sente assim muito honrado de ter havido muito pouco do que os pais da gente ou os avós passaram. Essa cultura, a do reisado, em 86, ela tava um pouco adormecida porque a gente não tinha muito apoio, não tinha muito conhecimento que era tão importante à cultura. De 86 pra cá, ela foi reativada e a gente nunca mais deixou ela morrer, jamais a gente queria inventar uma música da forma como nossos bisavós fizeram ou como nossos avôs fizeram.

A gente cria a peça de acordo com a nossa inteligência e a nossa sabedoria, aí você está vendo o fruto da cultura do reisado. É a única coisa boa que nossos pais deixaram aqui na nossa aldeia, Caraíbas, foi ensinar a gente a trabalhar, ser agricultor, não se deslocar para outros lugares porque, com pouca chuva, com pouco inverno, com o calendário diferente, mas a gente lucra e dá para louvar a Deus com a festa da colheita anual. E o reisado que a gente vem trazendo, essa cultura viva, com a pouca sabedoria que a gente tem. O reisado é a tradição daqui e jamais vamos deixá-la morrer. Porque a gente achava que nunca ia ser reconhecido, mas a gente ainda quer agradecer a Deus porque através de pessoas amigas, de pessoas que viu falar, Caraíbas antigamente tinha um reisado e nós procura pra saber a história do reisado, porque a gente sabe muito pouco dessa história que na literatura é totalmente diferente, mas é alguma coisa que você capta, que é a verdade. Naquela época que guerreiro, de rei, tudo isso existiu e eles puxaram essa dança daquele tempo. Tem tentado passar para os filho e a gente observando, e hoje a gente tá aí, com um pouco dessa raiz do reisado de Caraíbas. E a gente pretende, com apoio e conhecimento, que o povo tá tendo que existe isso aqui, com o samba de coco que está nos apoiando, está repassando o conhecimento do reisado lá fora, pra poder chegar até nós. A gente acredita que nós vamos ser mais reconhecido ainda, a dança do reisado. Eu não sei, talvez seja três ou quatro passos diferentes que nós temos, não temos mais do que isso, mas eu acho que já está de bom tamanho. Assim, esse pouco conhecimento pelo apoio que a gente está tendo e ainda pode melhorar. Quem sabe? Tem que ter esperança pra que o reisado saia lá fora. Até hoje nós não fomos reconhecido ainda fora do Estado. Nem a Recife ainda. Se a gente for esse ano, é pela primeira vez durante toda a nossa vida. Por conta do apoio do pessoal de

samba de coco, por conta do Sesc, que traz você até a gente, você está ouvindo algumas palavras analfabeta porque nós somos analfabeto. Você está vendo que é mais ou menos verdade.

Entrevistador: tem uma letra do CFE que fala sobre o boi luzeiro, que é um personagem do folclore nordestino. Ele chama o boi e o boi aparece cheio de luzes...

Entrevistado1: Ele representa um boi porque, na realidade, o boi luzeiro deles é o que se apresenta em todos os carnaval e ele chama aquele boi. A gente já foi em Arcoverde, quando veio aquele pessoal de Alagoas. Como era o nome daquilo que veio com aquele boi, menina? Me esqueci. Eita, e eles estava lá. É um boi que fica lutando, peitando e os cara cantando. Ele todo cheio de luz, todo cheio de reflexo, de luz, se mostrando, eu já assisti com ele, mas não sei dizer como é que é não.

Entrevistador: No reisado também tem um personagem que era um boi assim?

Entrevistado1: Não. Ele tinha um personagem do cavalo marinho. Tinha personagem da velha, tinha o zabelê.

Entrevistador: E não tem mais não?

Entrevistado1: Não tem porque a gente tirou, porque a televisão acabou com a figura. Naquela época era muito influído, que ninguém via nada, não é? Hoje a televisão traz tudo, aí tirou a força da gente. Mas quando não existia, tinha uma zabelê, que morria no cavalo. A gente pegava aquela estatura do cavalo, saia abrindo a boca dele e ia até o povo, entregando o bilhete. Era uma pessoa vestido de preto, bem grande, com aquela estátua. Isso a gente acabou porque foi acabando, não sabe? O mundo foi ficando mais moderno. Cavalo marinho, a gente montava no cavalo marinho. Ainda veio de Alagoas aí para o Sesc, mas a gente não usou ele. A gente ficou sempre só no reisado. Mas que existiu. Haveria espadas. Porque você sabe, todo reisado o reis ficava lá, o mestre, cada figura ia dizer uma embaixada lá. E cada um trocava espada. Ainda existe, um guerreiro tem, mas nós não queremos usar porque é perigoso para essa criançada.

Entrevistador: Mas é espada mesmo?

Entrevistado1: Espada de aço.

Entrevistador: E representa a luta, não é?

Entrevistado1: A luta do negro no tempo de reis.

Entrevistador: Como surgiu o reisado? Sabe me dizer quando surgiu o reisado?

Entrevistado1: Aqui chegou numa época, em 32, em Caraíbas. Agora ele já existia há muitos anos. Agora de 32 pra cá, quando foi chegando o pessoal do Sul, a nossa família que estava lá e foram trazendo.

Entrevistador: Há uma mistura do reisado com o coco?

Entrevistado1: Tem. O coco não sendo o tradicional, o coco daqui, o deles é um coco tradicional. Vou dar uma demonstração de como era o coco daqui. O deles é tradicional. O nosso samba de coco, o pessoal fazia casa de taipa, num sabe? Assim, de madeira. Se ajuntava aquela tuia de gente pra tapar a casa, agora ele dançava o coco pra pisar, um velho ou dois cantando e eles masucando, que era pra pilar o barro. Era o dia todinho com o toré. Ali era o coco da gente. Mas esse outro é o tradicional, porque já está tudo moderno. Nosso samba de coco partiu do tapar, do adjunto e adjunto de casa de taipa, porque não tinha telha, não tinha tijolo, aí fazia, butava as madeira, amarrava tudinho “Hoje tem adjunto na casa de fulano, vamo comer um porco lá, um bode. Bora, qual é a casa?”. Aí botava o pessoal pra cavar barro, outros iam bebendo naquelas garrafas e outros cantando com viola e os outros masucando. Quando era de tarde, a casa estava pronta. Aí foi onde surgiu o samba de coco. O velho.

Neste momento que o informante vai narrando a estória, ele faz algumas *performances* com o pé, para demonstrar como era feito o toré para pisar o barro.

Entrevistador: O que é que o senhor gostaria de falar mais que é importante sobre o reisado?

Entrevistado1: O reisado eu acho importante porque o reisado, na realidade, é muito importante como um retrato nosso.

Entrevistador: Faz quantos anos que o senhor está dentro do reisado?

Entrevistado1: Desde criança, estou com 63 anos. Mas que eu não queria deixar morrer. Eu já to meio perto, apesar que eu já tenho uma filha que já é mestre de outro reisado mirim. Esse reisado é pelo Sesc e pela Prefeitura. Mas já é uma imitação deste. Porque minha filha é mestre. Eu sou mestre desse e ela é do outro. Mas que eu não queria deixar a tradição morrer. Eu acho que nós não temo nada de representar ninguém. Porque você sabe que aqui surge cantor, mas cantor, artista, compositor, isso é uma coisa que vai lá no Sul do país e deixa a sua tradição e nós mantemos a nossa raiz, porque nós temo que manter mesmo. Todos os anos, nós trabalhamos com cuidado. Já está todo mundo trabalhando pra manter essa tradição.

Entrevistador: Quando o CFE mostra as músicas do reisado, é uma maneira de ser um porta-voz da cultura?

Entrevistado1: É, ele é um porta-voz, ele representa nós, tem lugar que nós não vamo. Eu agradeço até a ele. Ele já mandou até um CD com as música nossa, lá do exterior. Eu agradeço a ele porque ele representa nós, ele vai aonde nós não pode ir. Eu dou maior ponto a isso. Apesar que já faz muitos anos que nós se encontrou, mas dou maior ponto a eles.

Entrevistador: Mas o senhor acha que eles modificam alguma coisa ou permanece do jeito que é mesmo?

Entrevistado1: Permanece. Permanece o reisado, aquelas mesmas formas, tanto o trecho que ele representa o reisado, o samba de coco é tudo uma coisa só. Apesar que o grupo dele é pequeno, ele faz a mesma idéia.

Entrevistador: Se o senhor tivesse que fazer uma classificação, o senhor acha que o reisado estaria mais para o catolicismo, para a umbanda, mais pra quê?

Entrevistado1: Catolicismo. Porque era a festa dos escravos, quando se libertavam, porque era Festa de Reis, festa de novena, festa de santo. Por isso que ele chegou muito, aquele tem aquele (...) que canta na chegada pedindo licença pra poder a gente entrar.

Entrevistador: Pede licença pra quem?

Entrevistado1: Pede licença aos santos.

Entrevistador: Os santos, no caso, são da igreja católica?

Entrevistado1: Da católica que é quem faz todo o entrosamento na gente, quando a gente se ajoelha ali que pede, que a gente vai brincar, ‘me dá licença pra dançar esse reisado’. Então a gente vai tranqüilo, que a gente está liberado pra dançar o reisado pela fé.

Entrevistador: Mas também não tem a ver com os orixás?

Entrevistado1: Tem. Mas tem pra mais pouco do que pra religião católica, porque a gente fez um reisado moderno, que tem tanto a representação de novena, de missa, abertura de jogos, abertura de colégio. A gente também com esse reisado marca ponto, no fim do ano os menino no colégio, eles vêm lá em casa e colhe tudo o que estou lhe dizendo e eles ganham.

Entrevista com a tribo Xucuru em Pesqueira – A. R. e S. J. N. - (Pajé da tribo)

Resumo: Esta entrevista ocorreu no dia 17/07/2002, em Pesqueira-PE. Teve como objetivo situar o pesquisador, sobre a cultura local, os ritos, mitos que compõe a comunidade xucuru e a simbolização em torno do ritual do toré. A entrevista ocorreu em frente à Delegacia de Pesqueira, pois o grupo de índios se encontrava lá fazendo um protesto devido à ocorrência de uma morte na tribo. Havia um ambiente de hostilidade no momento da entrevista e durante a entrevista a fala dos informantes irá pontuar esse clima de revolta. Foram discutidos os seguintes temas:

- 1) A comunidade Xucuru;
- 2) A localidade da tribo;
- 3) O ritual do toré;
- 4) A origem do toré;
- 5) O trupé no ritual do toré;
- 6) O ritual do toré e a religiosidade;
- 7) O mito e rito do toré;
- 8) A língua (Tupi) na comunidade;
- 9) O significado do toré;
- 10) O sincretismo na religiosidade Xucuru;
- 11) As roupas utilizadas no toré;
- 12) Os instrumentos utilizados no toré;
- 13) Alimentos específicos no toré;

14) Sobre a Jurema;

No início a entrevista foi bastante tumultuada, depois foi havendo uma maior interação dos informantes com o pesquisador e as falas começam a ocorrer de forma mais natural, porém em todos os momentos pontuados pela revolta. Ao fim da entrevista, o grupo fez uma demonstração dos instrumentos (gaita e maracá) e depois dançaram o toré. Teve momentos que o grupo se permitiu fotografar.

Entrevista

Entrevistador: tenta situar a conversa sobre a comunidade.

Entrevistado 1: meu nome é Antonio Rosa, sou indígena da tribo xucuru do ororubá de Pesqueira de Pernambuco.

Entrevistador: o que significa Ororubá?

Entrevistado 1: ororubá é um pau.

Entrevistador: vocês dançam o toré?

Entrevistado 1: dança o toré, é a tradição da gente.

Entrevistador: o senhor poderia falar um pouco como surgiu o toré?

Entrevistado 1: o toré é desde o começo, é a dança religiosa, o toré é uma religião indígena, é igualmente uma missa que um padre diz, qualquer um padre. Se o índio quiser ir pra igreja, que o índio foi discriminado, pela igreja, e ainda hoje é. O índio é discriminado pela igreja, que ainda hoje está sendo. Nós tamo aqui através disso também, porque tem o missionário indígena, o missionário indígena é o que trabalha com índio, mas ele trabalha pra um pouco de índios e roubando todos. Aqui é assim, é o que está ocorrendo aqui. Mas que a dança do toré é igual à missa do padre, do branco.

Entrevistador: no caso o toré é um ritmo que bate o trupé ...

Entrevistado 1: o trupé e o jupago, jupago é instrumento.

Entrevistador: o senhor falou que está ligado à religião de vocês. Em que sentido? Qual a tradição?

Entrevistado 1: a tradição é essa mesma, é o toré.

Entrevistador: fora o toré, tem outra dança? Outro ritmo?

Entrevistado 1: tem. Tem dança também. A gente tem o lazer da gente também.

Entrevistador: quer dizer que o toré não é só lazer, é uma dança...

Entrevistado 1: não, ele é uma religiosa.

Entrevistador: sobre o toré.

