

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO-PROPESP
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

**A DANÇA QUE CONDUZ AO CÉU: AS PRODUÇÕES
DISCURSIVAS QUE DÃO VIDA À NOITE CUBANA**

MARIA LÚCIA PAULINO MENDES

RECIFE

2010

MARIA LÚCIA PAULINO MENDES

**A DANÇA QUE CONDUZ AO CÉU: AS PRODUÇÕES
DISCURSIVAS QUE DÃO VIDA À NOITE CUBANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Nadia Pereira da Silva G. de Azevedo

RECIFE

2010

M538d Mendes, Maria Lúcia Paulino
 A dança que conduz ao céu : as produções discursivas
 que dão vida à Noite Cubana / Maria Lúcia Paulino Mendes ;
 orientador Nadia Pereira da Silva G. de Azevedo, 2009.
 128 f. : il.

 Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de
 Pernambuco. Pró-Reitoria Acadêmica. Curso de Mestrado
 em Ciências da Linguagem, 2009.

 1. Análise do discurso. 2. Lingüística. 3. Idosos - Linguagem.
I. Título.

CDU 801



Dona Vulca e seu cavalheiro

Dedico este trabalho às damas e cavalheiros
que integram a Família Cubana do Clube Bela Vista,
cujas coreografias, embaladas pelo ritmo cubano, me encantam

MARIA LÚCIA PAULINO MENDES

**A DANÇA QUE CONDUZ AO CÉU: AS PRODUÇÕES
DISCURSIVAS QUE DÃO VIDA À NOITE CUBANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem.

Aprovado em 08 de fevereiro de 2010

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Nadia Pereira da Silva Gonçalves de Azevedo – Universidade Católica de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Nadia Patrizia Novena – Universidade Estadual de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Vilar de Melo – Universidade Católica de Pernambuco

RECIFE

2010

AGRADECIMENTOS

A todos, vivos e mortos, que contribuíram e contribuem, até mesmo sem saber, com a formação deste ser humano que sou. Este ser que é constituído por um ritmo sincopado, cheio de notas ideológicas dissonantes. Notas familiares, de carinho de dona Miriam, minha mãe; de teimosia de seu Antônio, meu pai; de solidariedade de Ligia, minha irmã; de religiosidade de Carminha, Eugênia, Luci e Salete, minhas tias; de nervosismo de João e Alexandre, meu tio e primo; de ingenuidade de Gabriel e Eugênia, meus sobrinhos; de companheirismo de Aninha, Liginha, Regina e Socorro, minhas primas e cunhadas; de deboche de Roberto, meu irmão e notas de saudades dos meus avós e tios mortos. Neste ser melódico também há outras influências, como a paixão pela cultura popular e as saudáveis gargalhadas compartilhadas por Girlane, Ricardo, Jaime e Bené; as notas de amizades comprometidas como as de Moacir, Giovana, Taciana e Kátia; como existe também o indelével discurso dos que fizeram parte do Movimento de Cristãos Universitários e da Pastoral de Jovens do Meio Popular. Neste ser há acordes de carinho e de dedicação acadêmica de Nadia, minha orientadora; e ecos dos pronunciamentos de todos os professores que contribuem com o Mestrado em Ciências da Linguagem. Deste ser tão múltiplo também saltam as vozes entusiasmadas de seu Valdir, dona Rose, seu Batista, dona Lindalva, seu Lucas, dona Vulca, seu Edinho, dona Eliane, seu Dadi, seu Zezo, seu Antônio, Roger e Nilton, damas e cavalheiros que integram a Família Cubana do Bela Vista. A todos, meu obrigada.

“A minha vida a mais verdadeira
é irreconhecível, extremamente interior
e não tem uma só palavra que a signifique”.

Clarisse Lispector

RESUMO

Em Beberibe, bairro localizado na área norte da cidade do Recife, estado de Pernambuco, há um morro conhecido por três nomes *Alto do Céu*, *Alto Santa Terezinha* e *Alto do Pascoal*, em cujo topo se encontra o *Clube Bela Vista*, local de uma festa quinzenal identificada como *Noite Cubana*, *As Cubanas* ou *a Noite da Família Cubana*. A festividade que ocorre desde 1992, reúne mulheres e homens da classe popular, em sua maioria na terceira idade, para dançar o passo a dois ao som das músicas de “ramificações cubanas”, assim definidas pelos sujeitos que possuem esta prática lúdica. Os seus idealizadores não possuem vínculos familiares nem mesmo descendência caribenha comprovada. O objetivo principal desta dissertação é analisar as produções discursivas que dão alento ao evento a partir dos discursos concedidos pelos fomentadores e frequentadores mais assíduos do entretenimento. A Análise de Discurso (AD), proposta na França por Michel Pêcheux, e no Brasil, por sua discípula Eni Orlandi, serve como âncora teórica e metodológica nesta investigação; esses dois autores serão as principais referências de AD neste trabalho. A AD surgiu na segunda metade dos anos 60 do século XX sob a influência da Linguística, da Psicanálise e do Materialismo Histórico, apontando o discurso como o lugar onde a língua ganha sentido e dá sentido ao sujeito inconsciente a partir da história e das ideologias. A referida pesquisa envolve a observação do acontecimento, análise de material histórico-documental sobre a Cubana e análise discursiva das entrevistas concedidas por quatro mulheres e sete homens com idades entre 45 e 80 anos; a identificação de tais sujeitos é mantida em sigilo ao longo da pesquisa. As entrevistas foram gravadas em áudio e posteriormente transcritas e analisadas a luz da teoria. As análises discursivas desvelam a formação ideológica que os sujeitos têm de si, dos seus interlocutores e do acontecimento lúdico, os quais se materializam entre a paráfrase (o já dito) e a metáfora (o deslocamento) dos sentidos atribuídos histórica e ideologicamente a vocábulos como velho/jovem, pobre/rico, afro-descendente ou não, cavalheiro/dama, familiar ou não, e o que é ser música cubana, dança cubana, cubano natural da ilha caribenha e o que é ser cubano natural de Pernambuco. As produções discursivas permitem que a festa perfumada pelas folhas de canela e embalada por ritmos “calientes” siga existindo durante 17 anos ininterruptos, dando sentido valorativo ao morro, ao Clube e aos sujeitos envolvidos.

Palavras – chave: linguagem, produções discursivas, história, ideologia, Noite Cubana.

