

## LINGUAGEM REGIONAL E FALA POPULAR (1)

*Mauro W. Barbosa de Almeida*

A esfera da cultura, em sociedades complexas como o Brasil, é marcada por diversidade e hierarquização: há uma cultura nacional, mas há também culturas regionais demarcando diferenças em seu interior. Por outro lado, há culturas populares em oposição a uma cultura da elite. Como entender essa diversidade?

Um exemplo para situar essas questões é a cultura regional no nordeste brasileiro. O tema regional aparece nas últimas décadas do século XIX, quando era bem claro que os fazendeiros e senhores-de-engenho precisavam dialogar com o centro da nação, localizado no centro-sul do país. Nessa relação entre elites secundárias e poder central, a solução para as primeiras foi se converterem em clientes do Estado. Sem poder aspirar a deter o poder nacional, e sem serem capazes, por outro lado, de resolverem sozinhas seus problemas crônicos — tanto na produção como na ordem política — precisaram solicitar ajuda, participar em condições subalternas dos arranjos maiores. Para isso, era preciso que tratassem os problemas seus como se fossem temas nacionais, justificando a legitimidade de suas reivindicações como an-

---

(1) — As idéias deste trabalho devem muito a Ruth C. L. Cardoso e a Maria Lúcia Montes, que discutiram comigo uma versão anterior. As idéias iniciais foram discutidas também com Carlos Alberto Dória.

seios regionais a que a nação deveria responder e, mais ainda, como anseios nacionais por sua própria natureza. Tocamos, assim, na legitimidade política.

A legitimidade do poder tem passado, nos Estados modernos, pela noção de povo. Esse era um tema discutido no Brasil das últimas décadas do século passado: como construir uma ordem jurídica legítima, fundada no consenso e na vontade nacional, num país que herdara da escravidão e do latifúndio a ausência de povo, isto é: num país sem cidadãos autônomos? Onde, como dizia Tobias Barreto no seu célebre "discurso em mangas de camisa", o povo brasileiro é tido na conta de uma coisa apropriável, se não já apropriada? Isso nos leva a um outro ponto. Já se disse que a história da cultura brasileira — vista como a história da cultura das elites dominantes — consistiu na assimilação da cultura universal. (2) Essa concepção expressa a idéia sem dúvida correta segundo a qual nossas elites dependentes sempre importaram idéias, reutilizando-as um tanto fora do lugar (das idéias de cidadania seriam um exemplo). Mas isso não é tudo. O outro lado da história é a assimilação de elementos da cultura dos oprimidos. As elites empregam as idéias importadas, selecionando-as e reinterpretando-as, e assim aplicam símbolos universalizados nas suas relações técnicas, na vida política formalizada, e nas reflexões filosóficas... Mas tais símbolos universais não funcionam inteiramente quando se trata de auto-reconhecimento dessas mesmas elites por oposição às demais elites, isto é, como representantes de uma nação ou de uma região. E talvez para certas relações imediatas com seus subordinados, aos quais, da porteira para dentro da fazenda, são negados de fato os direitos universais de cidadania. Para esses fins são necessários outros parâmetros, outros símbolos: é essa a linguagem local e regional, usada também pela nação para afirmar sua especificidade no concerto universal. O Estado Nacional é, assim, também a Pátria onde canta o sabiá, é o torrão natal. Os símbolos que servem a tais fins são, como

---

(2) — Ver Roberto Schwarz, *Ao vencedor as Batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977.

a palavra saudade, intraduzíveis, isto é: próprios para serem vividos. Eles têm a função de diferenciar nós da nação, dos outros, o mundo, e também identificar — nós, da elite, e eles, o povo-massa. O mesmo se aplica à escala regional.