Entrevistado 2: o nosso toré sempre, sempre foi assim, o nosso penuacho era assim, mas depois que entrou um novo cacique aí formou os penuachos tudo diferente. Agora que fizemo nós dividimo a área, tamo dividido, tem dois xucuru, xucurus de Cimbres e xucurus de Ororubá, sendo um só, mas dividido, porque dentro da área, ficou uma área assim, a nossa, fiquemo livres de muitos, (...) nossa área ficou lá, vinha verba, na outra área que assumia, não chegava pra nós lá. Então, aparecia muita morte na área deles aí, e agora mesmo mataram o índio que era um chefe da comunidade, um representante mais velho que tinha, que eu fui representante dentro da área aí 20 anos, depois começou o novo cacique, começemo pegando uns pistoleiros junto com eles lá, ladrão botava junto com eles, então nós vimo aquilo e nós se separemo, aparecendo morte, e eles dizendo que era fazendeiro, mas deixa que era um com outro, o mais sabido morria, porque se caísse lá no meio morria, ficava os abestalhados junto com eles. Esse mesmo que estava dando entrevista vivia com eles, aí saiu pra o nosso lado, mataram o líder e ele saiu, disse que não podia ficar dentro de um banditismo daqueles, então ficaram fora, e depois de tudo isso aí veio fazer esse conflito aí junto com nós, depois que o Cime entrou dentro o Cime muito sabido dando

uma de esperto combinando com o cacique, dizendo que era o pastor do rebanho mas comendo, as verbas vinha mas comia junto, aí deixou nós desgarrado, nós sem direito a trabalhar, a comunidade toda de mãos vazias, chorando, a terra aí e não podia trabalhar, mas agora foi indenizado mais de 2 mil hectares de terra lá do vizinho de nós, eles saíram depois invadiram a área e foram indenizados no que é nosso e dizendo lá se for com um inspetor, se for morre. Aí nós fiquemo, aí apareceu a morte, eu disse fala com a federal que fumo lá, fizemo uma pressão lá na FUNAI, aí a FUNAI veio, aí já descobriu quem foi o criminoso, aí pegaro, o criminoso está preso mas quem foi o mandante, foi o vice-cacique deles, fomo atrás dele pra pegar ele.

Entrevistador: pede para voltar ao assunto do ritmo, a fim de não haver uma fuga do tema.

Dentro do toré tem canto, tem alguma evocação?

Entrevistado 2: tem, tem. Espiritual.

Entrevistador: espiritual. Vocês evocam que entidades dentro do toré?

Entrevistado 2: as entidades. São os pajés. Eu sou um dos pajé, isso eu estando no toré, eu incorporo lá num canto, para não receber aquelas correntes malignas e pegar neles, e eles não caírem e se machucarem.

Entrevistador: como se chamam essas entidades?

Entrevistado 2: a identidade pode ser o reis ororubá, o rei da selva, conforme eles cante a linha, eles vem pra dá proteção pra nós. Que dizer que ali é uma religião, uma religião espiritual, quer dizer, quem vai dançar o toré, ele vai com um filtro pra não perturbasse lá, e receber aquela graça que eles deixam com nós, né?

Entrevistador: e todos dançam o toré?

Entrevistado 2: todo mundo dança.

Entrevistador: toda a tribo.

Entrevistado 2: todos dança.

Entrevistador: desde de pequenos até...

Entrevistado 2: homens e mulher, desde de pequeninhos todo mundo dança, meus pais, meus avô, meus bisavôs, tudo dentro da aldeia, mas agora eu estou vendo esse conflito dentro da aldeia, o índio tudo se matando.

Entrevistador: mas quando tem os conflitos, o toré pára ou continua?

Entrevistado 2: não. O toré não pára não, continua.

Entrevistador: vocês fazem isso diariamente? Como é?

Entrevistado 2: diariamente, não. Todo o sábado. Todo sábado nós temo o toré.

Entrevistador: por que só no sábado?

Entrevistado 2: é porque é o dia que está todo mundo de licença pra trabalhar, reunido pra se reunir e dançar o toré.

Entrevistador: é uma tradição que vem desde da...

Entrevistado 2: desde de criança, olhe, tem criancinha aí que dança o toré, aí mesmo tem um bocado de criancinha dançando, junto com nós.

Entrevistador: e qual o tipo de música? A evocação é na língua de vocês?

Entrevistado 2: aí você vai assistir, aí nós vamo chamar eles pra dançar o toré, eu não sei bem...

Entrevistador: e qual é a língua que vocês falam, fora o português?

Entrevistado 2: aí você não vai compreender não, não adianta, né?

Entrevistador: mas como se chama o nome?

Entrevistado 2: (não entende a pergunta).

Entrevistador: qual o nome da língua que vocês falam? É tupi?

Entrevistado 2: é tupi.

Entrevistador: qual o significado da palavra toré?

Entrevistado 2: religião. É nossa religião, então todo mundo pode pedir, né? Confiando em tupã. Faz um pedido a tupã e recebe sua graça, e a deci, aí pede a deci e a tupã.

Entrevistador: deci, quem é?

Entrevistado 2: nossa senhora, a mãe de Jesus, deci.

Entrevistador: e Jesus?

Entrevistado 2: tupã.

Entrevistador: se puder falar mais sobre o toré, é importante.

Entrevistado 2: vamo. Não, sobre o toré é assim, muita gente não dança o toré, junto com nós, só dança mais no dia do São João, vão buscar lenha no mato, todo mundo faz a fogueira do São João, então todo mundo vem dançar o toré, onze mulher, faz aquelas promessas, aquelas graças pra alcançar dançando o toré, arodeia a igreja três vez e fica arodeando a fogueira.

Entrevistador: significa o quê?

Entrevistado 2: aquele que faz, vai receber sua graça porque os antepassados estão tudo ali.

Entrevistador: em volta da fogueira?

Entrevistado 2: ao redor da fogueira.

Entrevistador: e em volta da igreja?

Entrevistado 2: vai também. Vem junto com nós.

Entrevistador: mas é igreja católica ou não?

Entrevistado 2: é. Lá nós não tem rivalidade com a igreja não.

Entrevistador: não tem rivalidade não.

Entrevistado 2: não. Nós não. Agora nós tamo com esse conflito, com desgosto que tem dos índios, tão tudo clamando, é que está esse conflito dentro da área. Nós se dividimo, os fazendeiro foram indenizado e os outros índio tão invadindo nossa área. Quer dizer, a nossa área, além de ser pequena os outros índio vem, invade, e bota aqueles pistoleiro pra atocaiar e diz: ‘eles não entra aqui’, pra nós não entrar. Aí tamo se correndo da federal pra vê se a federal vem e abre, e a FUNAI e tudo isso que está aprontando é o cime.

Entrevistador: Senhor Severino, quando vocês vão dançar o toré, vocês utilizam roupas específicas ou qualquer roupa?

Entrevistado 2: nunca. sempre assim (mostra roupas específicas).

Entrevistador: como é que chamam essas roupas?

Entrevistado 2: penuacho.

Entrevistador: quais os instrumentos que vocês utilizam?

Entrevistado 2: é gaita.

Um índio jovem que estava próximo, responde: gaita e maraca

Entrevistado 2: tem o momento da gaita e tem o momento da maraca

Mostram os instrumentos.

Entrevistador: vocês têm algum alimento específico que vocês utilizam durante o ritual?

Entrevistado 2: tem. É sempre assim, uma pituzinha pra gaita, né? Pra lavar a gaita.

Entrevistador: por que?

Entrevistado 2: porque, as vezes, aquele que vem, ele pega na gaita pra não deixar tocar enquanto não der pinga a ela, pra ele, dá pitu a ele, pra ele beber junto com a gaita, aí a gaita limpa, se não der ela não toca, fica muda.

Entrevistador: é a jurema?

Entrevistado 2: é.

Depois, novamente, o informante começa a falar sobre o conflito, em seguida fala umas palavras em tupi e assim faz a apresentação do ritual.

Entrevista 1 com o grupo Raízes de Arcoverde

Resumo: Esta entrevista ocorreu no dia 15/07/2002, em Arcoverde-PE. Participaram da entrevista: D.C. (entrevistado 1), sua filha I.C. (entrevistado 2) e C.G. (entrevistado 3). Teve como objetivo situar o pesquisador sobre a cultura local, o surgimento do samba de coco de batida, sua influência na região e sua contribuição para a formação do CFE. A entrevista ocorreu na sede do grupo Raízes de Arcoverde. Foram discutidos os seguintes temas:

- 1) O surgimento do coco em Arcoverde;
- 2) A formação do samba de coco;
- 3) A fragmentação no samba de coco;
- 4) Outros ritmos em Arcoverde;
- 5) O CFE, a teatralidade e a musicalidade;
- 6) O CFE e as poesias da região;
- 7) A influência do coco no CFE;
- 8) A origem do coco de batida;
- 9) O coco e seus instrumentos;
- 10) O coco e a embolada;

Ao final da entrevista o grupo fez a apresentação de algumas músicas e mostrou o trupé que é uma espécie de sapateado em que os integrantes do grupo utilizam uns tamancos de madeira que produzem um som de instrumento musical.

Entrevista

Entrevistador: Há quanto tempo o coco está presente em Arcoverde?

Entrevistado 1: na região aqui, aqui em Arcoverde. Há muito tempo que o coco existe.

Entrevistado 2: eu conheço o coco desde de criança, é quando tinha o coco de Ivo Lopes, mas eu vim fazer parte do coco há três que foi quando surgiu o samba de coco Raízes de Arcoverde que foi quando ele faleceu e o coco parou, não tinha mais, aí meu tio resgatou, esse que morreu, Lula Calixto, resgatou o samba de coco em 92 junto com Maria Amélia, quem deu o primeiro figurino do coco foi Maria Amélia e eles resolveram juntar três famílias, Gomes, Lopes e Calixto.

Entrevistador: essas três famílias da região?

Entrevistado 2: é, eles resolveram fazer isso, aí eles discutiram o nome Raízes do coco de Arcoverde, aí chegou um certo ponto que o grupo das irmãs Lopes se separou, elas fizeram o grupo delas na Cohab 1. E elas moram lá na Cohab 1 e ficou só os Gomes e os Calixtos, a gente gravou o CD e a gente está aí, elas têm o grupo delas e a gente tem o nosso, mas eu conheci o coco com o irmão delas, mas que estou no grupo há três anos só.

Entrevistador: quando vocês reuniram as três famílias teve alguma mudança do coco de Ivo Lopes ou permaneceu o mesmo?

Entrevistado 2: não permaneceu a mesma coisa. Teve só agora que se separar, elas fizeram o grupo delas e a gente o nosso.

Entrevistado 1: olha, é porque a gente tem uma consideração ao finado e a elas também, porque a gente não tem nada contra elas, mas a consideração do irmão delas. Porque nós fazíamos muita festa com ele, nós dançávamos, todo canto que ele estava cantado a gente estava. Brincando, sambando, aí a gente nunca pode esquecer uma pessoa dessa, sempre, sempre em todo lugar que a gente estava não falhava nunca. (...) cantava muito bem, a gente acompanhava ele, cantando, sambando com muita gente.

Entrevistador: na região de Arcoverde teve outro ritmo, fora o coco, que teve muita expressividade?

Entrevistado 1: não. Que eu conheça não.

Entrevistado 2: fora o coco. Ritmo diferente tem. Porque tem o urucungo, tem...

Entrevistado 1: que eram umas coisas paradas, não é pai?

Entrevistado 1: é. Eu sei.

Entrevistado 2: e depois do coco raízes, então descobriu a cultura de Arcoverde. Aí veio o Cordel, veio Urucungo, que é coisas que já existia, mas não tinha nome. Veio o Cordel, veio Urucungo, veio o Brinquedo Prapular, veio os Perna de Pau, o que é mais, tem a Banda de Pífano, que já há muitos anos que o povo sempre tocava nas portas de Santa Terezinha, quem é que tem mais? E surgiu muita coisa, surgiu banda de forró, tem forró de três que eu não sei dizer o nome, surgiu Tecendo e Acontecendo, Perna de Pau e foi descoberta muita coisa aqui dentro de Arcoverde. Tem muita coisa interessante.

Entrevistado 1: tem muita coisa pra você vê aqui. Uma festa como essa de São João de Caruaru, como essa que passou, se você tivesse pegado essa festa aqui em Arcoverde, você tinha muita coisa pra ver.

Entrevistado 2: tem aquele grupo das meninas, como é que chama? É Bagaço e Banguê, o certo é Bagaço e Bangüê, mas a gente fala Bagaço e Banguê e depois de titi Lula reativou o coco de Arcoverde, então a cultura de Arcoverde acordou, tem coisa aqui dentro de Arcoverde de cultura (...) tem muita coisa interessante aqui dentro de Arcoverde pra você conhecer, a gente vai fazer um aniversário do coco agora no dia três de agosto, aqui no Cruzeiro, e eu estou convidando o pessoal pra participar, vem o pessoal do Boi da Macuca de Garanhuns, tem o Boi Maluvito que eles fizeram agora a pouca aqui em Arcoverde, tem muita coisa. A cultura de Arcoverde é muito bonita, tem muita coisa interessante pra ver.

Entrevistado 1: daqui já tem uns seis, vem um grupo do Recife também para aqui.

Entrevistador: com relação ao grupo CFE ele começou como teatro. Começaram como grupo teatral e depois foi que ele começou a colocar música. Na época do teatro já havia música?