ABSTRACT

In Beberibe, neighbourhood placed in the North part of Recife, state of Pernambuco, there is a Hill known as three names *Alto do Céu, Alto Santa Terezinha e Alto do Pascoal*, where can be found the *Bela Vista club*, place that twice a month there is a Cuban night, *the Cubans or the Cuban family night*. This festival has happened since 1992, it gathers men and women from the lower class, most of them senior, to dance in two the songs with “Cuban roots”, this enjoyable activity is classified this way by them. The organizers do not have any kind of family link even Caribbean dependence. The main objective of this dissertation is analyzing the discourse productions of the mentors and participants of this event. The Discourse Analyze (DA) a French proposal made by Michel Pêcheux, and in Brazil, by her disciple Eni Orlandi can be theoretical and methodological base in this investigation; these two authors will be the main references of DA in this work. The DA appears in the middle of the 60's in the XX century under the linguistic influence, the Psychoanalyzes and the historical materialism, presenting the discourse as a place where the language gets meaning and gives sense to the unconscious person from the history and ideologies. This research involves the observation of the fact, analyze of historical material about the Cuban and discursive analyze of the interview with four women and seven men ages between 45 and 80; during the research the people identities are hidden. The interviews were recorded in audio and latter written and analyzed with theory. The discourse analyses shows the ideological formation that the people has about them, its interlocutor of its interlocutor and enjoyable happening, which became real between the sentence (already Said) and the metaphor (the movement) of the given meaning of the history and there is vocabulary as old/young, poor/rich, afro-descendent or not, gentleman/lady, familiar or not and what is to be Cuban music, Cuban dance, originally Cuban from the Caribbean island and what is to be originally Cuban from Pernambuco. The discursive productions let the party more perfumed by the leaves of cinnamon and “calientes” rhythm keep existing for 17 unstopped years, making the sill more important, to the club and the people involved.

Key-word: language, discursive production, History, ideology, Cuban night.

LISTA DE SIGLAS

AD – Análise de Discurso

CAAE – Certificado de Apresentação para Apreciação Ética

CCC – Comando de Caça aos Comunistas

CEP – Comitê de Ética de Pesquisa

CLG – Curso de Lingüística Geral

DELE – Diploma de Espanhol como Língua Estrangeira

DJ – Disk Jockey

FAFIRE – Faculdade Frassinetti do Recife

FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco

MCU – Movimento de Cristãos Universitários

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

RCA – Record Victor Company

SENAC – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UNICAP – Universidade Católica de Pernambuco

UPE – Universidade de Pernambuco

WEB – World Wide Web (rede de alcance mundial)

SUMÁRIO

ACORDES INICIAIS	10
Na Cadência de uma História	10
Compondo uma Trajetória	14
1. DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ	23
1.1 O Desenrolar de uma Paixão Musical	23
1.2 O Surgimento da Cubana e seu Crescimento Histórico	40
1.3 O Cenário da Cubana: O Bela Vista	47
1.4 <i>La Fiesta Va a Comenzar</i> : A Noite da Família Cubana	51
2. ANÁLISE DE DISCURSO: NO COMPASSO DE UMA TEORIA E DE UM MÉTODO DE PESQUISA	59
2.1 Um Olhar Retrospectivo	59
2.2 Michel Pêcheux e a Análise de Discurso	63
3. O PROCEDIMENTO ANALÍTICO: A NOITE CUBANA SOB A PARTITURA DA ANÁLISE DE DISCURSO	70
ACORDES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	114
ANEXOS	122
Anexo A - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)	122
Anexo B - Frases que preenchiam as paredes do Clube Bela Vista	123
Anexo C - Fotos	126

ACORDES INICIAIS

Ideologia, eu quero uma pra viver
(Cazuza)

Toda pessoa sempre é as marcas
Das lições diárias de outras tantas pessoas
(Gonzaguinha)

NA CADÊNCIA DE UMA HISTÓRIA

Os acordes iniciais desta dissertação permitirão que o leitor conheça os caminhos explorados durante a construção e formatação desta pesquisa. Além de possibilitar compreender, através da materialidade do discurso que preenche de múltiplos sentidos as páginas desta dissertação, e em especial deste capítulo, a história e a ideologia que conduziram a pesquisadora no seu processo passional de escolha do objeto de estudo.

Como a Análise de Discurso (AD), teoria e método que serve de suporte para a presente pesquisa sobre As Noites Cubanas, defende, em linhas gerais, um olhar interpretativo e descritivo sobre a história e a ideologia dos sujeitos do discurso a fim de efetuar uma análise a contento; torna-se imprescindível conhecer em que conjuntura a pesquisadora, enquanto sujeito da linguagem que “se faz (se significa) na/pela história” (ORLANDI, 2007a, p.95) foi desenvolvendo e modelando o desejo pelo objeto de estudo.

A pesquisadora é oriunda da classe popular, filha de uma dona de casa e de um barbeiro que, na sua juventude, era conhecido como “pé de valsa”, título adquirido nos salões de dança da cidade por dançar muito bem. Devido ao caráter polissêmico que a expressão classe popular possui na sociedade brasileira, é prudente esclarecer que, no presente texto, ela se refere à definição adotada por Marilena Chauí¹ (1990), cujo sentido se reporta às pessoas que não possuem poder político, econômico e não detêm a gestão do saber institucionalizado.

Durante sua vida acadêmica, de 1986 a 1989, ingressou no Movimento de Cristãos Universitários – MCU, uma organização independente formada por laicos universitários vinculados aos Movimentos Sociais de Jovens e as Pastorais das Igrejas Cristãs Nacionais e Internacionais que tinham como prerrogativa epistemológica a Teologia da Libertação.

¹ Chauí não faz uso da palavra popular devido às diversas possibilidades de entendimento que o vocábulo pode suscitar, ela prefere utilizar o vocábulo povo (CHAUÍ, 1990).

Os discursos que davam vida a Teologia da Libertação como os que foram elaborados na II Assembleia Geral do Conselho Episcopal Latino-Americano em Medellín no ano de 1968, firmavam “[...] três grandes opções da igreja: pelos pobres, por sua libertação integral e pelas comunidades de Base [...]” (BOFF, 1998, p. 79). Laicos e religiosos deveriam assumir o papel de protagonista da história sem se olvidar de viver a espiritualidade na ação, tendo como princípio norteador “[...] uma prática político-pastoral a partir das classes subalternas” (Idem).

Tal discurso atravessou os muros clericais e impregnou outros espaços sociais e culturais com o mesmo pressuposto ideológico, como se pode notar no fragmento da canção *Sólo le pido a Dios* de León Gieco:

Sólo le pido a Dios
Que el dolor no me sea indiferente,
Que la resea Muerta no me encuentre
Vacío y solo sin haber hecho lo suficiente.
Sólo le pido a Dios
Que lo injusto no me sea indiferente,
Que no me abofeteen la otra mejilla
Después que una garra me araño esta suerte
Sólo le pido a Dios
Que la guerra no me sea indiferente,
Es un monstruo grande y pisa fuerte
Toda la pobre inocencia de la gente [...]

Em 89, foi escolhida para integrar a delegação nacional de jovens, que representariam o Brasil no V Congresso Latino Americano de Jovens Cristãos, em Cochabamba – Bolívia. Nesse Congresso ainda era possível vivenciar os ecos do discurso de Medellín; clamava-se uma irmandade latino-americana atenta às necessidades coletivas. Para Gutierrez (1986, p. 83) a percepção da “América Latina como um continente dominado e oprimido” levaria a falar de libertação e de suas consequências, como também exprimiria uma nova posição de homem latino – americano. O sentido de opressor recaía sobre os Estados Unidos. Houve nesse período uma maior valorização das culturas latinas e das variações lingüísticas vivenciadas na América Latina, inclusive no Brasil, onde a língua oficial é o português, podiam-se ouvir os discursos² que valorizavam a cultura e a irmandade latina.