As culturas chamadas populares sempre foram, então, assimiladas como fonte de símbolos diferenciadores, e foi a elas que alguns dos primeiros teóricos da questão nacional recorreram para fundamentar o projeto de nação. Tratava-se em particular de buscar, como indício de um povo, tradições orais, mitos, possível matéria-prima para uma futura literatura nacional culta. A primeira tentativa foi feita por Celso de Magalhães, em 1873. Celso concluiu que a empresa era inútil: não tínhamos mesmo nada de original, e a culpa era a “estupidez do nosso povo”, povo de negros, índios, latinos decadentes e mestiços de toda espécie. (3) Sílvio Romero apanha a pista de Magalhães (haviam sido ambos da influência de Tobias Barreto) e faz da fraqueza força: é na mestiçagem mesmo, afirma, que pode estar nossa originalidade. É de Romero o primeiro Cancioneiro de vulto, os Cantos Populares do Brasil. A noção de cancioneiro, imitada dos filólogos e folcloristas europeus, era carregada da idéia de alma popular. Ter um cancioneiro era ser povo de verdade. Um traço a notar: Romero descobria que era no campo, e em particular no nordeste, que tal cancioneiro se apresentava mais rico e original. Era ali que o mestiço se apresentava criando gestas inéditas, como nas canções da pecuária. Isto é: a região era o reduto da nação, e, dentro da região, o sertão. A linguagem sertaneja — a linguagem da “civilização do couro” de que falava Capistrano —, fonte de uma mitologia, era pensada como veículo da nacionalidade. Não

---

(3) — Em Celso de Magalhães, *A poesia popular brasileira*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1973. A primeira publicação foi em um jornal efêmero, *O trabalho*, 1873. Em 1874 Alencar publicou *O nosso cancioneiro*. Em 1875 Araripe Jr. desenhou com ceticismo o “cancioneiro” de Alencar. Romero começa a publicar em 1870 e até 80 artigos que retomará nos *Estudos sobre a poesia popular brasileira* (reeditado pela primeira vez, desde 1888, pela Ed. Vozes e Estado de Sergipe, 1977). Magalhães, Araripe Jr., Romero e Alencar eram nordestinos e, com exceção de Alencar, passaram pela Faculdade de Direito de Recife, ali Tobias Barreto (também nordestino) influenciou em Magalhães e Romero.

apenas o "mestiço", mas o mestiço da região "esquecida". Outros intelectuais, sobretudo Euclides da Cunha, descobriam por então que era o sertanejo a "rocha viva da nacionalidade".

A pista será seguida, após Romero, acentuando-se o tom "regional". O cancionero popular continuado a ser ampliado, agora como Cancioneiro do Norte, nas primeiras décadas do século XX: no trabalho de Rodrigues de Carvalho (Cancioneiro do Norte, 1903), Pereira da Costa (Folk-lore pernambucano, 1908), Gustavo Barroso (Ao som da viola, 1921), Leonardo Mota (Cantadores, 1921). A ênfase no ponto de vista regional aparece transparente na voz popular aí transposta. A ignorância dos humildes, as secas, o cangaceirismo, a lavoura e a vida pecuária, "é disso que fala o Cancioneiro do Norte", diz Rodrigues de Carvalho. Eram esses, aliás, os problemas que as elites locais levavam à atenção do poder central, pedindo açudes, melhores preços e créditos, polícia, estradas etc. Em Gustavo Barroso, que publicou *Terra de Sol* em 1912 (o material temático do filme de Glauber Rocha está todo aí), a "vida e alma dos sertões do Nordeste" são contrapostas ao descaso "dos poderes públicos federais", omissos em proporcionar viagens, escolas etc.

Nesse período, portanto, emerge uma identidade regional à base de uma dupla dimensão: a de problemas reais (como a seca, o banditismo), formulados como de todo o povo, e a de um patrimônio cultural expresso numa forma "regional". Para formular essa dupla dimensão utilizou-se tanto a linguagem "universal", que os políticos manipulavam (ver José Américo de Almeida), como a linguagem "local", "regional-popular". A partir dos anos 20, o ponto de vista regional será formulado por Gilberto Freyre, como defesa simultânea de senhores-de-engenho e da cultura tradicional, ante as transformações (Usinas, etc.) que significavam concretamente ruína para as velhas elites. Estas eram dadas então como repositória do "ethos" nordestino, resultado da síntese da cultura dos negros e índios sob a liderança do português, e expresso na cultura tropical. Algo semelhante, já nos anos 70, é proposto por Suassuna: mais uma vez, trata-se de assumir a "raça castanha" do nosso povo,

contrapô-la à “burguesia castrada, sem-vergonha e superficial” do centro-sul. Não estranhem o ataque à “burguesia cosmopolita”: Suassuna defende aqui a oligarquia sertaneja, os “cavaleiros sertanejos” das fazendas de algodão e de gado, arruinados pelo capital, pelo monopólio, pelos gringos. (4)