Entrevistado 2: já. Agora nesse primeiro CD, eles já cantavam.

Entrevistador: a poesia? Eles falam da poesia local no CD deles.

Entrevistado 2: hum, hum.

Entrevistador: e essas poesias eram escritas por vocês mesmos da região?

Entrevistado 2: não, isso aí é de Lirinha. (...)

Entrevistador: o coco influencia muito o grupo CFE? No ritmo?

Entrevistado 2: É. É mais assim sobre o Cordel, eu não sei falar não.

Entrevistado 3: o Cordel ele nasceu aqui em Arcoverde, nasceu sobre Lula Calixto. Sim porque Lula foi um dos mestres do CFE. Então tudo que acontecia Lirinha dizia: ‘mestre Lula como é isso?’ Mestre Lula aqui. E ele dando tudo, então foi a época que Lula faleceu e foi também quando Lirinha saiu daqui e foi a Recife, e chegou a Recife e foi se desenvolvendo, como diz a história, comendo um ovo estralado com um taco de pão seco e foi uma pessoa que partiu e está lá em cima, mas sempre aquela história quando ele vem esteja ele onde estiver o que ele fala sendo o grupo dele, várias coisas que ele fala, ele não deixa de falar do coco, justamente através do Cordel, porque o Cordel leva o nome do coco. Então, de onde foi que surgiu o Cordel? Do samba de coco Raízes de Arcoverde. É uma coisa que Lirinha não nega, e aonde ele chega dá a origem de onde ele é, de como ele veio, de onde ele veio, então se você está através de Lirinha, então foi através do coco Raízes de Arcoverde que levou Lirinha onde ele está. É uma boa pessoa, é tipo de uma pessoa que sei lá, aqui quando ele chega abraça a gente, a gente abraça ele, a gente não tem diferença, mas ele sempre divulgando o nosso trabalho, onde ele chega divulga o trabalho dele, mas se você veio através dele seja bem vindo. Porque a gente sabe contar da história é essa.

Entrevistado 2: mas assim, a história do Cordel mesmo, a gente não sabe contar. A única que a gente sabe é isso.

Entrevistador: era um grupo de teatro?

Entrevistado 3: era um grupinho pequenininho, porque quando começou, Lula Calixto sempre andava na minha casa, ele sempre me procurava. Então antes mesmo de começar esse coco, porque esse coco já vem de muito além.

Entrevistador: o senhor sabe a origem do coco?

Entrevistador 3: vamos dizer é, eu tenho 47 anos eu nasci e me criei dentro do coco, quer dizer os meus avós, meus bisavós já faziam parte da brincadeira.

Entrevistador: é indígena a origem?

Entrevistado 3: não a origem não é indígena. O coco nasceu aqui em Pernambuco, aqui na usina, aqui na Zona da Mata. O coco ele é pernambucano, então ele nasceu sobre os colonos, aquela época dos escravos, que foi escravo, então o coco surgiu daí. Então daí foi que veio a história dos índios, porque muita gente conversa e uns diz que foi dos índios, outros diz que foi não sei de quê.

Entrevistado 2: eu sei que pelo povo, eu sei que foi dos índios.

Entrevistado 3: não. Não foi dos índios. O coco nasceu aqui na Zona da Mata. Nasceu nos engenhos, no povo dos engenhos, naquele tempo dos escravos, dos colonos que trabalhavam. Então final de semana, eles faziam o quê? O que a gente faz hoje, porque cada

um tinha aquela alegria, tinha aquela participação, aí eles fazia essa brincadeira, cantavam, aquele negócio, porque naquele tempo era um tempo dos escravos, com corrente nos pés, era tempo de rei, que tinha uns reis, aquela época, então nasceu aí. Eles cantavam, eles faziam brincadeira, depois foi que veio o africano, veio à história dos índios, porque os índios faz aquela pisada do toré, muito parecido, mas só que a história original, a verdadeira é essa. Porque eu lhe dizendo isso, porque tem uma pessoa ali que tem um livro e esse livro conta toda a história, eu não vou dizer a você, não, o coco foi isso, porque tem coco em Alagoas, tem coco em Paraíba, todo canto tem coco. Recife e aqui tem coco, mas só porque o nosso coco, o nosso aqui de Arcoverde, é totalmente diferente, é totalmente diferente a pisada, até o ritmo da gente cantar é tudo diferente, então aquilo que a gente tinha de 1930, 1940, então aquilo praticamente morreu, o que vem trazendo hoje, é o quê? É a lembrança daquelas histórias antigas, mas hoje tudo modificou, você sabe que nós tem Internet, nós tem computador, nós tem tudo, hoje é tudo modificado, antigamente você pra fazer um coco, era a coisa mais difícil do mundo, hoje não, hoje é fácil, hoje tem eu, tem Dédo que é o irmão, tem Assis, tem aí o nosso repertório completo, tudo com música nova, com música que a gente pensa a gente tem, ultimamente agora a gente tem uma música homenageando o Brasil, a gente vê uma coisa ali, a gente capta por ali, quer dizer, antigamente, era tudo mais difícil e a leitura era mais difícil, se tratava tudo diferente, hoje se trata tudo senhor, você, tu, era isso, hoje está tudo modificado, então hoje a gente, em 96, foi quando Lula Calixto começou, porque esse coco já é muito antigo é de 1940, quarenta e pouco, já é muito antigo, agora só que depois que o primeiro mestre que era Ivo Lopes faleceu a gente parou, porque Lula Calixto freqüentava o coco dele e passou uns papel pra ele e acabou,

parou o coco e isso foi em 87 quando ele morreu até 92 foi quando Lula Calixto começou mas não era assim um negócio certo que ninguém tinha compromisso, fazia uma rodinha de fogueira, quando foi em 96 aí foi quando ele agrupou-se mesmo, aí a gente juntou justamente as três famílias e hoje tem uma separada porque eles tem outro coco e juntou e a gente fez. Por sinal, até eu fui presidente do coco, e a gente lutou, lutou quando foi agora em novembro em 99 ele chegou a falecer, mas fazer o quê, a gente só tem a vida e a morte, ele faleceu e a gente continua com esse trabalho, mas sempre dizendo devemos homenagem a Lula Calixto que foi um batalhador, foi um guerreiro e hoje nós temos esse encargo por causa dele, então fazer o coco isso, o coco começou, de 96 pra cá a gente começou e está aí o nosso trabalho levando a muito além. Você vem de São Paulo não é? E através de Lirinha você vem aqui, e a história que a gente tem a dizer é essa, porque o coco começou assim, e é uma brincadeira folclórica, é uma brincadeira boa uma brincadeira sadia, aqui nós temos filhos, netos, a minha família se considera quase como um irmão de Damião também, nós somos um grupo unido, aqui ninguém fuma, ninguém bebe, às vezes no final a gente toma uma cervejinha uma coisa, mas no nosso grupo não existe essa coisa, mas nosso grupo é só alegria, bebida, cigarro (...) não existe, a gente trabalha através do poder de Deus mesmo, que é Deus que nos faz fazer esse trabalho e a gente vai continuando o barco até um dia quando Deus mandar me chamar, chamar um ou outro, e vai ficando os netos, eu não sei se você já viu os meninos dançando, se você já viu em fita e aí vai passando de pai pra filho, neto, bisneto e assim vai seguindo o barco até...

Entrevistado 1: já aquele meu neto, aquele que está ali, se você ver ele dançando você não acredita.

Entrevistado 2: é. E o nome Raízes do coco quem deu foi Willian, então quando chegou a se separar permaneceu

Entrevistado 3: agora só que está permanecendo o problema é que a gente não pode nem assumir esse negócio mas aí o que vai permanecer é o nosso, é o nosso que está em cartório, pagamos nossos direitos, pagamos tudo que nós temos direito, então permanece esse aqui, o Raízes conhecido da cidade de Arcoverde é esse aqui do Alto do Cruzeiro, se existir outro Raízes aí é outra dependência falsa porque o Raízes nasceu aqui.

Entrevistado 2: temos estatuto.

Entrevistado 3: nos pagamos nossos direitos, ainda agora no São João pagamos R\$500,00 de imposto de renda, tudo que nós temos aqui é pago, registrado, a gente não pode sair e sim fazer brincadeira em homenagem a qualquer pessoa por livre e espontânea vontade nossa, agora que nós somos artistas, nós pagamos nosso direito, nós temos nossos documentos, agora a gente vai pra o juizado, agora a gente tem que trabalhar, porque tem que mostrar o que a gente sabe pra animar as outras pessoas e tem que cobrar também pra manter o nosso grupo, porque a gente não pode também ficar assim, não vamos pra fulano,

vamos pra fulano e no fim como é que fica, porque paga-se aluguel da sede, paga-se luz, água, paga-se telefone pra se comunicar com as pessoas

Entrevistado 2: paga imposto.

Entrevistado 3: paga imposto. Quer dizer tudo isso sai daqui mesmo, e a gente pode fazer um contrato por 2, 3 contos, agora se existir outro coco Raízes é falso, que o verdadeiro é esse mesmo.

Entrevistador: como são os instrumentos que vocês usam?

Entrevistado 3: olhe, na minha época quando eu comecei criança a gente só usava uma latinha de leite ninho, ou qualquer coisinha, com um bocado de feijão dentro (...) tipo um ganzá, hoje não, hoje já modificou tudo, já entrou o pandeiro, o triângulo o ganzá e o surdo, dos anos 70 pra cá foi que a gente modificou, então já que veio na companhia dos Calixtos a gente procurou modificar mais, botar mais um surdo, botar mais um grauzinho, porque tocava de todo jeito, aí aqui não, já temos um tal de Severino Amaro, o tal de Biu Neguinho, que é considerado o rei do surdo, a gente considera ele o rei do surdo, porque não tem outro igual a ele, porque olhe, chegou gente aqui no mês passado a gente estava cantando no São João, na praça da Bandeira, e veio duas visitas da França, porque eles achavam que lá, era uma montagem, não era o Biu Neguinho e não era uma pessoa batendo. Então essas duas pessoas vieram pra ver se era mesmo, chegaram aqui e

encontraram a realidade, então nosso trabalho é bem feito, aqui é um trabalho bonito, aqui nós somos muito unidos, nós temos uma união que eu acho que em outros grupos, não é discriminando, desclassificando, porque sabe que todos, a gente temos um problema, se tem uma coisinha (...) daqui a pouquinho a gente está se abraçando, brincando junto, aqui ninguém tem nada com isso. Pra você ver até onde a gente chegou e a tendência é chegar mais alto ainda.

Entrevistado 2: Lula levou o nome do coco vendendo cocada, caqueira, ele fazia as caqueiras e saía na rua pra vender com balaio de pão na cabeça e unas cocadas, aonde ele chegava ele fazia uma roda (...)

Entrevistador: sem instrumentos?

Entrevistado 2: sem instrumento.

Entrevistado 3: onde ele chegasse, se me encontrava no meio da rua, ou outro qualquer, o coco tocava o que fosse.

Entrevistado 1: onde ele chegava ele fazia uma festa, as vezes o pessoal se encontrava com ele, ele vendia cocada, trabalhava vendendo cocada, vendia bolo, fazia caqueira, artesanato (...)

Entrevistador: o coco tem embolada?

Entrevistado 2: o coco tem embolada, o coco é embolada.

Entrevistado 3: agora tem vários cocos que a gente não canta a embolada, tem um coco que a gente canta, mas tem coco que tem embolada.

Entrevistador: o coco do Raízes de Arcoverde tem embolada?

Entrevistado 2: tem. Porque se não tem o trupé. Pra fazer o trupé tem que ter a embolada.

Entrevistado 3: agora muitas vezes quando o coco não tem embolada, aí a gente pára e muitas vezes fica só no surdo, aí o pessoal faz trupé só no surdo. Antigamente, a gente fazia o coco com embolada, mas hoje, com a tendência, hoje tudo modificado, a gente quer modificar também, então a gente pára, a gente faz os versos, a gente canta, a gente pára aí o trupé, a gente passa um minuto, um minuto e meio, para fazer a pisada. É porque esse coco modificou um monte de coisa, antigamente era aquele ignorante (...), mas agora não, a gente modificou.

Entrevistador: a embolada é com a fala?

Entrevistado 3: não. Ali é os versos.

Entrevistado 2: diz o refrão, diz o verso e depois a embolada.

Entrevistado 3: só que no CD não tem assim verso porque já é (...)

Depois o grupo faz uma pequena apresentação e explica a diferença do samba do coco, “o foguete de roda que é pra pessoal descansar os pés”. Só tem esses dois ritmos. Em seguida eles apresentam o coco trocado “então o coco trocado é esse que vai dizendo verso e fundo de verso, então tem que ter a cabeça muito boa pra não dá reversão, dizer o verso igual, tem que dizer fazendo um verso de um lado fazendo de outro, então tem o coco de roda que é esse que a gente cantou, o coco de embolada é esse que eu cantei ‘o lua e o luar’, e também o foguete de roda, que é aquele ‘pombinho roxo’ .