² As canções, *Apenas um rapaz Latino – Americano* (1) e *À palo seco* (2), ambas de Belchior, são exemplos desses discursos: (1) “Eu sou apenas um rapaz **Latino-Americano!** Sem dinheiro no banco/Sem parentes importantes e vindo do interior [...]”. (2) “Se você vier me perguntar por onde

Ao retornar ao Brasil, concluiu a graduação em Comunicação Social habilitação em Relações Públicas, no entanto a dificuldade de encontrar emprego na área lhe voltou a atenção para o ensino da língua espanhola.

Nessa época só havia no Recife duas escolas que se dedicavam exclusivamente ao ensino da língua espanhola: a Cultura Latinoamericana voltada para um estudo do idioma que valorizava as variações linguísticas e as culturas dos países latinos e a Cultura Brasil-Espanha que tinha como foco principal o país europeu que constituía seu nome. As universidades não ofereciam habilitação em espanhol, os profissionais interessados em lecionar se submetiam às provas de conhecimento básico, intermediário e superior elaboradas pela Universidade Espanhola de Salamanca, a fim de obterem o diploma de língua estrangeira (DELE), reconhecido pelos Ministérios da Educação do Brasil e da Espanha. As provas eram enviadas a Pernambuco e aplicadas nas dependências da Cultura Brasil-Espanha.

Concluiu seus estudos na Cultura *Latinoamericana* e fez o DELE superior obtendo aprovação. Ao assumir seu papel de professora de língua espanhola, atuou como docente e tradutora em organizações religiosas e populares, como o SOS Corpo e a Pastoral de Jovens Rurais do Meio Popular. Foi convidada para integrar o corpo de professores da Cultura *Latinoamericana* e do SENAC – Recife.

Em janeiro de 1995 partiu em ônibus do Recife para conhecer alguns lugares da América Latina situados na Bolívia, Peru, Chile, Paraguai e Argentina.

Em 1997 foi a Quito - Equador fazer um curso de aperfeiçoamento em *Español para Extranjeros – Historia y Literatura Latinoamericana*. Em julho de 98 se submeteu ao concurso público promovido pelo Ministério do Exército para assumir o cargo de professor titular para o ensino fundamental e médio de língua espanhola para o Colégio Militar do Recife e foi aprovada. Em dezembro do mesmo ano foi a Valladolid – Espanha para dar início ao curso de *Metodología de la Enseñanza de la Lengua Española para Brasileños* que ocorreu em três módulos: janeiro/99, julho/99 e janeiro/00.

andei/ No tempo em que você sonhava/ De olhos abertos, lhe direi: - Amigo, eu me desesperava. Sei que, assim falando, pensas que esse desespero é moda em 73. Mas ando mesmo descontente, desesperadamente eu grito em **português**: - Tenho vinte e cinco anos de sonho e de sangue e de **América do Sul. Por força deste destino, um tango argentino me vai bem melhor que um blues [...]**"(BELCHIOR, 1995, f. 1 - 7).

O interesse pela cultura popular lhe conduziu ao mestrado em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE; compareceu às aulas como aluna especial nas disciplinas de Gênero, Mudanças Sócio-Culturais e de Cultura Popular.

Em 2005 se inscreveu na especialização em Cultura Pernambucana ofertada pelo programa de Letras da Faculdade Frassinetti do Recife – FAFIRE.

A arte em geral e a cultura popular não são meros objetos de análise para a pesquisadora. Elas ocupam um papel importante em seu entretenimento diário e em sua formação como o sujeito, influenciando seus desejos e escolhas.

O histórico de vida da investigadora, citado de forma breve, está envolto por uma ideologia³ cujo sentido popular é o norteador do discurso da mesma; foi a cadência dessa história que lhe voltou o olhar em 2005 para um evento dançante, em evidência na mídia local e nacional, que podia ser identificado por dois nomes: A Cubana e A Noite da Família Cubana do Bela Vista.

A princípio, o interesse era apenas lúdico; em sua subjetividade imaginativa o acontecimento oferecia aos frequentadores um espaço onde as músicas cubanas e as danças caribenhas, como a salsa e o bolero, reinavam. No entanto, as expectativas geradas em seu imaginário pelo adjetivo pátrio referente a Cuba, acrescido ao sentido de festa, não corresponderam à realidade oferecida pelo evento. O entretenimento surpreendeu pela sua forma de criar uma realidade de múltiplas linguagens, aglutinando ritmos originários de vários países – mas que são reconhecidos pelos seus ouvintes como de “ramificações cubanas” – e o estilo de dança de salão, que para a observadora em questão, era o samba de gafieira misturado com o tango.

Seduzida pelo acontecimento, escolheu-o como objeto de estudo de sua monografia sobre Cultura Popular, apresentada em 2006 no curso de Especialização em Cultura Pernambucana da FAFIRE e o retoma em seu Mestrado para observá-lo sobre o prisma da Análise de Discurso (AD).

Na Análise de Discurso, defendida pelo filósofo Michel Pêcheux e pela linguista Eni Orlandi, o discurso é investigado como lugar de congruência entre língua, ideologia e história, pressuposto teórico a que se filia esta pesquisa.

³ Gramsci (1978, p.61) esclarece que durante o materialismo francês do século XVIII a palavra ideologia significava “ciência das idéias”, com o tempo o vocábulo passou a significar “sistema de idéias”. Nesta dissertação a palavra ideologia é usada, conforme define Pêcheux em sua teoria de Análise de Discurso, não só como um “sistema de idéias”, mas como “uma estrutura que se impõe” e da qual ninguém consegue escapar porque se materializa discursivamente constituindo os sujeitos e os seus ditos (TEXEIRA, 2005, p.75).

COMPONDO UMA TRAJETÓRIA

O objeto de estudo desta pesquisa são as produções discursivas que dão vida ao evento dançante conhecido por a Cubana ou a Noite da Família Cubana. Tais produções são complexas e contraditórias, exatamente como impõem o próprio dinamismo ideológico que constitui os discursos e as relações sociais. Para compreendê-las, era necessário escolher uma metodologia de pesquisa que levasse em consideração tais questões; por isso, o próprio objeto de estudo apontou na direção de uma metodologia qualitativa que apresentava “[...] caminhos para uma pesquisa mais próxima da vida cotidiana” (NOVENA, 2008, p. 167). O primeiro passo dado na direção desses caminhos foi conhecer o evento, seu cenário e sujeitos:

O local da festa é o Clube Belo Vista, uma instituição privada administrada por um presidente e por uma diretoria composta por funcionários (as) e colaboradores (as) voluntários. Sua localização é no topo de um morro, no bairro de Beberibe, na Avenida Benévolo - 636, periferia norte da cidade do Recife, estado de Pernambuco.