\* \* \*

Apesar de toda e evidente manipulação, o resultado líquido dessa assimilação, pelas elites locais, de “idéias do lugar”, a fim de formular seus próprios interesses, foi uma visibilidade cultural do “povo” em escala nacional. Voltamos aqui à questão inicial: o significado da diversidade cultural no interior da nação, e da diversidade cultural entre dominantes e dominados. Para pensar melhor o problema, convém nos referirmos à noção de cultura em um sentido restrito: como linguagem, ou seja, regras e símbolos que, empregados em circunstâncias concretas, ordenam o mundo da significação, e dão um sentido social à ação. Resta ainda acrescentar que símbolos e regras não contêm, por si mesmos, sentidos. O investimento de significação está ligado a relações sociais e à prática social que utiliza regras e dá vida a signos em contextos determinados. Este é o domínio da fala, isto é, o lugar do uso concreto, em conjunturas concretas, de uma linguagem.

O ponto a reter, ao pensar como a região e a nação falam do “povo”, é que falar de *um outro*, e mesmo falar a “linguagem” dele, traduzir uma linguagem noutra, não é jamais um ato puramente cognitivo, quando há uma separação prévia entre uns e outros. É antes um ato que envolve poder. Nas sociedades de classe, diferenças entre “nós” e “outros” são marcadas por diferenças de poder. A atividade de quem traduz uma linguagem em outra labora, portanto, no interior de tais diferenças, nas fronteiras de hierarquias sociais. O controle dessas fronteiras, desses espaços de manifestação da

---

(4) — Ver a epopéia sertaneja já com dois volumes publicados: *Romance d'A Pedra do Reino* (Rio, José Olympio, 1971) e *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão* (idem, 1977).

palavra do outro é o controle dos meios de produção e circulação de signos, dos espaços legais de manifestação da palavra, dos repertórios de símbolos já acumulados na experiência social.

Explicando melhor. A relação entre uma "cultura do povo" e a "cultura da elite" pode ser imaginada como uma tradução cultural, (5) em geral parcial, fragmentária e seletiva. Ela é semelhante à tarefa do *bricoleur*, daquele artesão de fim de semana que retira pedaços de velhos objetos, transformando-os em coisas novas, adequadas a novos fins. Essa tradução cultural é feita continuamente, tanto da "linguagem popular" para a linguagem erudita, como em sentido inverso. Assim, as camadas populares estão continuamente operando essa transformação de signos que elas não criaram originalmente, mas que refazem à maneira delas, a partir de seus fins e maneiras (um exemplo material: lamparinas feitas com o zinco de latas de óleo). Os dominados precisam, até para sobreviver materialmente, compreender e utilizar elementos do mundo cultural das elites. Que, por outro lado, têm sempre alguma tradução daquilo que são e querem os dominados: tradução talvez traidora, preconceituosa, racista, opressora. (6)

A tradução cultural não opera, contudo, do mesmo modo nas duas direções. Quando os oprimidos utilizam símbolos e gestos da linguagem dos grupos dominantes, deve-se notar uma diferença: para eles, o mundo do opressor, suas "regras e símbolos", está, queira ou não, presente na soleira do emprego, no acerto com o patrão, no cadastro do crediário, na polícia e na lei, onde não pode escolher regras, nem tem nunca pleno acesso a elas. Já para quem está em cima a

---

(5) — A respeito desse tema tipicamente antropológico, oriundo de estudo de "outras culturas", o artigo de Gilberto Velho e D. B. Viveiros de Castro. "O conceito de cultura e o estudo de sociedades complexas", em *Artefato*, 1, 1978.

(6) — Sobre o processo que chama de "dinâmica cultural", ver o artigo de Eunice Ribeiro Durham: "A dinâmica cultural na sociedade moderna", em *Ensaio de Opinião*, 2+2, 1977. Ver também dois exemplos do processo, nas duas direções: "Favela, conformismo e invenção", por Ruth C. L. Cardoso, e "Feijoada e *soul food*", por Peter Fry, publicados no mesmo número da revista.

tarefa é mais cômoda, é possível descer até embaixo, e regressar à linguagem culta e ao conforto do poder.