Entrevista 2 com o grupo Raízes de Arcoverde

Resumo: Esta entrevista ocorreu no dia 30/04/2003, em Arcoverde-PE. Teve como objetivo esclarecer mais especificamente o pesquisador sobre o grupo CFE e as influências que o grupo recebeu. Também sobre a cultura local e o surgimento do coco e sua influência na região. A entrevista ocorreu na residência de D.C. (entrevistado 1) que participou da entrevista com sua filha I.C. (entrevistado 2), ambos são integrantes do grupo Raízes de Arcoverde. Foram discutidos os seguintes temas:

- 1) O CFE e a cultura regional;
- 2) O CFE e a tradição;
- 3) O CFE e os CDs;
- 4) O CFE como porta voz da cultura local;
- 5) O CFE e os elementos culturais na *performance* do grupo;
- 6) O CFE e o boi
- 7) O CFE e o grupo Raízes de Arcoverde (identificação);
- 8) O CFE e a amizade com o grupo Raízes de Arcoverde;
- 9) A origem do coco de batida;
- 10) As transformações no coco de batida;

No dia anterior à noite o grupo fez uma apresentação do coco com os integrantes todos caracterizados. A apresentação foi filmada pelo pesquisador para posterior análise das *performances* do grupo.

Entrevista

Entrevistador: há elementos da cultura da região nas músicas do CFE?

Entrevistado 1: mexe porque eles têm várias músicas que eles aprenderam com Lula Calixto. Então aí eles quando cantam essa músicas, a gente às vezes estamos assistindo ao show deles, eles têm uma música que toca com pífano, uma música do Cordel que toca com pífano, e a gente fica emocionado com ele toca a música com pífano, daí mesmo Iran chorou muito em Garanhuns, que teve um show deles lá, e ela chorou muito pela música deles.

Entrevistador: qual é a música do pífano?

Entrevistado 2: a gente não sabe dizer qual é a música não. É uma participação pequenininha que ele tem no CD, só que eu não sei.

Entrevistador: mas vocês percebem que tem elementos da cultura daqui.

Entrevistado 2: é. Tem do reisado também. Do reisado, do coco, e onde eles andam, eles falam muito do reisado, do coco.

Entrevistador: como é que vocês percebem isso no grupo?

Entrevistado 2: no Cordel? Porque ele fala, quando chega a vez de sair qualquer música do coco, de titi Lula, ou do Cordel, ele chama pelo nome.

Entrevistado 1: do reisado.

Entrevistado 2: do reisado e de Lula Calixto. E também porque a gente sabe, a gente escuta e sabe, que é conhecido.

Entrevistador: e pelo ritmo também?

Entrevistado 2: tudo.

Entrevistado 1: é porque eles fala. Essa música é de Lula Calixto.

Entrevistado 2: e quando titi Lula vai tocar o pífano no CD, aí ele chama o nome de titi Lula, 'Lula Calixto', aí começa o pífano e, é porque eu não lembro a música do reisado. Qual é a música do reisado que tem no CD? 'Boa noite, senhor e senhora, eu cheguei agora me preste atenção', não é? É do reisado.

Entrevistado 1: e eles fala, ‘mestre Horácio’, não é? ‘Caraíbas, mestre Horácio, reisado da Caraíbas’.

Entrevistado 2: eles não esquece, não é?

Entrevistador: vocês acham que nas letras das músicas deles, há momentos em que eles estão quebrando a tradição? Estão fazendo diferente do que é da tradição daqui da cultura?

Entrevistado 2: desse CD agora, não é? (risos).

Entrevistador: assim, o que vem da raiz deles, do coco, do reisado. Vocês acham que eles modificam muito?

Entrevistado 1: nós tamo achando que está mudando o esquema do Cordel um pouco porque parece que eles estão botando mais rock.

Entrevistado 2: estão mais roqueiros. Não é uma crítica não, pelo amor de Deus que a gente não está aqui pra criticar não, a gente fica até sem jeito de responder isso.

Entrevistador: e o primeiro?

Entrevistado 2: ah, o primeiro é muito bom. Muito, muito bom, tem tudo haver com a cultura de Arcoverde. Eu gosto muito deles, e a gente não pode nem chegar a criticar, nem

também, a gente não quer isso não. Porque a gente tem uma ligação muito grande e um respeito muito grande um pelo outro. E eu me acho até sem direito de chegar e está falando isso. Eu acho um pouco chato, mas está mudando.

Entrevistado 1: mas tem que ser, não é? Se a gente mudar a música do coco, certo? Todo mundo vai dizer: ‘como mudou a música. Está cantando música diferente, por quê? O que aconteceu?’.

Entrevistado 2: perde as raízes, e é o que está acontecendo.

Entrevistador: vocês acham que existe alguma identificação do Cordel com a cultura local, ou seria apenas encenação, representação?

Entrevistado 2: tu diz como assim? Sobre o show? Sobre o trabalho? Eles gostam, se identificam mesmo, eles gostam. Só que eu não sei o porquê teve que mudar tanto, não é? Mas eles gostam muito, eles dão muito valor à cultura.

Entrevistador: vem do berço deles?

Entrevistado 2: já vem de berço.

Entrevistador: ele vivia aqui, não é?

Entrevistado 1: logo a cultura, eles fizeram esse grupo deles, o Cordel. A cultura daqui de Arcoverde.

Entrevistado 2: foi tirado daqui de Arcoverde. Caraíbas.

Entrevistado 1: aprenderam muito com Lula Calixto aqui nesse muro, aqui dentro de casa.

Aprendeu muito, sempre, sempre Lula estava em contato com eles. Era, ‘Lula Calixto vamos fazer isso?’.

Entrevistado 2: afinava os instrumento aqui. No quintal. Titi Lula era quem afinava os instrumento deles.

Entrevistado 1: quer dizer que o Cordel (...) ainda é Cordel que ele saiu na (...).

Entrevistador: vocês poderiam dizer, na opinião de vocês, se o CFE é um porta voz da cultura local? Vocês acham que ele chega a ser um porta voz quando vai para o exterior, para a capital?

Entrevistado 2: claro que é. Com certeza. Porque foi o primeiro grupo de cultura que saiu de Arcoverde foi o Cordel. E através do Cordel a cultura está crescendo. Então é, ninguém tem nem dúvida disso.

Entrevistado 1: é quem está levando a cultura de Arcoverde mais longe. E talvez quem sabe se um dia o coco também não sai daqui desse território pra o Sul, pra ir fazer algum show, alguma apresentação fora. Porque o desejo da gente é esse. Porque eu acho que quando a gente sair daqui, a gente não vai ficar muito aqui em Arcoverde não. A época que a gente vai pegar aqui, só a época de São João porque a gente não pode está fora, tem que está aqui. Pode fazer algum show fora, mas no São João mesmo tem que está aqui.

Entrevistador: no CFE que tipo de elementos da cultura que vocês percebem que entram mais e que elementos vocês acham que deveriam entrar mais e não entram? Falta alguma coisa da cultura daqui?

Entrevistado 2: eu acho que não, porque tem o boi, tem o ritmo do coco, tem o ritmo do reisado. O que é que a gente quer mais? Eu acho que não.

Entrevistador: o boi já é do reisado, não é?

Entrevistado 2: não. O boi é porque, não no reisado não tem boi não. Tinha um boi titi Lula. E eu acho que ele divulga muito bem a cultura de Pernambuco, eu acho. Porque tem o ritmo do coco, tem o ritmo do reisado e tem o boi que eles apresentam e tem aqueles recital que ele faz, que Lirinha faz, não é? Então eu acho que ele representa muito bem, pra mim eu acho que não falta nada.

Entrevistador: Sr. Damião tem alguma coisa a dizer?

Entrevistado 1: não. Pra mim também está bom demais, eles são as pessoa que em todo canto sai bom, vende, o pessoal gosta muito, não é? E eles, agora eles deve pensar no tipo de trabalho que eles quiere fazer, não é?

Entrevistado 2: exatamente. Pra não misturar as coisas.

Entrevistado 1: pra misturar, porque se misturar aí...

Entrevistado 2: perde a tradição, perde aquelas raízes.

Entrevistador: mistura como?

Entrevistado 1: do jeito que eles estão fazendo, não é?

Entrevistado 2: agora, o segundo CD quando o profissionalismo mexe muito, sabe não é?

Entrevistador: do rock você está falando?

Entrevistado 2: não o profissionalismo. Por exemplo, quando o coco quando é uma coisa natural todo mundo gosta, não é? Se a gente passar a viver no meio do mundo, a arrumar empresário, aí eles começam a querer modificar as coisas, vai perdendo aquela raiz. Então é como eu digo o profissionalismo muda muita coisa. E eu não quero que a gente chegue a isso não.

Entrevistador: vocês acham que saindo assim, ou produtores mesmo podem modificar a tradição?

Entrevistado 2: é. Eu acho que pode modificar a tradição. Eu acho que isso aí tinha que ser com a gente.

Entrevistador: e com o CFE aconteceu isso?

Entrevistado 2: é. Eu acho que sim. Que às vezes nem é por eles, mas quem está trabalhando com eles.

Entrevistador: então, o que vocês percebem de diferente que não tem aqui?

Entrevistado 2: o toque, o ritmo agora dessa vez no CD, é o toque é muito diferente. Eu acho o ritmo.

Entrevistador: e isso abala na opinião de vocês?

Entrevistado 2: não. Principalmente, por ele ser muito conhecido e o povo gostar muito deles e gostar muito do trabalho de Lirinha. Gosta muito e valoriza muito e eu acho que isso não é bom.

Entrevistador: quais são os momentos que vocês se identificam com o grupo? Porque tem momentos que vocês estão assistindo um show e de repente vocês dizem: ‘isso aqui é coco’, ‘isso aqui lembra o coco’. Quais os momentos que vocês acham que o grupo consegue expressar isso?

Entrevistado 1: as vezes ele não canta toda música que ele quer cantar, não é? Porque Lirinha é mais poeta.

Entrevistado 2: é. Ele é mais poeta.

Entrevistador: mas ele também traz coisa do coco? Muita coisa, não é?

Entrevistado 2: é o ritmo de tocar.

Entrevistador: só o ritmo?

Entrevistado 2: é o ritmo dele tocar e jeito que ele se expressa quando fala.

Entrevistador: a maneira de se expressar também?

Entrevistado 2: o jeito de se expressar também, tem muito. Quando ele fala no coco, quando ele fala no reisado e a maneira deles tocar. O ritmo. Não tem outra coisa. Ele não canta música do coco assim, que eu me lembre não, no CD não.

Entrevistado 1: ele cantava.

Entrevistado 2: mas o ritmo é quem...

Entrevistador: tem haver essa ligação do coco com a poesia que o grupo traz? Ou ele juntou apenas a poesia e o coco e não tem nada a ver? O coco tem essa poesia?

Entrevistado 2: não. A gente não trabalha com poesia não.

Entrevistador: mas será que as letras das músicas que vocês fazem não são poesias?

Entrevistado 1: mas quando Lirinha estava aqui com a gente ele já, havia poesia. Quando ele chegou pra trabalhar com a gente, ele já fazia poesia.

Entrevistado 2: as letra da música que a gente faz a gente conhece como verso mas como poesia não. Eu acho que não tem nada a ver não.

Entrevistador: poesia não é só falar, recitar, não. Você pode também cantar a poesia.

Entrevistado 2: é, mas a gente na conhece como poesia não. Se tem a gente não sabe.

Porque a gente conhece como verso de improviso, mas como poesia não.

Entrevistador: quando o grupo foi entrevistado ele afirmou que vocês tiveram uma influência muito grande sobre eles. Em que ponto vocês se identificam mais com isso?

Entrevistado 2: (não entendeu a pergunta)

Entrevistador: vocês são como se fossem as células do grupo. Em que momentos vocês acham que puderam ajudar o grupo?

Entrevistado 1: eles aprenderam com Lula Calixto...

Entrevistador: desde de criança?

Entrevistado 1: desde pequeno que eles tinha contato com Lula. Eles novinho, Lula já era maduro, mas aí eles aprenderam muito com ele. Então o trabalho da gente é procurado muito por eles.

Entrevistado 2: é a gente não sabe nem como dizer, porque quem tinha mais contato com eles era titi Lula, a gente já veio conhecer, eu mesmo já vim conhecer Lirinha eu acho que, não sei, acho que em 98. Vim conhecer Lirinha quando titi Lula já estava perto de morrer.

Foi que Lirinha começou vindo aqui, eu não sei nem dizer nada, até hoje eu não tenho essas amizades não. Mas o contato maior dele era com titi Lula, só com titi Lula.

Entrevistador: aí depois da morte dele...

Entrevistado 2: foi que a gente ficou mais chegado, porque a gente não tinha essa...é eu assisti o show do Cordel lá no SESC, não é? Porque era Lirinha, Françoar, Alberone, qual é o outro? Liro. Vê aí foi quando eu comecei a gostar do Cordel, conhecer e aprender, achar bonito, porque eu não sabia, eu não conhecia, foi quando eles começaram a ensaiar no SESC.

Entrevistador: aí foi quando começou a amizade?