A festa, que é conhecida por a Cubana ou a Noite da Família Cubana do Bela Vista, ocorre no primeiro e terceiro domingo de cada mês, desde 1992, com início às seis horas da noite e término a meia-noite; sua gestão está sob os cuidados de dois colaboradores, o controlador de som e o Relações Públicas do evento. A programação musical é escolhida pelo controlador de som, que também é o dono de todos os CDs utilizados durante a festa; as canções procedem da América Latina, do Caribe e da África, porém o controlador de som e os seus ouvintes as definem como “cubanas”⁴. Para participar do acontecimento dançante, basta adquirir um convite com alguém da diretoria ou comprar, na bilheteria do clube, os ingressos: dama, R\$ 2,00 reais, e cavalheiro R\$ 4,00 reais.

A Noite da Família Cubana é o único evento do clube que recebe seus participantes com o perfume das folhas de canela espalhadas pelo chão. A festa é freqüentada principalmente por pessoas na terceira idade, moradores da

⁴ A Noite Cubana é uma festa produzida pelo povo para o povo, embora na atualidade seja frequentada por diferentes grupos sociais. Para o antropólogo argentino Néstor Cancline (1982) não é possível falar de uma cultura popular ou cultura do povo purista, sem influências, como se esta não estivesse também a mercê das exigências conjunturais. Um evento ou uma obra se caracterizará como popular não por seu “[...] lugar de nascimento [...]”, ou por ter sido feita de maneira artesanal e com poucos recursos econômicos, mas pela “[...] utilização que os setores populares fazem deles” (CANCLINE, 1982 p.138). Há na constituição da Cubana um cruzamento de influências étnicas e de valores “[...] socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam”, caracterizando-a como um exemplo do hibridismo cultural moderno (CANCLINE, 2006, p.18).

comunidade ou das áreas vizinhas que estão irmanados pela música (dita) cubana e pela dança de salão. O entretenimento é considerado, tanto pelos seguranças do local quanto pelos freqüentadores, como sendo uma brincadeira divertida, pacífica e segura.

A notícia sobre o acontecimento lúdico ultrapassou os limites da periferia norte da cidade, alcançando o interesse da imprensa local e nacional. Na atualidade a Cubana do Bela Vista é reconhecida pelo poderes públicos como um acontecimento de valor turístico.

O acontecimento despertou o interesse da pesquisadora, inspirando-a na elaboração de um projeto de pesquisa que teve como título: *A dança que conduz ao Céu: as produções discursivas que dão vida à Noite Cubana*, o qual foi submetido à apreciação dos professores do mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco em outubro de 2008 e posteriormente enviado ao Comitê de Ética em Pesquisa - CEP, da mesma instituição acadêmica. O Comitê o aprovou conforme registro no CAAE nº. 0806.0.000.096-09 de 27 de abril de 2009.

Com a aprovação do projeto deu-se início a pesquisa, a proponente freqüentou a festividade durante os meses de maio a agosto de 2009; nos dois primeiros meses travou contato com os mais assíduos participantes, com a diretoria e a presidência da instituição falando-lhes de seu objetivo científico. Esse contato preliminar foi efetuado de maneira informal, pois nessa fase as conversas entre os sujeitos e a pesquisadora não eram gravadas, buscava-se obter informações que permitissem delinear a trajetória da pesquisa. Em referidas conversas descobriu-se que o evento não tinha registro histórico e que sua criação era atribuída a dois homens, o controlador de som e o Relações Públicas. Além desses dois dados, apontava-se na direção dos anos 50 como sendo o início do sucesso das canções cubanas no Recife, cuja distribuição fonográfica estaria a cargo da gravadora Rozenblit. Os sujeitos também recordavam que a festa havia sido matéria jornalística no programa Fantástico da Rede Globo de Televisão e na TV VIVA, embora ninguém, nem mesmo a presidência, tivesse esse registro áudio-visual. O mesmo aconteceu em relação às matérias que saíram na imprensa escrita local e nas revistas *Eixo*, *Veja* e *Playboy*; alguns sujeitos lembravam que as tinham lido, mas não as possuíam.

Ante tais informações, a pesquisadora sentiu a necessidade, não somente de analisar as produções discursivas que dão vida a Noite Cubana, mas de contribuir com a construção de um memorial sobre o evento, analisando as narrativas de seus sujeitos e de documentos históricos que permitissem entender o apreço desses sujeitos pela música cubana e pela dança de salão.

A pesquisa, portanto, foi delineada tanto para cumprir com o objetivo das análises discursivas quanto para criar um registro histórico da Noite Cubana, por isso ela foi dividida em três etapas: a observação do acontecimento, a análise de material documental e a análise discursiva das entrevistas que seriam concedidas pelos participantes da Cubana. Essas etapas não aconteceram de forma estanque, ou seguiram uma seqüência. As três foram sendo efetuadas simultaneamente, conforme as oportunidades que eram sendo construídas.

A observação do acontecimento teve como finalidade recolher mais dados sobre a Noite da Família Cubana e, para isso, exigiu-se da pesquisadora um olhar cuidadoso e criterioso. Nesta pesquisa utilizou-se o tipo de observação participante⁵, ou seja, a pesquisadora frequentou oito festas durante quatro meses, sempre chegando para o início do evento e saindo em seu término. Manteve contato com os participantes e aceitou alguns convites para dançar. A participação efetiva lhe possibilitou observar as produções discursivas escritas, faladas e simbólicas que integram de maneira contínua a festividade, como o anúncio a giz disposto na bilheteria do Clube, definindo o tipo de festa que está acontecendo no estabelecimento e quem o coordena, a nomeação de dama e cavalheiro designando o lugar de compra dos bilhetes que dão acesso ao evento e os ingressos. Além disso, observou a saudação que é feita na entrada do Clube pelos seguranças durante a revista, as músicas definidas como de ramificações cubanas, como o cavalheiro efetua o convite para dançar, o comportamento dos casais no passo a dois, os trajes e adereços escolhidos especialmente para a festa, as folhas de canela espalhadas pelo chão do clube e a ocupação da lateral esquerda do clube pelos moradores da localidade e a ocupação do lado direito pelos visitantes, sendo o salão o espaço de união dos dois grupos.

⁵ Segundo Kidder (1987) a observação participante define uma integração entre pesquisador e sujeitos no ambiente desses últimos, viabilizando uma coleta de dados de maneira mais sistemática.

Para uma melhor descrição e visualização do ambiente foram feitas fotografias⁶ com uma máquina digital dos locais internos e externos do clube, durante o evento e quando não havia nenhuma festividade; além desse registro visual, foram analisadas as imagens da festa e as entrevista contidas no documentário *Meu Bairro é o Maior* produzido em 2001 pela TV VIVA⁷. As referidas imagens permitiram observar se houve transformações na festa Cubana e no ambiente desde a gravação do documentário até a presente data. Nessa época, por exemplo, o número de visitantes de outras áreas da cidade era bem menor e havia nas paredes desenhos de papiros com ditos populares. A entrevista contida no documentário foi transcrita e analisada como as demais que a pesquisadora aplicou. Buscou-se analisar o mesmo na reportagem veiculada pela Rede Globo de Televisão, no entanto, a Luni Produções, produtora local que detém os direitos autorais das imagens não autorizou.