\* \* \*

Dissemos que a tradução cultural é um ato político. Isto é: traduzir é falar de um lado do poder para outro lado. Para voltar aos folcloristas: Leonardo Mota, ao realizar sua primeira e pioneira conferência sobre cantadores, em 1920, Fortaleza, foi saudado na imprensa local por ter sabido “traduzir os cantadores”. Um prefaciador da última edição do livro de Leota sobre cantadores (membro do Conselho Federal de Cultura) acentuava que, no processo de captação da “fala nativa”, o mérito de Leonardo Mota era tirar o máximo “efeito hilariante” da prosódia cabocla, de suas elipses, seus neologismos, suas metáforas. “A fala, então, era um prodígio de mimetismo...”. Certamente Leota tinha competência gramatical na linguagem sertaneja nativa, mas, ao usá-la, que “fala” se produzia? Está bem claro: ele falava ao seu público urbano sobre a diferença entre eles e o matuto. A tradução cultural tinha aqui, em âmbito local, o fim de demarcar diferenças já dadas, acentuá-las na sensibilidade, no rico, através da seleção e recombinação que coloca a linguagem a serviço de um ponto de vista. Os exemplos na literatura culta sobre “matutos”, “caboclos”, “caipiras”, “tabaréus” são inúmeros e já foram comentados por críticos. (7)

Neles, de repente o narrador “silencia” e começa a “falar” um ente que estrofia a linguagem erudita, trocando os “co” por “uu”, os “ee” por “ii”, comendo os “ss” finais das palavras. Evidentemente tal “fala matuta” é pura construção de uma diferença, já que, do ponto de vista do código escrito, todos nós, sem exceção, falamos “errado”. Por essas e outras é que o culto e competente Manoel Camilo dos Santos, o autor de *O país de São Saruê*, desconfia de entrevistas e reportagens: ele, que aprendeu como autodidata a manejar

---

(7) — Ver a introdução de Aurélio Buarque de Holanda aos “Contos Gaúchos” de Simões Lopes Neto. Ver também Alfredo Bosi.

bem as regras da gramática, como é "poeta popular" vê sua fala "matutizada" na imprensa.

Em resumo: a identificação com o "popular" se dá com a reafirmação permanente da diferença. E a questão não se resume à forma, ao detalhe de estilo. Ariano Suassuna é um notável exemplo de tradutor cultural em sentido mais amplo. Ao construir suas primeiras peças, Suassuna resolveu à maneira de Gustavo Barroso o problema das "fontes", simplesmente copiando largos trechos de folhetos publicados (detalhes no livro de Ivan Maurício e outros, *Arte popular e dominação*, recém-publicado em Recife. (8) Ao montar os fragmentos de diferentes folhetos, em "A farsa da boa preguiça", acrescenta-se à "tradução cultural" dois elementos novos: um, a própria estrutura final, nova porque mais complexa e longa, refletindo uma experiência do teatro universal; outro, a moral própria do autor, certamente apoiada em aspectos selecionados da "moral popular", investidos de função didática, empregados como símbolo regional contra as "idéias e posições de esquerda" do ambiente político urbano. Os exemplos, comportando seleção, combinação e reinterpretação, poderiam ser multiplicados. O que há de comum nos citados é que a relação, anterior à tradução cultural, e existente entre as classes e os grupos em questão, permanece intocada. Isto é, a tradução pressupõe aqui um espaço social e uma relação política, e os repõe.

E como poderia ser diferente? Em que condições poderia haver antagonismo nos enunciados, e no mecanismo de reinterpretação cultural? A questão implica outra: a conjuntura política, o espaço de alianças e de luta. Pensemos no que ocorre com o "popular-regional" nos fins da década de 50 e inícios dos anos 60. O que é novo ali é o movimento camponês e sindical. Aparecia no palco nacional um ator novo, falando contra a oligarquia. Esse sujeito social não era mais um "matuto", falando da porteira para dentro, mas o camponês. Nesse processo a própria linguagem regional foi

---

(8) — Ivan Maurício. *Arte Popular e dominação*. Recife, Ed. Alternativa, 1978.



reinvestida de novo conteúdo político. A conjuntura rompia a paz na linguagem, mesmo no âmbito das elites: havia bacharéis, comprometidos com distintas alianças, usando de maneira oposta a referência ao “popular”. Mas as versões não eram equivalentes. Para os “tradutores”, os intelectuais na tradição de Suassuna, um pressuposto básico era não alterar as relações já dadas entre fazendeiros e camponeses, de um lado, e tampouco mexer na herança cultural do povo. Já para outros, reconhecer o universo da linguagem popular como ferramenta que podia ser utilizada para reconhecimento do mundo era algo compatível com a transformação da fala, e das próprias categorias da linguagem, de modo a investi-la do poder de criticar e tornar-se eficaz. Assim é que o “matuto”, o “caboclo” tornou-se “camponês”, palavra “erudita”, e que, incorporada à linguagem popular, tornou-se até hoje sinal de luta e resistência. Ocorria uma “tradução” e uma transformação da própria linguagem, quando era possível falar criticamente; nesse processo, era o poder que entrava em jogo. (9)