Entrevistado 2: comigo foi. Que eu não conhecia não. Eu não conhecia recital de poesia, eu não sabia esses ritmos aí que ele toca, nada. É porque eu era fora, faz três anos só que eu estou no coco, aí foi quando eu comecei a assistir lá no SESC, quando dizia ‘olha, o Cordel vai fazer apresentação no SESC’, ave Maria eu ficava doidinha. Quando eu comecei a conhecer, a gente não tinha muito contato. Eu comecei com amizade com Lirinha agora a pouco assim, eu acho que a uns três anos, agora Clayton não, Clayton era que vivia na minha casa. Na minha casa ele aprendeu a tocar o violão com o pai dos meninos, quando eu estava grávida de Ianara foi quando conheci Clayton, tive Ianara, tive Ítalo e Clayton lá (...).

Entrevistador: o coco de batida foi trazido pelos escravos para cá...

Entrevistado 1: pelos escravos, pelos índios...

Entrevistador: os índios também?

Entrevistado: os escravos, os índios. Nós tinha aquela pancada dos índios...

Entrevistador: o toré.

Entrevistado 1: o toré. Quer dizer o toré é idêntico ao coco, quer dizer, depende da música, não é? Porque a música do coco é diferente, o toré é diferente, mas muito pouco. Porque a pisada do toré, se for dizer assim, ensina a gente a sambar coco, eles aprendem...

Entrevistador: porque o toré é mais como um ritual, eles fazem um círculo e vão atrás um do outro e a batida é sempre aquela mesma batida, mas o coco muda, o coco tem vários passos...

Entrevistado 2: o coco tem o trupé e tem a parcela e tem o foguete de roda.

Entrevistador: qual a diferença dos três?

Entrevistado 2: pelo ritmo do...

Entrevistado 1: olha, a parcela é o mesmo ritmo do coco o que é....

O entrevistado nesse momento faz uma pequena *performance* dos passos para diferenciá-los.

Entrevistador: e o outro?

Entrevistado 1: o outro é o foguete de roda.

Entrevistado 2: que titi Lula chamava marchinha.

Entrevistado 1: você não vê aquela roda grande que o pessoal faz aqui, aquela roda é o foguete de roda.

Entrevistador: mas ao ser trazido pelos escravos. O coco foi trazido para Arcoverde? Ou para toda a região de Pernambuco?

Entrevistado 1: não. Eu quando vim conhecer o coco, a história do coco, sempre foi Lula que me falava. Porque ele já era mais bem entendido e desenvolvido no coco. Era ele que falava muito nessa história dos escravo e dos índio. Porque tem uma história que o coco nasceu em Pernambuco, mas não foi. O coco nunca nasceu em Pernambuco. É eu acho que

o coco vem de muito longe (...) quer dizer que esse pessoal, meu avô, meus avós, esse pessoal já aprenderam com outra nação.

Entrevistador: que veio da África no caso.

Entrevistado 1: quer dizer que vem de longe. Esse povo daqui aprenderam o coco assim, com os avós, com os bisavós, assim.

Entrevistador: e vai mudando?

Entrevistado 1: vai mudando, você não vê a gente, porque a gente não vai ficar vivo todo o tempo, não é? Vem eu, vem Lurdes, vem Ciço, vem D. Maria, vem Biu Neguinho, esse povo que somo mais velho, aí nós vamo fechar o paletó a qualquer hora, aí fica o quê? Fica Lula Calixto que é esse, fica Ivo, fica Ítalo, fica Ianara, fica (...) quer dizer, Deus é quem sabe a sorte da gente, não é? Eu estou dizendo que fica, mas ninguém sabe só Deus, não é? Aí você vê fica essa nação mais jovem, essa raiz, aí eles vão puxar o ritmo da gente, vão dizer: ‘meu pai, minha mãe gostava’. Então a gente não deve deixar isso acabar, quer dizer, eles já sabe o trabalho que vão fazer, eles já toca, já canta. Quer dizer é assim a história do coco.

Entrevistador: vai passando de geração pra geração?

Entrevistado 1: de geração pra geração. É essa a história do coco que eu acho que seja assim.

Entrevistador: mas o senhor acha que muda?

Entrevistado 1: ninguém sabe se eles querem ficar continuando ou se não querem, mas isso aí pra fazer tem que ser muito forte que nem as outras pessoas, pra continuar esse trabalho a pessoa tem que ter a cabeça muito boa, ser muito forte pra dizer que não vai deixar se acabar, que não deixar cair, porque isso é um trabalho que você tem que fazer com boas maneiras de você fazer, com boas intenções pra trabalhar, tem que ter a cabeça fria porque trabalha com muita gente e você sabe que quem trabalha com muita gente as vezes tem raiva, quer se encabular, eu vou deixar isso pra lá porque a pessoa vai ficar quebrando a cabeça. Eu mesmo já me apavorei muito aqui, com o pessoal mesmo, com os outros de fora, me faz raiva, eu fico, não é brincadeira não.

Entrevistado 2: é muito difícil o cabra segurar um grupo, muito quebra cabeça, muito difícil. Às vezes as pessoas não entendem.

Entrevistado 1: ... eu sou uma vítima de fazer raiva, que eu quando saía aqui no grupo, que eu mestre sala aqui em Arcoverde vários tempos, e eu fazia raiva aquele cidadão, aquele mestre, eu, os outros colega. E é por isso que eu digo, os meninos faz raiva a mim, quer dizer que já estou recebendo o que eu já fiz, não é isso? Fui mestre sala muito tempo aqui em Arcoverde, saía em todas escola de samba aqui. Que aqui tinha três ou quatro escola em

Arcoverde, saia em bloco, frevo de carnaval, dancei muito aqui em Arcoverde, fui campeão oito anos, agora estou no grupo Raízes de Arcoverde que eu adoro, acho muito bom o meu trabalho com esse pessoal e ainda não me arrependi não (...) porque eu acho que o coco é isso, porque eu queria que encontrasse a história do coco, verdadeira. (...)

Índios exibem curtas produzidos em aldeia



Foto: Roberto Cavalcanti/Especial para o Diário

fonte: <http://www.pernambuco.com/ultimas/nota.asp?materia=2008516120411>

Dezembro de 2007 marcou o início do projeto da Cabra Quente Filmes, aprovado em edital da Funarte/Ministério da Cultura/Petrobras. Em abril, as aulas - roteiro, direção, produção, captação de som e edição - já eram ministradas na aldeia da nação Xucuru - Ororubá, na Serra do Ororubá, em Pesqueira, a cerca de 215km do Recife, para jovens indígenas de 14 a 24 anos.

Agora, neste final de semana, os quatro documentários que resultaram das oficinas de vídeos idealizadas e postas em prática pela produtora recifense serão exibidos pela primeira vez, durante a programação da assembléia anual dos xucurus, realizada até domingo na aldeia Pedra D'água. As exibições acontecem dentro da reserva indígena, em um telão alta definição, a partir das 18h. Serão dois curtas por noite.

Um ponto importante da assembléia será, também, a lembrança aos dez anos do assassinato de cacique Xicão Xucuru. "Aproveitaremos os dias de assembléia para fazermos uma memória da trajetória de lutas do nosso povo, considerando os períodos antes, durante e após a liderança do nosso inesquecível cacique. Para motivar nossos debates, definimos como lema: *10 anos sem Xicão e a perseguição continua*, escreve o cacique Marcos Xucuru. As noções de memória e trajetória são essenciais para o desenvolvimento de projetos como esse e como o Vídeo nas Aldeias, que há décadas trabalha na formação de cineastas indígenas no Alto Xingu e em outras localidades no Brasil.



Foto: Roberto Cavalcanti/Especial para o Diário

Conta o realizador Wilson Freire, sócio da Cabra Quente e responsável pela oficina de roteiro, que os jovens xucurus de fato se voltaram para a história de sua tribo. "Os quatro documentários, com cerca de 15 minutos de duração cada, falam de aspectos do povo. Um é sobre Xicão Xucuru, o outro sobre religiosidades. Há um que fala sobre a vila de Cimbres, local

onde eles viviam antigamente e que foi tomado e depois recuperado pelos índios, e um outro trabalho que fala da luta e da resistência dos xucurus", diz o roteirista/diretor.

As oficinas envolveram outros profissionais, como o diretor de fotografia Hamilton Costa Filho, fundador da Cabra Quente, o cineasta Antônio Luiz Carrilho, a produtora Manoela Costa e o editor de som Gabriel Çarungauá, e foram acontecendo de maneira a obedecer ao cronograma de uma produção audiovisual. "Primeiro fizemos a oficina de roteiro, para que eles fossem já trabalhando o que queriam filmar e já saíssem com o roteiro pronto. Depois veio a oficina de produção e eles começaram a produzir os vídeos. Com as aulas de direção e montagem o processo foi concluído", explica Wilson.



Foto: Roberto Cavalcanti/Especial para o Diário

Ele revela que há alunos com menos idade do que o previsto, com uma menina de apenas 11 anos, cuja pouca idade não impede ou diminui o interesse. Conforme já noticiado pelo Viver após uma visita da reportagem do Pernambuco.com à aldeia em Pesqueira, em abril, e à luz das diversas experiências e dos documentários derivados da atuação do Vídeo nas Aldeias, é possível perceber a disposição dos jovens realizadores em se apropriar das novas tecnologias e construir um novo olhar. "Para incentivá-los, para que eles possam continuar produzindo independente das oficinas de capacitação, montamos uma ilha de edição, com equipamentos de última geração, e demos para eles. Também doamos uma câmera digital das melhores, porque nosso objetivo é vê-los em ação. Não adianta dar a oficina se eles não forem capazes de produzir e dirigir seus próprios trabalhos depois", resume Wilson Freire.

Por Luciana Veras, do Diário de Pernambuco

A resistência pelo verbo

Eles ainda pintam os corpos, usam cocares, realizam rituais sagrados e, mesmo imersos no mundo frenético da comunicação instantânea, conseguem manter viva sua história – muitas vezes feita não só de boas lembranças. Mas as formas de resistência dos índios já não são mais as mesmas. Flechas e lanças viraram enfeites; curare, tacapes e zarabatanas estão mais para heranças culturais do que para armas. O guerreiro indígena se faz hoje não pela força, mas pelo verbo.

A luta dos povos também mudou: no rumo oposto da guerra pela não dominação do território e dos costumes, os índios agora brigam pela retomada não só de suas terras, mas pela preservação cultural, pelo resgate das tradições, por orgulho e pela reafirmação de sua identidade. É nessa perspectiva que as batalhas das etnias que subsistem em Pernambuco ganham outros moldes. E têm como alicerce a promoção e a resistência cultural por meios até bem pouco alheios ao universo das suas aldeias: o teatro, o rádio e o cinema.

Joselito Arcanjo fala sobre a peça *Mandaru no Reino de Ororubá*

Imagens: Juliana Aragão

A experiência ainda é breve no estado – onde iniciativas do gênero só recentemente começaram a ser implementadas – mas os resultados já começam a aparecer. Em Pernambuco, a tribo Xucuru, em Pesqueira – em parte por seu histórico de conflitos e por sua ligação natural com o Ponto de Cultura da vizinha Arcoverde – vem figurando como uma espécie de piloto para projetos do tipo.



Henry Pereira diz que proposta era criar multiplicadores de cultura nas aldeias

Foto: Roberto Cavalcanti/Especial

Foi lá que, em 2001, iniciou-se um programa de formação de agentes culturais entre a comunidade indígena, capitaneado pela Estação Cultura de Arcoverde – primeiro Ponto de Cultura vinculado ao Ministério da Cultura do Brasil. A intenção, segundo um dos coordenadores do Estação Cultura, Henry Pereira, era criar multiplicadores da cultura xucuru na comunidade e, assim, incentivar ações na área dentro das aldeias.

O que os organizadores do Ponto de Cultura não imaginavam é que os próprios índios, numa ação inversa, teriam papel fundamental na subsistência da Estação Cultura. “Fizemos uma ação de ocupação no prédio abandonado da estação ferroviária da cidade e houve embate com a prefeitura. Nosso principal

parceiro de resistência foi o povo Xucuru”, lembra Henry. Graças à ajuda dos índios, o local virou sede do Ponto de Cultura de Arcoverde.

Com os vínculos estreitados, surgiu a proposta de se criar um grupo de teatro na tribo – o primeiro entre as etnias indígenas pernambucanas. Isso foi em 2005. A idéia, tímida de início, baseou-se em um roteiro elaborado pela professora Valdelice Xukuru. Mas a peça *Mandaru no Reino de Ororubá* surpreendeu. O espetáculo, baseado no papel do índio frente à dinâmica social atual, acabou vencendo o prêmio nacional Culturas Indígenas no ano passado. “Agora estamos na fase de rearticulação do roteiro com um grupo diferente de jovens. A proposta é agregar música e artes plásticas e dar um novo conceito à peça”, explica Henry. O projeto vai crescendo e gerando novas demandas, como criação de cenário e artesanato”, completa.