As conversas preliminares que ocorreram entre os sujeitos e a pesquisadora durante os meses de maio e junho ajudaram a definir o corpus da análise documental a fim de reconstituir a memória histórica e ideológica do evento como os fatos precedentes que o influenciaram em sua existência. O referido corpus foi constituído por três fontes:

- 1) Por obras bibliográficas sobre a história da dança de salão e da música no Brasil e, mais especificamente, no Recife;
- 2) De matérias jornalísticas encontradas em exemplares da década de 50 do Jornal do Comércio (época apontada pelos sujeitos da pesquisa como marco de difusão dos ritmos caribenhos na capital pernambucana). As referidas matérias fazem parte do acervo micro filmado da Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ. Além dessas fontes jornalísticas, foram pesquisadas outras mais contemporâneas disponíveis na revista *Eixo*, na internet e nos documentários *Meu Bairro é o Maior* e *Desde Pernambuco Hasta Cuba*, ambos produzidos pela TV VIVA, que noticiam a existência da Cubana do Bela Vista. As revistas: *Veja*⁸ e *Playboy*, também citadas

⁶ As fotografias encontram-se em anexo

⁷ "A TV VIVA é uma TV comunitária criada em 1984 como o principal projeto do Programa de Comunicação do Centro de Cultura Luiz Freire, organização não governamental fundada em 1972, na cidade de Olinda, PE" (CENTRO DE C., 2009, p. 01).

⁸ A editora Abril, com o apoio da Instituição Bradesco, digitalizou todo o acervo da revista *Veja*. Foram pesquisadas as edições publicadas entre os anos de 2000 e 2007, mas nada foi encontrado sobre a Cubana do Bela Vista.

pelos sujeitos como fonte de informação, não foram encontradas e ninguém soube precisar em que período as matérias haviam sido publicadas;

3) Outra fonte documental consultada foram os discos com ritmos caribenhos que circularam no Recife sob a tutela da gravadora Rozenblit e que foram preservados e catalogados pelos funcionários da Fonacoteca da FUNDAJ. Esse acervo está disponível para pesquisa tanto na própria instituição como no site da Fundação na WEB.

A colaboração dos funcionários da biblioteca pública do Estado de Pernambuco, da UNICAP, da FUNDAJ e dos produtores da TV VIVA foi valiosa no processo de levantamento de dados. Mas as dificuldades não estiveram ausentes de tal percurso, uma vez que parte do acervo das obras pernambucanas sobre música e dança da Biblioteca Estadual está em inventário.

As entrevistas foram pensadas de modo que garantissem conforto e fluidez discursiva ao informante e, como a história do evento se confunde com as histórias de vida dos pesquisados, foi escolhido o recurso de entrevistas narrativas⁹. Para iniciá-las era feita a seguinte pergunta: O que o (a) senhor (a) sabe sobre a Cubana do Bela Vista? Ao longo da narrativa a entrevistadora introduziu questionamentos curtos visando elucidar algum aspecto da história que lhe parecera relevante. A fala e o tempo que cada entrevistado levava para estabelecer a sua narrativa foram respeitados, mesmo quando o que era narrado não correspondia às expectativas da pesquisa, lembrando a advertência que faz Montenegro (2003, p. 150):

Vale destacar a necessidade de se estabelecer um clima de interesse e tranquilidade, mesmo que o que esteja sendo contado possa eventualmente não atender a qualquer objetivo do pesquisador. [...] O entrevistador interferirá sempre que alguma passagem não lhe parece clara ou quando algum aspecto lhe tenha chamado especial atenção.

Todas as entrevistas foram efetuadas pela pesquisadora e gravadas em áudio digital, sendo posteriormente transcritas literalmente, exatamente como foram pronunciadas, e analisadas de duas formas:

a) primeiramente considerando a narrativa como uma “história oral” que “tem como matéria a memória” (MONTENEGRO, 2003, p.151).

⁹ Novena (2004, p. 106) explica que através de entrevistas narrativas o sujeito organiza o que precisa relatar em uma trama, o que possibilita a análise de “significados, valores e afetos que são o material substantivo das representações sociais”.

As informações que surgiram em todas as narrativas, ao longo do processo de transcrição, eram cruzadas entre si e agregadas às informações documentais e aos registros da observação com o objetivo de construir a história do acontecimento lúdico.

b) em segundo lugar como discurso, para encontrar as produções discursivas que dão vida à Noite Cubana conforme os procedimentos da AD.

As entrevistas foram lidas individualmente buscando-se identificar quais os sentidos atribuídos à festa, ao seu contexto e aos frequentadores. Em seguida foram analisadas as paráfrases ideológicas existentes entre todos os discursos e os deslocamentos (modificações) dessas paráfrases com o intuito de encontrar o conjunto de produções discursivas que fornecem o alento para a sobrevivência do evento.

A privacidade dos sujeitos que optaram por participar da pesquisa está inteiramente garantida, visto que os mesmos não foram identificados. Os que aceitaram fazer parte da pesquisa foram informados da aprovação da pesquisa pelo Comitê de Ética e receberam da proponente, o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)¹⁰, conforme a resolução 196/96 que regulamenta a pesquisa com seres humanos. Após o esclarecimento individual do processo da pesquisa e a leitura do TCLE os sujeitos assinaram o documento, ficando, cada qual, com uma cópia do documento.

A priori, foram convidados a participar da pesquisa 05 mulheres e 05 homens, todos adultos com idades entre 45 e 80 anos; mas uma das mulheres não aceitou por vergonha e mais dois homens se juntaram ao grupo masculino; um convidado por sua dama durante a entrevista feita a esta e o outro por ter ofertado sua contribuição.

O critério de escolha desses sujeitos foi por conhecerem a história do evento, por frequentarem a festividade há vários anos e por valorizarem os trajes e a parceria na dança.

Ao longo desta dissertação os homens são identificados pela numeração 01, 02, 03, 04, 05, 06 e 09 e as mulheres por 07, 08, 10 e 11.

No grupo masculino, o sujeito 09 desconhece a história sobre a Cubana do Bela Vista e vai ao evento porque gosta do ambiente, dos ritmos e lhe encanta

¹⁰ O modelo de TCLE utilizado nesta pesquisa encontra-se em anexo.

dançar; os sujeitos 03, 04, 05, 06 são ou foram controladores de som, se dizem conhecedores dos ritmos caribenhos, conhecem a história da Cubana e adoram dançar; os dois restantes, 01 e 02, não conhecem os ritmos, gostam do ambiente do Clube, não dançam com a mesma frequência que os demais, mas estão envolvidos com o processo de manutenção e reconhecimento público da festa.