Com essas considerações dirijo-me contra a idéia, frequentemente ventilada, de que a dominação se exerceria, no plano cultural, pelo simples esmagamento da “cultura dominada” pela “cultura dominante”. Lamenta-se que as cavalcadas sejam substituídas por Roberto Carlos, que o “cordel” ceda lugar ao rádio, e conclui-se: “o pouco que sobra, apenas sobra porque os grandes veículos de comunicação de massa ainda não devassaram todos os cantos do país, impondo uma cultura insossa e aventureira”. (10) Nessa concepção, a resistência se daria como oposição e defesa da “cultura dominada” contra uma estaque “cultura de elite” (pelo menos essa conclusão poderia ser feita). Contudo, chegamos aqui a um impasse: ao defender a “sua cultura”, os dominados permanecem inscritos na órbita da opressão. Como se daria a mudança? Ao falar da relação dinâmica entre linguagens, e no

---

(9) — Em tese de doutoramento, inédita, Lygia Sigaud analisa o universo de discurso de trabalhadores rurais nordestinos e chama a atenção para o fato.

(10) — Murilo de Carvalho, em *Artistas e Festas Populares*, São Paulo, Brasiliense, 1977.

papel político da “fala”, estamos acentuando aqui que o domínio se exerce também dentro da própria cultura do “dominado”, e a resistência também passa pela cultura da elite. O povo participa de sua linguagem própria — talvez inscrita mais na ação cotidiana, fragmentária e inexplicita, do que nos espetáculos visíveis — e participa também, como cidadão de segunda classe que é, de uma cultura nacional. Nessa interpenetração, signos e símbolos são coisas em mudança, disputados, alvo de luta e meio de luta. A política está dentro da linguagem, quer esta se mostre como diálogo de falas opostas, quer como monólogo do poder.

\* \* \*

Em conjunturas mais pacíficas, pode abrir-se, não obstante o fechamento de espaços para mudança, uma margem de mobilidade individual para os baixos, cooptados como porta-vozes do povo para traduzirem, eles mesmos, o “popular” ao nível público. A história desse processo é antiga. Após Leonardo Mota, como lembra Câmara Cascudo, o cantador passou de “subalterno”, objeto de desprezo, para uma condição digna. “O cantador atual, recebendo aplausos da sociedade culta e das entidades poderosas da Nação, cantando nos microfones disputados, presentes nos palcos dos grandes teatros, glosando motes da assistência cidadina, dando entrevistas, sendo fotografados, filmados, exibidos em televisão, viajando de avião” — não deixa com isso, acrescenta Cascudo, de ser “fiel a seu código que é servidão natural ao entendimento popular”. E porque não deveria, em tal conjuntura, tentar o cantador por conta própria participar das vantagens da sociedade nacional, manipulando para seus próprios fins o “capital cultural” que interessa a outros?

Esses agentes estão nas áreas de superposição de códigos, nas áreas de “tradução” cultural. Essas zonas ambíguas são marcadas pelo Estado (também pelo capital, mas essa é outra história...), institucionalizadas e organizadas, através de Universidades, Fundações, Secretarias de Cultura, Campa-

nhas de Folclore, Projetos Minerva etc. E tocamos agora, então, em nós mesmos. Se cabe à ciência social desvendar os mecanismos reais do funcionamento da sociedade, não constitui também seu dever intervir nos mecanismos de tradução, furtando-os à distorção do poder? Intervir significaria, então, colocar para outros fins, que não os da dominação e da mistificação, as tarefas de formação de significados e projetos gerais a partir da experiência e do saber dos oprimidos. Mas nessa função o intelectual não estaria, contudo, repetindo aquilo que sempre fez o poder, isto é, expropriando signos e recombinao-os em um produto ambíguo a serviço de novos fins? Resta saber, então, que fins são estes. Se eles incluem a transformação real das relações entre nós e outros, através de ações contidas num projeto comum, então a "tradução" da linguagem do oprimido na forma de linguagens mais amplas poderia talvez equivaler não mais a uma cooperação, mas a uma aliança. Aqui, não apenas estaríamos nos transformando, mas também eles, rumo a uma comunidade em que as diferenças simbólicas não significassem opressão.