Jovens da reserva Xucuru participam de oficina audiovisual

Imagens: Juliana Aragão

A experiência iniciada com os xucurus ganhou vulto e se disseminou. O sucesso estimulou a criação de grupos de teatro em todos os outros povos o estado. Hoje, cerca de 300 jovens índios pernambucanos estão envolvidos na iniciativa, levada a cabo pela Estação Cultura de Arcoverde. Nele, cada grupo foi estimulado a criar um espetáculo baseado em pelo menos quatro mitos oriundos de seus povos. “É como um esqueleto no qual vão sendo incorporados elementos como dança, poesia, paródia. A juventude tem se apropriado da cultura de massa e incorporado à sua própria cultura”, observa Henry. O resultado do trabalho será apresentado em junho, com a apresentação das peças durante o I Encontro de formação política para a juventude indígena, que terá uma sessão dedicada às ações de articulação artística entre as tribos.



Cacique Marcos Xucuru espera autorização para botar a rádio no ar
Foto: Roberto Cavalcanti/Especial

Os xucurus também são vanguardistas em instituir uma nova proposta de comunicação entre seu povo – um universo de 10 mil pessoas distribuídas em 23 aldeias numa área de 27,5 mil hectares. Em conjunto com o Centro de Cultura Luis Freire, em Olinda, a tribo montou uma rádio comunitária. “Começamos a trabalhar com os jovens a questão da comunicação comunitária em 2006. Hoje temos uma equipe capacitada e a estrutura montada, com todos os equipamentos, mas ainda aguardamos a autorização do Ministério das Telecomunicações para colocar a rádio no ar”, lamenta o cacique Marcos Xucuru, filho do também cacique Xicão, assassinado em 1998 e grande precursor do movimento de resistência do seu povo.

ser índio no Brasil é uma questão de identidade que se sagra não só por laços de sangue, mas principalmente por ligações culturais. Elos que foram inevitavelmente sendo quebrados ao longo do tempo e de uma história opressora de colonização. A recuperação e o reforço dessa conexão virou cerne de um trabalho que começou pelas mãos de indigenistas e lideranças indígenas e acabou virando luta comum.

Essa batalha pela reagregação e pela restauração de um orgulho muitas vezes dissipado vem ganhando como aliada a reafirmação cultural. É por ela – e em nome dela – que recursos como o rádio, o teatro e o cinema, embora ainda resultado de ações isoladas e pontuais, vêm se tornando ferramentas capazes de reafirmar a identidade cultural dos povos indígenas e mudar esse cenário. Esse é o tema do especial que o Pernambuco.com lança em homenagem ao Dia do Índio.

Expediente:

Textos: Juliana Aragão

Edição: Adriana Reis e Carolina Monteiro

Layout e edição de vídeos: Bosco

Assistente: Hugo Martins

Até a igreja se rendeu ao toré

Na contramão da história, os índios pernambucanos estão conseguindo retomar suas tradições e ritos diante de uma das instituições mais herméticas e controversas na história da dominação dos povos indígenas no Brasil: a Igreja Católica. Em Pesqueira, onde ficam as 23 aldeias do povo Xucuru, o ritual do toré, mais importante manifestação sagrada das tribos indígenas, é praticado durante a missa. A cena, inusitada para os mais ortodoxos, vai ser um dos focos do documentário sobre a religiosidade dos xucurus, um dos curtas em fase de produção pelos alunos do curso de audiovisual.

“Na prática, os cânticos da igreja são incorporados ao toré, que é dançado dentro da igreja”, aponta o cacique Marquinhos Xucuru. “A homilia é voltada para a questão local e sempre destaca a importância da luta, da manutenção da nossa identidade e do fortalecimento da nossa cultura. A realidade é que o nosso povo é católico, mas esquecemos da nossa própria religião”, conclui.

Joselito Arcanjo teoriza: “o toré transcende às questões de espaço e de tempo”

Imagens: Juliana Aragão

De forma contrária ao métodos pouco ortodoxos de evangelização dos indígenas, a igreja tem agregado um papel de apoio no fortalecimento da etnia. O entrosamento entre xucurus e a paróquia

de Pesqueira chegou ao ponto de a ordenação de um dos novos párocos das aldeias ter ocorrido em uma festa que juntou a liturgia católica com uma cerimônia indígena.



Santuário de Cimbres, em Pesqueira
Foto: Inês Campêlo/DP

A homenagem não simboliza pouco. “O toré é uma das expressões das tribos nordestinas que antecede todo processo mobilização, seja ele com a juventude, por educação, saúde” afirma o professor de história Joselito Arcanjo, autor de uma dissertação de mestrado em antropologia defendida na Universidade Federal de Pernambuco e intitulada *Identidade étnica através da dança de toré*. A dança e os cânticos também costumam abrir as oficinas de audiovisual na tribo e fazem parte dos rituais praticados no santuário de Cimbres, que fica dentro de um das aldeias da tribo, onde teria ocorrido uma aparição de Nossa Senhora das Graças e destino da terceira maior romaria do Brasil.

“O toré transcende a questão de passado, presente e futuro, porque nesse campo entidades como pajés e caciques que já foram *plantados* [faleceram] estão presentes e ganham corporeidade, seja pelo canto, seja na fala”, completa Joselito. O simbolismo do ritual e o respeito dispensado a ele – ensinados de pai para filho – são questões sagradas entre os xucurus. É como um laço que une a tribo, mais importante até do que os de parentesco, que acabou por se transformar em símbolo da resistência dos índios do Nordeste.

Identidade refletida através das lentes



Jovens xucurus aprendem cinema

Foto: Roberto Cavalcanti/Especial

Lá no alto da Serra de Ororubá, em terras da reserva indígena do povo Xucuru, em Pesqueira, nem celular pega. Mas ver índios empunhando câmeras de última geração e enormes microfones, discutindo roteiros, usando termos como *plano americano*, *tilt* ou *contra-luz* e dirigindo cenas virou rotina no lugar. Na escolinha de instalações simples plantada bem no alto da serra, na aldeia São José, uma das 23 da etnia, jovens xucurus mal se apercebem, mas estão não só entrando para a história como fazendo-a: eles estão aprendendo a fazer cinema.

O grupo é um dos pioneiros em Pernambuco de uma idéia que começou a tomar forma no Xingu, no Mato Grosso, onde a ONG Vídeo nas Aldeias – hoje um Pontão Cultural instalado em Olinda – iniciou, há mais de 20 anos, oficinas de audiovisual voltadas para os povos indígenas. O projeto da ONG se propõe a criar meios, com a ajuda da realização de oficinas e a instalação de centros de audiovisual, para que os índios retratem a sua realidade por meio da linguagem cinematográfica.

Material institucional do Pontão Vídeo nas Aldeias

Imagens: Divulgação

A proposta do Vídeo nas Aldeias, de acordo com o seu idealizador, o antropólogo e militante indigenista Vincent Carelli, é utilizar o vídeo como instrumento de expressão da identidade dos índios, o que acaba afetando a compreensão deles sobre si mesmos e sobre o mundo. “Queríamos oferecer instrumentos que lhes permitissem ter acesso às suas imagens, elaborar e recriar a sua própria imagem. O procedimento adotado, com as imagens produzidas imediatamente exibida em público, permitia que a câmera passasse a ser um objeto apropriável por eles”, detalha Carelli. “Ao equipar comunidades indígenas com aparelhos de vídeo, o projeto estimulou intercâmbio de imagens e

informações entre os povos”, completa.



Índia pernambucana Cláudia Trucá filma no Xingu (Mato Grosso)

Foto: Vincent Carelli/Divulgação

Em Pernambuco, a Vídeo nas Aldeias – cujo trabalho já resultou na produção de 35 documentários pelas mãos de várias etnias no Brasil – iniciou uma capacitação entre os trucás, em uma aldeia perto de Cabrobó, a 580km do Recife, no ano passado. O trabalho resultou em um documentário de 32 minutos que acaba de sair do forno. Um projeto semelhante está sendo implantado na reserva dos xucurus, por iniciativa da produtora pernambucana Cabra Quente, através de patrocínios culturais da Petrobras, do Ministério da Cultura e da Fundação Nacional de Artes.

Como o trabalho da Vídeo nas Aldeias, o projeto da Cabra Quente também se propõe a reforçar a identidade indígena. “A partir da capacitação, ele vão documentar sua história de luta e resistência e resgatar suas próprias histórias de vida”, pontua o coordenador do projeto *Oficina de vídeo para a nação Xukuru Ororubá* Hamilton Costa Filho, lembrando que os xucurus não têm nenhum registro do tipo para a posteridade.

Confira o vídeo sobre a oficina, produzido pela Cabra Quente Filmes

Imagens: Divulgação

Justamente por isso, o plano de Hamilton é ir além da capacitação: a finalização inclui a criação de um núcleo audiovisual – e, futuramente, quem sabe até um Ponto de Cultura – dentro da reserva, onde se pretende montar não só um arquivo de imagens relacionadas à história da etnia, mas também uma central de produção e uma ilha de edição. “A implantação do projeto na reserva nos dá outra via de interlocução com a sociedade, outras maneira de comunicação com a população tanto de dentro da tribo como de fora”, emend

Uma câmera na mão e um cocar na cabeça

Quando a pequena Anna Flávia, de apenas 10 anos, ordena silêncio a plenos pulmões, parece que até os passarinhos da reserva indígena Xucuru obedecem ao imperativo. O grito da garota – que apesar da pouca idade já está investida da função de produtora do curta sobre seu avô Xicão Xucuru – um dos quatro documentários em curso na tribo como parte da formação em audiovisual que os jovens índios estão recebendo – é a senha para as gravações marcadas para aquela tarde comecem.



Zenaide, viúva do cacique Xicão - tema de um dos documentários
Foto: Roberto Cavalcanti/Especial

Antes do berro que ecoa pela vizinhança, o “zunzunzum” era grande na sala de dona Zenaide, viúva de Xicão e mãe não só do cacique Marquinhos, mas assim considerada por todo o povo Xucuru. Um media a luz, outro fazia os últimos ajustes no microfone, um grupo discutia sobre planos e enquadramentos no set de filmagens de um sábado ensolarado na reserva indígena. E assim tem sido em quase todos os fins de semana desde janeiro, quando começaram as oficinas para ensinar os jovens xucurus a fazerem cinema.

Naquela manhã, a movimentação começou cedo na Escola Indígena Natureza, na aldeia São José, espaço cedido pelos xucurus para a realização das oficinas. Enquanto os alunos chegavam, em meio a uma algazarra típica da idade, mulheres da tribo já começavam, em uma sala dos fundos, a preparar o almoço que seria servido a alunos e oficineiros. E só graças a esse clima de cooperação, é que a iniciação dos jovens na sétima arte está vingando. Para dizer o mínimo, basta a informação de que em Pesqueira não há salas de exibição. "Eles nunca tinham tido contato com a linguagem de documentário. A referência deles era basicamente a TV", lembra Hamilton Costa filho, coordenador do projeto. O primeiro desafio foi, portanto, desconstruir esse padrão de formatação que os participantes da oficina tinham em mente.

Trechos da gravação do curta-metragem sobre Xicão, produzido durante a oficina

Imagens: Juliana Aragão

O passo seguinte já partiu para a prática: aulas sobre como construir roteiros, lições sobre produção e direção para cinema, noções de luz e som e, enfim, um dos momentos mais esperados: o de botar a mão na massa - ou, no caso, na câmera. Mais algumas semanas e será a vez de aprender a editar e finalizar um filme e *voilà*: no dia 20 de maio, a exibição dos quatro curtas orgulhosamente produzidos pelos jovens xucurus serão o ponto alto da Assembléia dos Xucurus, encontro realizado anualmente pela tribo em que milhares de indígenas descem a pé até o centro de Pesqueira para relembrar suas lutas e reafirmar sua cultura.

Eliane Beserra fala sobre o roteiro do seu documentário sobre o povo Xucuru

Imagens: Juliana Aragão

Para os participantes das oficinas, no entanto, os motivos de comemoração começaram mais cedo este ano. Cheio de expectativa, o estudante Cristiano Jerônimo, 19, já vislumbra os que as oficinas vão proporcionar daqui para a frente. "A maioria dos pesqueirenses diz que o povo Xucuru é um povo que não tem cultura. Dizem que não somos índios. Esse curso vai mostrar para eles e para todo o Brasil que em Pernambuco existem índios e que temos cultura. Vamos contar a história do nosso povo", orgulha-se.

Cristiano Jerônimo mostra a importância do curso para a preservação da cultura indígena

Imagens: Juliana Aragão

A também estudante Maria Daysyane vai além. "O povo lá fora vai ter uma visão diferente do que acontece aqui dentro. Não vamos falar, vamos mostrar. E nossos filhos, nossos netos vão ver o que a gente fez e a forma melhor de continuar", sonha. O grupo de Daysyane escolheu como tema de seu curta documentário um resgate da história de Xicão Xucuru, uma das lideranças mais marcantes do seu povo. Os demais falam da religiosidade, das lutas e resistência do povo Xucuru e de Cimbres, uma das aldeias da reserva que acabou virando um dos santuários e locais de peregrinação mais famosos do estado.

Maria Daysyane conta sua experiência na produção do curta sobre Xicão

Imagens: Juliana Aragão e o cacique Marcos Xucuru.