As integrantes do grupo feminino não falam sobre a história da Cubana, revelam uma paixão unânime pelo local, pela dança de salão e pelas canções cubanas. Das 04 sujeitos, a que menos dança é a 11, seu cavalheiro é o veterano controlador de som da Noite Cubana. Como durante a festa o mesmo se encontra trabalhando, ela somente concede uma dança a um garoto de 12 anos, que é filho de uma amiga; quando ele não vai, ela prefere não dançar, apesar dos convites.

O sujeito 01 foi citado em três relatos como sendo um dos colaboradores do sucesso do evento, concedeu seu relato em um banco de praça. A narrativa foi interrompida por uma criança que buscava ser abraçada por ele, mas logo se afastou.

O sujeito 02 também concedeu sua narrativa à pesquisa em seu escritório particular.

O sujeito 03 é mais velho que os fomentadores da Cubana, trabalhou como controlador de som nos anos 50 e 60 e conheceu um dos idealizadores do evento quando o mesmo ainda era uma criança e tentava entrar escondido nos bailes da periferia, este ofertou sua narrativa no terraço de sua casa; tal entrevista foi interrompida brevemente pelo carteiro.

O sujeito 04 preferiu conceder a entrevista no escritório do Clube durante a festividade.

O casal formado pelos sujeitos 05 e 11 preferiu gravar a entrevista em sua residência, após 20 minutos de conversa foi detectado um problema no aparelho de áudio, a perda dessa entrevista levou a pesquisadora a utilizar, conforme a devida autorização dos sujeitos, um aparelho de áudio e de vídeo. Mas nem todos se sentiram à vontade com as filmagens, sendo esse recurso abandonado, em favor do áudio. Posteriormente, o mesmo casal concedeu uma nova entrevista, dessa vez separados, ele em casa e ela no escritório do Bela Vista.

O sujeito 06 se aproximou da pesquisadora durante a festa e lhe perguntou se a pasta de papel que ela carregava representava trabalho, ela lhe explicou sobre a pesquisa e lhe disse que na pasta havia um esboço escrito sobre a história da

Cubana. Ele lhe pediu para fazer uma leitura de tal esboço e enquanto lia dava livremente outras informações, a pesquisadora lhe pediu autorização para gravar e ele a concedeu.

O sujeito 07 vai à festa acompanhado de suas amigas, é moradora da área e é uma das damas do Bela Vista mais requisitada para dançar; de todos os sujeitos é a mais idosa, seu relato ocorreu durante a Cubana, o qual foi interrompido de forma breve por um cavalheiro alcoolizado que a convidava para dançar.

O sujeito 08 vai sozinho ao baile, não mora na área circundante e é assídua frequentadora, esta concedeu sua narrativa durante o evento.

O casal constituído pelos sujeitos 09 e 10 que comumente chega primeiro ao clube e frequenta todas as festas Cubanas organizadas no Recife pelo veterano controlador de som do Bela Vista, preferiu ofertar suas narrativas durante a festa e juntos.

Os sujeitos que preferiram ofertar às entrevistas fora do ambiente lúdico dedicaram maior tempo às narrativas, uma delas durou 45 minutos. O grupo que preferiu permanecer sentado perto do salão enquanto dava entrevista falou no máximo 4 minutos. As entrevistas concedidas durante a festa, ofereceram maior dificuldade de transcrição devido ao som alto das canções, mas não a impediram ou prejudicaram.

O resultado desta pesquisa está organizado nesta dissertação, levando em consideração os seguintes passos: construção de um resumo histórico juntamente com uma análise ideológica da música e da dança de salão no Brasil, e de maneira específica no Recife, desvelando como foi sendo edificado o interesse pela música caribenha na periferia norte da capital pernambucana até chegar ao oferecimento sistemático do entretenimento dançante no Clube Bela Vista. Esse enfoque histórico está contido no capítulo denominado *Dois pra lá, dois pra cá*. Como este capítulo foi sendo construído a partir das narrativas ofertadas pelos sujeitos envolvidos com o evento, da observação participante feita pela pesquisadora e de dados coletados na imprensa e em documentos bibliográficos; ele foi disponibilizado para leitura, no entanto apenas dois sujeitos o leram contribuindo com alguns ajustes, os demais não acharam que fosse necessário.

O seguinte capítulo, *Análise de Discurso: no compasso de uma Teoria e de um Método de pesquisa*, apresenta a teoria que serve como base para a consolidação desta dissertação, enfocando a conjuntura vivenciada nos anos 60, na

França, que a fez surgir; a postura analítica de seu principal idealizador, Michel Pêcheux, que ao longo de três décadas, esteve atento às críticas e contribuições significativas que permitiram aprimorar a Análise de Discurso (AD). Tal capítulo também delinea a teoria que, segundo Orlandi (2006), está fincada no sujeito do inconsciente, na opacidade da língua e da história.

No capítulo, *O Procedimento Analítico: A Noite Cubana sob a Partitura da Análise de Discurso*, o leitor compreende qual o procedimento dado ao discurso pelo analista pecheuxtiano e em seguida, percorre, munido das lentes teóricas da AD, os discursos que foram concedidos pelos sujeitos que integram a Noite da Família Cubana do Bela Vista. Ingressando, assim, em um mundo de ritmos “calientes”, onde o adjetivo pátrio “cubano” possui muitas ramificações de sentido que preservam e alimentam o acontecimento lúdico que existe desde 1992 na capital pernambucana.

A última parte deste trabalho dissertativo traz o capítulo: *Acordes Finais*. Nele o resultado das análises das produções discursivas corrobora com os preceitos teóricos sobre discurso defendidos por Pêcheux (2006) e Orlandi (2007a). Ou seja, a Cubana recebe o alento para a sua existência de sentidos que foram construídos ideologicamente ao longo da história nacional e local; das paráfrases (os já ditos) e dos deslizes (das metáforas) de palavras como idoso/jovem, pobre/rico, negro/branco, cavalheiro/dama, música cubana, dança de salão, e ser cubano pernambucano e ser cubano caribenho.

1. DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ

Sentindo o frio em minha alma
Te convidei pra dançar
A tua voz me acalmava,
São dois pra lá, dois pra cá.
(João Bosco e Aldir Blanc)

Antes de cruzar a catraca de acesso ao Clube Bela Vista para conhecer a Noite da Família Cubana, acontecimento que nutre os discursos dos sujeitos desta pesquisa, vale recuar no tempo e resgatar os caminhos históricos e ideológicos que amparam, na atualidade, os sentidos existenciais da dança de salão e do gosto pela música cubana na periferia norte da cidade do Recife.

Como foi dito anteriormente, a Noite Cubana não possui um registro histórico, neste capítulo lhe será erguido um memorial que é o resultado do cruzamento de informações documentais e das narrativas concedidas pelos sujeitos que a idealizaram e a mantêm como um dos entretenimentos turísticos da capital pernambucana.

A história que se delineia a seguir também ajudará o leitor a compreender, posteriormente, quais as produções discursivas que dão vida a festividade e como elas foram dando sentido, não somente a Cubana, mas aos sujeitos que a veneram.

1.1. O DESENROLAR DE UMA PAIXÃO MUSICAL

A música integra o cotidiano de todas as classes sociais; são as condições de produção que definem o seu status, o seu valor, a sua forma, o seu alcance, seus intérpretes e ouvintes.

No Recife, essas condições de produção nos anos seiscentistas, e setecentista, conforme pesquisa realizada pelo padre Jaime Diniz (1971), revelavam a valorização das músicas sacra e erudita empreendidas em igrejas, procissões, enterros e em saraus. Segundo Mario de Andrade (1975, p.19) a música colonial brasileira obedecia, “[...] primeiro a Deus, depois o amor, depois a nacionalidade. A Colônia realmente não conseguiu nunca se libertar da religiosidade musical”.

Nesse período, quase todos os músicos eram escravos do mestre de câmara ou pertenciam às famílias que detinham o poder político e econômico. A música, para tais escravos, estava sempre acompanhada da dança, suas festas – ainda que

religiosas – não primavam pela imobilidade dos corpos de seus participantes; já nos grupos sociais mais favorecidos economicamente, o controle corpóreo era prezado e interpretado como símbolo de boa educação. Isso não significa que a dança estivesse banida do contexto cultural desses grupos sociais, ela foi regulada de forma diferenciada das que eram executadas pelos pobres.

A regulamentação dos ritmos e das formas de dançar, como sendo um comportamento subalterno ou de prestígio, não partiu de um decreto judicial ou natural, ela foi ganhando rótulos e sentidos lingüísticos conforme os paradigmas de poder vigentes na época (BAKHTIN, 1987). Como o negro e o mestiço não eram integrantes do grupo de poder hegemônico, conseqüentemente suas práticas lúdicas eram consideradas inferiores. A crítica feita pelo padre Miguel Lopes Gama ao Bumba-meu-boi, em fevereiro de 1834, no seu jornal o Carapuceiro, (GAMA, 1983, p. 03) é um exemplo ilustrativo da depreciação feita às práticas festivas populares:

De quantas folganças, de quantos [...] inventa o nosso povo nos seus passa-tempos, eu não conheço hum mais estúpido, mais desenxavido, mais tollo, do que huma coisa chamada Bumba-meu-boi.

O padre Gama, fundador e único redator do Carapuceiro, dizia que sua missão moral era distribuir carapucas à sociedade recifense, inclusive em seu jornal sempre estava impressa a frase: “um periódico sempre moral e, per acidents político”. Em tal periódico há a descrição de vários costumes e fatos oitocentistas criticados pelo padre por não corresponderem aos princípios ideológicos estabelecidos pela igreja e pelas classes que detinham a hegemonia do poder. A dança, especificamente a valsa é criticada por possibilitar uma aproximação indevida e pública dos corpos, situação que, segundo o religioso, somente era adequada entre ingênuas crianças ou entre casais com vínculos matrimoniais (GAMA, 1983, p.47):

E que direi de certas dansas, de certas companhias, [...] Que abusas se [...] fazem nas taes walsas? Que [...] que apalpadelas,... que desafóros? [...] dansem-se hum menino com huma menina, hum marido com sua Senhora, mas um marmanjo a tactear a Rapariga, a cozer-se com ella, a dar [...] e trocar pernas por uma [...] não com pessoa, que me pertença; que não entendo dessas filosofias.¹¹

¹¹ A Fundação de Cultura da Cidade do Recife reuniu e digitalizou todos os jornais (O Carapuceiro) editados pelo padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, entre 1832 a 1842, e os lançou em três tomos. Muitos desses periódicos estão com parágrafos incompletos e ilegíveis.

A formação da sociedade pernambucana, no século XIX, ainda estava dividida em dois grupos sociais, um constituído por senhores de engenho, plantadores de algodão e comerciantes e o outro pelos pobres, ou seja, “escravos, pretos e mulatos livres” (COLOMBO, 2009, p.01).

A partir do governo de Francisco Rego Barros (1837-1844), nomeado posteriormente Conde da Boa Vista (CAMPELLO, 1923), a cidade do Recife começou a sofrer alterações em seu aspecto estrutural e cultural, decorrentes dos ideais de civilidade, prosperidade e modernismo absorvidos pelo governante durante sua formação intelectual na França. Nutria-se nesses ideais uma aproximação aos valores e aos padrões europeus que, segundo Arrais (2000, p.10), eram “[...] especialmente franceses e ingleses”.

Durante a gestão de Rego Barros foram construídos edifícios públicos, estradas que conectavam áreas produtivas a capital do estado e uma ponte de ferro; foi estabelecido um contrato com uma empresa para fornecer água à população através de canos em chafarizes e implantado um serviço de carruagens puxadas a cavalos. Também foram idealizados projetos para um cemitério público – hoje conhecido como cemitério de Santo Amaro – e um Teatro, o Teatro de Santa Isabel. Para realizar seus projetos o Conde da Boa Vista contratou profissionais europeus, como o francês Louis Léger Vauthier (ARRAIS, 2000).

O idioma francês tornou-se a língua de maior prestígio; a linguagem, os hábitos e valores dos recifenses foram sendo moldados conforme os parâmetros eurocentristas. O transporte urbano e o surgimento de estabelecimentos comerciais e culturais trouxeram às ruas da cidade, antes ocupadas por homens em negócios e escravos atarefados em cumprir seus afazeres, as mulheres abastadas, ávidas em vivenciar a nova era; como revela Arrais (2000, p.10):

As mulheres, antes encerradas nos sobrados patriarcas, começam a freqüentar espaços públicos. O interesse pelas atividades sociais vai-se intensificando e surgem novas formas de sociabilidade, como as sociedades recreativas ou clubs, lugares preferidos pela elite da cidade, onde se buscava reproduzir um ambiente francês, servindo-se bolos, vinhos, licores e chás, dançando-se quadrilhas idênticas às que eram dançadas na França e usando-se vestidos iguais aos de Paris, provavelmente copiados dos modelos dos jornais parisienses.

A idealização de um teatro público em 1839 – o Teatro de Santa Isabel, cuja construção foi concluída em 18 de maio de 1850 – serviu para corresponder,

igualmente, às reproduções de um espaço cultural europeu, no qual fosse possível à elite reinante da época realizar seus discursos, jantares, bailes e concertos, além de assistir obras teatrais. A cidade já dispunha de locais para referidos eventos – como a Casa da Ópera construída em 1772 e localizada na Rua da Cadeia Nova, hoje Rua do Imperador – mas eram freqüentados por pessoas das classes populares. A Casa da Ópera conhecida pelo povo de Capoeira¹² devido ao “[...] mau aspecto, conformação e limpeza do edifício” (CAMPELLO, 1923, p.585) não se adequava ao projeto ideológico predominante, nem em seu aspecto, nem em público. Afinal, como aponta Campello (COSTA *apud* CAMPELO, *idem*) ao citar Pereira da Costa, os freqüentadores do Capoeira, sejam artistas e expectadores, eram descritos como pessoas sem educação adequada para a apreciação da arte em toda sua grandeza:

[...] jamais conseguiu pelos seus defeitos e pobreza, reunir artistas de elevado merecimento que soubessem pelo seu talento, elevar a Arte e conduzir o espírito público a apreciá-la devidamente. Ahi (sic) reinavam também a desordem, a falta de respeito, infernal algazarra, estrondosas pateadas, quer nos intervalos dos actos, quer mesmo durante as representações.