Um centro audiovisual na reserva xucuru



Índios cederam casa onde vai funcionar o centro audiovisual da reserva

Foto: Roberto Cavalcanti/Especial

Oficinas concluídas, jovens índios capacitados. E um novo desafio: como dar continuidade ao projeto de formação em cinema e vídeo dos xucurus? A resposta tem como ponto de partida a montagem de um núcleo audiovisual dentro da reserva indígena. Embora não contemplada no escopo original do projeto, o centro já tem até data para e tornar uma realidade. A inauguração do espaço deve acontecer durante as festividades da Assembléia dos Xucuru, entre os dias 17 e 20 de maio, quando os curtas em fase de produção dentro da tribo também serão lançados em uma exibição pública.

Para viabilizar o funcionamento do núcleo – que já tem todo o aparato tecnológico de última geração garantido –, a produtora Cabra Quente está em busca de parceiros, sejam eles públicos

ou privados, dispostos a tocar o plano. Doações na forma de material de construção e equipamentos, avisam os coordenadores do projeto, são bem-vindas. O primeiro passo para a concretização do centro, porém, veio por iniciativa dos próprios índios. Como contrapartida à realização das oficinas, o próprio povo Xucuru doou uma pequena casa da comunidade para a montagem do núcleo.

Zenaide, viúva de Xicão, acredita na oportunidade de um futuro melhor para o jovem xucuru

Imagens: Juliana Aragão

Quando estiver pronto, o centro vai contar com duas câmeras de alta definição e última geração, microfones para reportagem e documentário e um computador capaz de se transformar na mais potente ilha de edição da região. Uma das principais preocupações dos responsáveis pelo projeto é conseguir parceiros para a instalação de internet de banda larga no núcleo.



Hamilton Costa Filho acha que o centro vai ser fonte de renda para jovens

Foto: Roberto Cavalcanti/Especial

Com o centro de audiovisual entregue aos índios, a ambição é ir além dos domínios da reserva indígena. Para o responsável pelas oficinas de audiovisual na aldeia xucuru, Hamilton Costa Filho, a formação dos jovens como realizadores pode significar uma fonte de renda para a comunidade e uma nova perspectiva de vida para essa geração de índios. "Vemos que, apesar de o propósito inicial ser o de retratar a realidade da tribo, as idéias de roteiros já começam a extrapolar esse universo". Além da capacitação de jovens cineastas, o projeto também prevê a criação de mão-de-obra – como operadores de câmera, assistentes de som, produtores executivos – para o mercado de audiovisual no estado. Tanto que, ao final das oficinas, os participantes serão levados para períodos de estágio na Cabra Quente e apresentados a outras produtoras.

"Inicialmente, concebemos a ação como uma forma de fortalecimento, de continuidade do nosso processo de luta pela organização sócio-cultural do nosso povo. Depois, pensamos que isso pode garantir a formação desses jovens, em termos financeiros", reitera o cacique Marquinhos, um dos mais entusiasmados com essa reviravolta cultural que começa a se desenhar bem debaixo dos seus olhos. Até um festival de vídeos produzidos por povos indígenas está nos planos da tribo.



Jovens talentos começam a despontar

Foto: Roberto Cavalcanti/Especial

Novos talentos já começaram a ser identificados entre os participantes das oficinas. “Ficamos surpresos com a desenvoltura de alguns alunos. Tem gente que deu um show na primeira vez que colocou as mãos numa câmera”, vibra Hamilton. Outros naturalmente se interessam mais por produção, operação de som e edição. Um deles, inclusive, já foi selecionado para atuar no novo filme do cineasta Antônio Luiz Carrilho, que ministrou uma das oficinas na tribo.



Rumos Música: da sonoridade da tradição oral religiosa ao samba e experimentalismo**Fonte:** <http://www.itaucultural.org.br/impressao.cfm?release=6278>

Entre 22 e 25 de maio, o Itaú Cultural receberá mais oito dos 50 selecionados da terceira edição do programa Rumos Música. Na quinta-feira, a programação será aberta pela cearense Dona Maria do Horto, uma lavadeira e romeira, cujo repertório percorre a tradição oral religiosa brasileira. Ela dividirá a noite com a banda paulistana Axial, que transita pelo candomblé com elementos eletroacústicos. Na sexta-feira, o espaço será dividido pelos pernambucanos do Reisado de Caraíbas, e as cariocas do Duo GisBranco, que unem ao piano ritmos latinos, brasileiros e jazz. A paraibana Cátia de França, apresenta-se no sábado, seguida da percussionista, compositora e cantora pernambucana Alessandra Leão. Fecham esta temporada de maio, os rondonienses experimentalistas Soda Acústica e o "alagoano", nascido em Santa Catarina, Wado. A entrada é franca.

Até agora já se apresentaram 11 dos 50 selecionados desta edição do Rumos Música. A série encerra em setembro, completando a divulgação dos trabalhos de todos os contemplados. Todas as apresentações estão sendo gravadas e integrarão a coleção de DVDs Rumos Itaú Cultural Música, a ser lançada em julho de 2009. Ainda em 2008, serão lançados os CDs com duas músicas de cada um dos escolhidos nesta edição.

Oralidade religiosa, candomblé e pífanos

A voz de Dona Maria do Horto, que abre a programação, é potente e seu repertório pela tradição oral religiosa é vasto. Ela é lavadeira de roupas, em sua terra natal, mas percorre o Brasil seguindo em romaria. Canta o Padre Cícero, seus milagres e a fé incontida do povo. Subiu ao palco pela primeira vez em 2003, com a Orquestra de Rabecas Cego Oliveira, nos festejos de aniversário do padre milagreiro, em Juazeiro do Norte. Em 2005 participou das coletâneas *Ceará Original Soundtrack I e II*, promovidas pelo Sebrae. No ano seguinte, foi convidada a integrar o encontro de mestres do estado do Ceará, na categoria mestra da Oralidade Religiosa. Em 2007, além de ser selecionada pelos Rumos Música, ela recebeu do Centro de Arte e Cultura Dragão do Mar o título de Mestra da Cultura.

O candomblé e canções da tradição haitiana e brasileira, pautam a música da banda Axial. Composta por Sandra Ximenes (composições, voz e teclado), Felipe Julián (baixo, eletrônicos e teclado), Leonardo Muniz (saxofone, clarinetes e eletrônicos) e Yvo Ursini (guitarra e eletrônicos), o grupo combina esses gêneros musicais com elementos da música instrumental e eletroacústica. O seu primeiro CD (*Axial*) foi lançado em 2004 e percorreu festivais e mostras de todo o país. Em 2007, eles lançaram em Berlim o CD *Senóide*, que traz em seu repertório cantigas de origem afro-brasileira; uma de suas características iniciais.

No dia seguinte, sexta-feira, o palco será tomado pelo Reisado Encanto das Caraíbas - nome emprestado do povoado que se situa na zona rural de Arcoverde, em Pernambuco. O grupo reúne remanescentes da família dos Sabinos (construtores e tocadores de viola); da família do falecido albino Ferreira Silva (tocadores de oito baixos e sanfona); além de pifeiros, tocadores de zabumba, pandeiro, ganzá, e cantadores e compositores de tradição popular. É um total de 32 pessoas, com músicas feitas pelos mais velhos e a dança conduzida pelo Mestre Horácio e acompanhada pelos jovens. Eles trazem um repertório musical que inclui cantigas que remetem a questões sociais e políticas das décadas de 30 e de 40, como a perseguição e morte de Lampião e o seu bando (1937); o Movimento Integralista em Pernambuco (1932-1938) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Piano, percussão, samba e experimentalismo

Na mesma sexta-feira, depois do Reisado, subirão ao palco as pianistas Bianca Gismonti e Claudia Castelo Branco. Elas formam o Duo GisBranco, cujo trabalho, inovador, une o interesse por ritmos brasileiros, latinos e jazz à formação sólida e abrangente em piano. Elas exploram ao máximo a sonoridade deste instrumento, na fronteira entre a música popular e erudita, construindo um repertório de música instrumental único para dois pianos.

Também o piano, mas somado ao violão, sanfona, flauta e percussão, acompanham Cátia de França, cujo trabalho tem a literatura como fonte, e abre a programação do sábado. Professora de música até começar a compor em parceria com o poeta Diógenes Brayner, ela participou de festivais de música popular na década de 60. Aos 60 anos de idade e com 35 de carreira, a artista soma seis discos lançados: *Vinte Palavras Girando ao Redor do Sol* (1979), *Estilhaços* (1980), *Feliz Demais* (1985), *Avatar* (1996) e *Cátia de França canta Pedro Osmar* (2005) e *Hóspede da Natureza* (2007).

Depois dela, Alessandra Leão se apresenta ainda no sábado. Alessandra é percussionista, compositora e cantora. Iniciou sua carreira musical em brincadeiras de rua, frevo de bloco e boi de carnaval. Participou da fundação do grupo Comadre Fulozinha. Já trabalhou ao lado de músicos como Antônio Carlos Nóbrega, Siba, Silvério Pessoa e Zé Neguinho do Coco. Em 2006, deu início ao seu trabalho autoral com o CD *Brinquedo de Tambor*, produzido e arranjado em parceria com o violeiro Caçapa.

Fechando esta programação do mês, no domingo a banda Soda Acústica e o cantor Wado dividem o espaço. A noite começa com o grupo de Rondônia, formado pelos universitários Rinaldo Santos, André Torres, Anderson Silva e Bira Lourenço com o propósito de descobrir uma linguagem própria e encontrar sua autenticidade. O projeto do quarteto é fazer um som experimental, sem o compromisso de criar novos estilos, ou de formatar uma nova cultura musical. No repertório, apresentarão composições que versam o cotidiano, de maneira sutil, com uma sátira sem deixar de lado o compromisso pela causa cantada.

Os rondonienses serão seguidos por Wado, que, como ele diz, é catarinense de nascimento e alagoano de coração. O músico iniciou a sua carreira solo em 2000, quando se desligou da banda Santo Samba para gravar seu primeiro CD, *O Manifesto da Arte Periférica*, lançado um ano depois. Em 2002, compôs o elogiado disco *Cinema Auditivo*. Passados mais dois anos, Wado formou a banda Realismo Fantástico e gravou o que, para muitos, é o seu melhor trabalho: *A Farsa do Samba Nublado*, com o qual ingressou no Projeto Pixinguinha, e viajou pelo sul e sudeste do país. No início de 2007 se separou da banda, fixou residência em Alagoas e passou a atuar com músicos da cena local.

Itaú Cultural

Av. Paulista, 149 - estação Brigadeiro do metrô
Fones: 11. 2168-1776/1777

Assessoria de imprensa

Conteúdo Comunicação
Fone: 11. 3093-7800
Cristina Durán: cristina.duran@conteudonet.com
Larissa Corrêa: larissa.correa@mailier.com.br
Milena Ootuca: milena.ootuca@conteudonet.com
Paula Corrêa: paula.correa@conteudonet.com
Roberta Montanari: roberta.montanari@conteudonet.com
www.conteudocomunicacao.com.br

CADERNO 2

A inovação vem com pé na tradição

No feriado, projeto Rumos Itaú Cultural vai da oralidade religiosa ao experimento

Francisco Quinteiro Pires

Fonte: www.estadao.com.br

No feriado de Corpus Christi, as sonoridades da tradição e da experimentação vão se encontrar - e em oito apresentações, duas por dia. Esse é o número de atrações do ciclo atual da terceira edição do projeto Rumos Itaú Cultural Música, que selecionou 50 artistas e cuja temporada em São Paulo vai até julho.

O destaque do feriado prolongado é o diálogo entre as matrizes musicais brasileiras e o desejo de experimentação, em que têm vez as inovações eletrônicas. Dona Maria do Horto e o grupo Axial abrem a série na Sala Itaú Cultural hoje, a partir das 19h30. Todas as apresentações são gratuitas e gravadas para o lançamento de uma coleção de DVDs no ano que vem.

A voz de Dona Maria é uma guardiã da tradição oral religiosa. Lavadeira em Juazeiro do Norte (CE), ela canta benditos e histórias envolvendo Padre Cícero, o padroeiro da sua cidade natal. Sua carreira se iniciou em 2003, quando atuou com a Orquestra de Rabecas Cego Oliveira. Depois de Dona Maria, entra em cena o grupo Axial. Com Senóide, trabalho recém-lançado, o agora quarteto - Sandra Ximenez (vocal e teclado), Felipe Julián (baixo, eletrônicos e teclado), Leonardo Muniz (saxofone, clarinetes e eletrônicos) e Yvo Ursini (guitarra e eletrônicos) - mostra uma musicalidade mais dinâmica, em que as batidas dançantes dão o ritmo ao lado dos elementos eletroacústicos, na comparação com CD de estreia: Axial (2004). Em Senóide, Axial visita a tradição religiosa, dando nova roupagem a três músicas de domínio público em homenagem aos orixás Exu, Oxumaré e Ossaim. “Gosto de cantar em outras línguas, como o crioulo do Haiti, por causa do som, que não precisa ter um sentido explícito, imediato”, diz Sandra. A literatura aparece em trechos de poemas de Manoel de Barros, Mário de Andrade e João Cabral de Melo Neto que foram musicados. Senóide é a onda sonora mais primitiva, básica, explica Sandra. É essa ancestralidade que interessa ao grupo Axial que, ao pesquisar na tradição, faz dela o seu alimento para expandir novos horizontes. A expansão de possibilidades sonoras em Senóide poderá ser mais bem ouvida no palco, quando Felipe Julián vai fazer ao vivo as bases no computador, sem as limitações de estúdio.

Amanhã, às 19h30, é a vez do Reisado Encanto das Caraíbas, de Pernambuco, e do Duo GisBranco, do Rio. O nome do grupo pernambucano foi emprestado do nome do povoado situado na zona rural de Arcoverde, no norte do Estado. O Reisado, com 32 integrantes, reúne remanescentes de famílias ligadas à arte musical, como tocadores de viola, sanfona, pífano e zabumba. Suas cantigas remetem a temas sociais e políticos dos anos 30 e 40, do bando de Lampião à 2ª Guerra Mundial.

O Duo GisBranco, formado por Bianca Gismonti e Cláudia Castelo Branco, sobe ao palco para mostrar as soluções que dois pianos podem criar na busca de uma expressão própria. As pianistas misturam ritmos brasileiros aos latinos e ao jazz. “Dois pianos são uma coisa diferente, há poucos íssimos duos de piano na história da música brasileira”, diz Cláudia. Elas visitam um repertório de

referência - Moacir Santos, Ernesto Nazareth, Guinga, Egberto Gismonti – para procurar “uma linguagem pianística única”.

No sábado, às 19h30, a paraibana Cátia de França une seu trabalho de compositora, cuja fonte é a literatura, a um piano, um violão, uma sanfona e à percussão. Ela faz referência a Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros, entre outros. Aos 35 anos de carreira, vai apresentar parte do repertório dos seis discos já lançados, sendo Hóspede da Natureza (2007) o mais recente.

Parceira de Antônio Nóbrega, Silvério Pessoa e Siba, a percussionista e cantora pernambucana Alessandra Leão revela as influências que as brincadeiras de rua e de carnaval têm no seu som. Alessandra idealizou o projeto Folia de Santo, cuja proposta é criar composições a partir das tradições ligadas a um catolicismo de conteúdo popular. Uma das fundadoras do grupo Comadre Fulozinha, ela também apresenta o seu trabalho autoral, iniciado no CD Brinquedo de Tambor (2006). Do cavalo-marinho ao afoxé, a rica cultura de Pernambuco cadencia uma apresentação lúdica.

A banda Soda Acústica e o cantor Wado fecham o ciclo no domingo, sempre às 19h30. Vinda de Rondônia, Soda Acústica é formada por quatro universitários oriundos do curso de letras. Rinaldo Santos, André Torres, Anderson Silva e Bira Lourenço fazem a formação com violão, guitarra, baixo e bateria. Em busca de uma autenticidade, a proposta do Soda Acústica é criar um som experimental, cujas composições tratam de temas cotidianos. Catarinense de nascimento, mas alagoano de coração, Wado passou a se destacar a partir de 2000, quando deixou o grupo Santo Samba. Lançou três discos baseados na efervescência musical das periferias dos países pobres. Essa matéria-prima reelaborada está no palco.

Serviço

Rumos Música. Itaú Cultural (255 lugs.). Avenida Paulista, 149, tel. 2168-1776, metrô Brigadeiro. Hoje a dom., 19h30. Grátis (retirar ingressos com meia hora de antecedência)

Cliente: Itaú Cultural

Veículo: Estadão.com.br

Data: 22/05/2008

Página: 03

Seção: Caderno 2

DIARIO DE PERNAMBUCO

18 de fevereiro de 2008

Fonte: www.pernambuco.com

Brinquedo popular // Macuca em clima de
Woodstock

Júlio Cavani
Da equipe do Diário

Woodstock poderia ser considerado um evento urbano se fosse comparado ao festival Brinquedo popular, que ocorreu nesse fim de semana, na Fazenda da Macuca, localizada nos arredores de Garanhuns, no agreste de Pernambuco. A festa é realizada em pleno campo, sem luz elétrica, iluminada apenas pela lua e pelas chamas dos candeeiros. Além disso, todas as atrações tocam música folclórica rural e a maioria vem de cidades do interior de Pernambuco.

O festival começou na sexta, mas a maioria das bandas se apresentou no sábado, assistidas por uma platéia de mais de 500 pessoas. A maior parte do público dormiu na própria fazenda, que se transformou numa espécie de comunidade alternativa temporária. As barracas de camping eram armadas em um campo delineado por 12 árvores, que nesta época do ano perdem todas as folhas e carregam nos galhos apenas flores alaranjadas, acrescentando um tom colorido à paisagem esverdeada.

As pessoas acampadas tomavam banho em uma bica construída com a água que escorre sobre uma pedra ao lado de um pequeno lago. Para as demais necessidades, havia banheiros coletivos localizados ao lado do salão onde ocorriam os shows. O bar vendia café-da-manhã (macaxeira), almoço e jantar, além de cachaças aromáticas, bebidas e lanches. A energia elétrica era usada apenas para alimentar as caixas de som e os freezers.

De todas as bandas que se apresentaram, nenhuma usava instrumentos musicais elétricos, mas apenas acústicos (a única exceção era o Quarteto Olinda, que tinha um baixista). No sábado, os shows começaram no fim da tarde, assim que o sol se pôs, e duraram até perto do amanhecer. O festival é maior evento cultural realizado na fazenda, que é a sede do Boi da Macuca, localizada entre as cidades de Correntes e Poço Comprido. Ele havia deixado de ser promovido nos últimos dois anos, pois o excesso de público o descaracterizou.

O salão começou a ficar cheio quando entrou no palco a contagiante Banda de Pífanos Folclore Verde, que é da comunidade quilombola de Castainho, situada no município de Garanhuns. Com elementos de coco e forró, seu som é pesado e dançante, com vocalistas carismáticos, percussão entrosada e tudo para fazer sucesso na capital e em outros estados e países.

A atração seguinte, que também empolgou a platéia, foi o Reisado das Caraíbas, de Arcoverde (Sertão). O grupo está bastante renovado, com a participação de jovens que modernizam a dança, mas respeitam a música original, que tem elementos de valsa e faz todos se balançarem como

uma grande onda. Em seguida, o Samba de Coco Santa Luzia, de Caetés, também de alto nível artístico, mostrou seu som suingado, conduzido por percussão, voz e cavaquinho. O Samba de Coco Raízes de Arcoverde e o Quarteto Olinda com Cláudio da Rabeca encerraram a festa, que continuaria no domingo com o cortejo do Boi da Macuca.

Coco Raízes é voz coletiva

Por Valéria Vicente

A Ponte – Fanzine Cultural do dia 19/04/2001.

Fonte: <http://www.cocoraizes.com.br/festival/lula.htm>

A partir de 1989, Lula Calixto, herdeiro da tradição de Alfredo Sueca, retoma o coco junto à sua família - homem sisudo de longa história na percussão popular. No ano de sua morte, 1999, Lula Calixto dedicou-se a preparar seus parentes e amigos para não deixarem morrer a tradição que os uniu.



Lula Calixto com o chapéu usado pelos sertanejos

Há pouco mais de um ano Recife era oficialmente apresentado ao Coco Raízes de Arcoverde. O Projeto Pernambuco em Concerto proporcionou ao grupo registrar pela primeira vez uma música em CD e ao Recife, um grande show na Rua da Moeda. A apresentação encerrou a noite mas não se encerrou no palco. Por trás do camarim grande número de pessoas continuou cantando e dançando com os arcoverdenses. Foi marcante. Depois, o grupo gravou seu próprio CD, lançado no São João, e que mesmo sem ser vendido em lojas se esgotou antes de terminar o ano.

Acaba de chegar nova remessa do cobiçado CD e eu aproveito a última visita à casa de Damião Calixto, um dos líderes do grupo, para contar as novas sobre o Coco que inspirou a formação do Cordel do Fogo Encantado. É muito fácil se apaixonar pelo Coco Raízes. É um povo muito feliz, otimista. Além de tocar um coco delicioso e criativo, fruto da mestiçagem com ritmos negros e indígenas. Existe, entre eles, uma energia de confraternização simples e rara.

Lá na casa dos Calixtos lembrei de Nietzsche quando ele diz que o que faz autêntica uma arte é a sua capacidade de expressar uma voz coletiva. Porque no *Coco Raízes*, arte é experiência, é vivência que envolve a todos. Não é de estranhar que a presença do recém-nascido Lula Calixto Sobrinho não atrapalhe a festa, porque lá viver é festejar, é sambar o coco. E vivendo assim, não é de estranhar que já aos 2 anos as crianças toquem pandeiro. Damares tem 11 e toca com perfeição quase todos os instrumentos do coco, os demais, como o triângulo, toca apenas muito bem.

Apesar de estarem comemorando a nova tiragem, o grupo já tem composições novas para mais alguns CDs. Assis Calixto anda com cordéis à mão de quando em quando refletindo sobre as músicas que está fazendo. Naquele momento estava pensando numa música para os pipeiros, os motoristas dos carros-pipa, que abastecem a cidade e que almoçam a refeição preparada por Irã Calixto, a vocalista.

Da outra vez que visitei o grupo perguntei à Dona Lurdes (coro, triângulo e mãe) sobre suas expectativas: "O que eu quero pro samba de coco é paz, união. A gente poder cantar, viajar". Agora ela prepara uma galinha guisada e explica que o grupo resolveu ter uma produtora e uma empresária para ajudá-los com os contatos para shows. Micheline e Meire, que há muito acompanham o grupo, assumiram a função.

Agora, além dos ensaios abertos no sábado à noite, as famílias se reúnem durante a semana para treinar as músicas novas. Planos existem demais, desde a possibilidade do grupo excursionar pelo Estado através do SESC à idéia de que os ensaios aconteçam no principal ponto turístico da cidade, o Cruzeiro. A certeza é que ainda em abril participam do clipe do Cordel do Fogo Encantado. Chega a hora do ensaio e Cição Gomes e sua esposa, Dona Maria, se achegam. Ele me conta sobre quando aprendeu o coco "Eu passava a noite todinha no pé da serra. Naquela época não tinha nem maraca nem surdo. O coco era só no ganzá". Biu Neguinho e seu pandeiro: o Coco está formado. Pecon vem fazer o coro e Idaiane, Neguinho e Fábio colocam os tamancos pra nos matar de inveja dançando o trupé como são incríveis!

Lembrei de Micheline citando Lula Calixto: "A dança é alimento espiritual. Quem dança não precisa de mais nada". Pra dançar o Coco, mesmo longe dos Calixtos, Gomes e Manás, o recifense já pode encontrar o CD *Coco Raízes* de Arcoverde nas lojas da cidade.

Raízes de Arcoverde

Diário de Pernambuco – Pernambuco.com Online do 16/08/2003.

Fonte: http://www.arcoverde.pe.gov.br/grupos_culturais/grupos_culturais.htm

O Coco Raízes quando lutava pela divulgação das tradições culturais de sua região. O Raízes de Arcoverde existe há quatro anos, mas sua tradição sobrevive há meio século. O Coco Raízes de Arcoverde se tornou cult no Recife, já tendo participado, com boa recepção, de festivais de música pop como Rec Beat e o Pernambuco em Concerto, que o revelou na capital.



Coco Raízes de Arcoverde



Samba de Coco Raízes de Arcoverde

Fonte: <http://www.reciferock.com.br/exib-b.php?b=142>

Longe, muito longe do litoral, onde primeiramente floresceu nas mãos de escravos, o coco-de-roda chegou ao Sertão de Pernambuco. Amaciado pela viagem, o ritmo incorporou elementos indígenas e indícios de tradições sertanejas, mas conseguiu manter o toque sincopado e a dança envolvente que caracterizam a versão litorânea. Em Arcoverde, o grupo Coco Raízes tornou-se o grande expoente dessa nova roupagem do ritmo, que se expressa por letras singelas, batida marcante e melodias de timbre sibilante.

Iniciada por Lula Calixto, ferrenho defensor da cultura popular sertaneja, a saga do Coco Raízes representa o apego do povo às tradições e o esforço desmedido para preservá-las. Mas é também a história de afeto entre duas famílias que se uniram em torno do ritmo. Nas mãos dos Gomes e Calixtos, o coco não é apenas uma batida de pandeiro ou uma dança, é uma aliança, um modo de vida. Primos, tios, pais e filhos, todos são irmãos na hora de sambar.

Bem-aventurados os convidados à grande celebração do coco. No Alto do Cruzeiro, onde se situa a sede do grupo, é sempre tempo de comemorar. Basta chegar um visitante para que a recepção seja calorosamente armada. Tudo começa com um tímido repicar de trupé, que contagia o bombo hipnótico de Biu Neguinho e culmina com a abertura da pista para as vistosas bailarinas e afinadas cantoras.

A cada dia, o Coco Raízes seduz mais fãs. São pessoas sedentas de louvação pela cultura popular, que se encantam com a simplicidade e autenticidade do grupo. Desde a gravação de uma faixa na coletânea do Pernambuco em Concerto, o Coco deslanchou e passou a realizar várias apresentações em Recife, todas prestigiadas por um grande público que se formou na capital. Os dois CDs gravados - Raízes de Arcoverde e Godê Pavão - até hoje testemunham do incansável fôlego da caravana, que não parou nem vai parar.