O Capoeira foi fechado no ano da inauguração do Teatro de Santa Isabel, privando a população mais empobrecida de um dos seus espaços de lazer.

No Isabel os espaços para o público foram divididos respeitando uma hierarquia econômica, ou seja, nos camarotes instalavam-se os donos de engenhos, os políticos e os comerciantes mais afamados; a platéia era o lugar da imprensa, dos comerciantes de pequeno porte e dos bacharéis. Nas torrinhas, parte mais alta do estabelecimento, ficavam os estudantes e os caixeiros. (ARRAIS, 2000). Portanto, como é possível notar, a população que não se enquadrava nesses perfis econômicos, não desfrutava dos eventos.

O Teatro de Santa Isabel era a casa de espetáculos da elite abastada, a diversão oferecida pela casa deveria apresentar características semelhantes às européias e divergir do gosto popular. Por isso, nos carnavais, como o de 1851, realizado no teatro para sua clientela, foi planejado um “[...] um carnaval civilizado” (ARRAIS, 2000, p.37) ao som de polcas, mazurcas, quadrilhas e valsas. As marchas carnavalescas, criadas por figuras populares, não faziam parte do repertório. Com a construção do Clube Internacional do Recife em 1885, os bailes foram, em sua

¹² A palavra capoeira significa: gaiola grande onde se criam e alojam capões e outras aves domésticas (FERREIRA, A., 2001).

maioria, transferidos para a nova casa. O Isabel somente teve suas portas abertas ao povo a partir de 1931, quando o grupo de teatro Gente Nossa, influenciado pelos discursos regionalistas que ressoavam nesse período, se volta para um trabalho teatral local, valorizando os autores e artistas pernambucanos (SILVA, A., 2009).

A música e a dança, nas classes populares, não estavam vinculadas, exclusivamente, a espaços de entretenimento, como o Capoeira, ou aos momentos de ócio. Práticas laborais também eram marcadas por uma simbiose entre música, dança e trabalho, fato observado por Sette (1948) ao registrar o costume dos carregadores de piano – função que surgiu com a valorização do piano como símbolo social de grande relevância para a família que o adquirisse – que ao transportarem o pesado instrumento iniciavam um cântico específico em coro. Com a desvalorização do piano, a função laboral perdeu seu sentido, conduzindo ao esquecimento os cânticos e seus intérpretes.

No final do século XIX, o interesse popular pelos bailes aumentou, segundo o próprio Sette, (1948, p. 181) havia na cidade do Recife “[...] salões de bailes públicos nas ruas da Praia e Direita, com professores das 7 às 9 da noite [...]”. Em tais salões, o repertório em voga era a valsa, a quadrilha, a polca e schottischs, ritmos que eram empreendidos, ao vivo, por orquestras, cujos músicos eram quase todos mestiços e negros (DINIZ, J., 1971). Nas periferias também foram construídos salões para bailes, como o que nasceu em 1888 da iniciativa dos carvoeiros, denominado *Clube das Pás* – ainda em funcionamento no bairro de Campo Grande – cujo nome simboliza o vínculo profissional de seus fundadores com a pá, instrumento de trabalho de uso diário. (VEJA, 2005).

O século XX trouxe uma novidade tecnológica que ajudaria na propagação da música e de seus intérpretes: o disco. No entanto, os músicos sempre requisitados em igrejas, teatros e eventos em geral, sentiram-se ameaçados perante o invento, e a priori, a novidade foi rejeitada.

Os primeiros discos e gramofones apareceram na cidade pernambucana “[...] trazidos por pessoas em viagem – às vezes de recreio, outras de negócio – ao sul do país” (CÂMARA, 2005, p. 30), introduzindo no dia-a-dia do recifense uma nova forma de apreciar música. Em 1903, um estabelecimento comercial de nome Casa *Édison* já oferecia à população local “[...] uma relação de discos” (Idem, 2005, p.17); no entanto, o gramofone, instrumento que reproduzia as gravações, era um produto

caro, sendo adquirido somente por pessoas abastadas, como revela Sette (1948, p.187).

O grafofone ou gramofone trouxe para as exigências musicais do Recife toda uma fase nova e característica. A princípio de cilindros, depois de discos, constituiu, como seria natural uma surpresa: a voz humana reproduzida de maneira julgada, então, perfeita. Por seu lado, os instrumentos isolados ou em conjunto também causavam admiração. Havia até que duvidasse da realidade e sonhasse com um truque. A máquina falante ia sendo adquirida aos poucos pelos mais felizes de posses. E mostravam-se aos parentes, amigos e vizinhos. Posteriormente, apareceram os clubes de sorteio que as ofereciam em condições suaves de pagamento.

A *Casa Edison* fixou uma rede nacional de comércio com o tcheco Fred Figner, comerciante estabelecido no Rio de Janeiro, consolidando o clube de sorteio de gramofones e conseqüentemente intensificando a venda de discos (CÂMARA, 2007).

A Odeon foi a primeira fábrica de discos da América Latina construída em 1913 em solo brasileiro (TORRES,1999). Os primeiros discos tinham tamanhos e velocidades variados, podiam ser de 15, 17, 20, 25 e até 30 cm de diâmetro e ter 76, 79 e 80 rotações por minuto. Foi a Record Victor Company, posteriormente RCA Vitor, que estabeleceu o padrão denominado 78 rpm com 25 e 30 cm. Usava-se na produção dos discos um material de característica rija e frágil conhecido por goma laca, geralmente de cor preta (BARROCA, 2008).

A criação do Clube de Rádio Amadores – fundado em 06 de abril de 1919, posteriormente Rádio Clube de Pernambuco – viabilizou a divulgação de acervos fonográficos, possibilitou o reconhecimento de seus intérpretes e modelou o gosto musical dos seus ouvintes. Em 06 de julho de 1936 a então “[...] Rádio Clube de Pernambuco inaugurou o seu próprio serviço de gravação” (CÂMARA, 2007, p.16), concorrendo com os serviços de gravação do sudeste do país. A emissora também realizou programas de auditório que serviram como vitrines para a produção fonográfica nacional e internacional e seus cantores e músicos.

Durante o Estado Novo (1937-1945), veiculava-se através do rádio e de baixos-falantes, “discursos, canções, novelas, peças teatrais, de conteúdo moral e cívico”, com o objetivo de modelar a conduta da classe popular (GOMINHO, 1998, p. 171). O governo entendia que era necessário “civilizar” os negros, os mestiços e brancos pobres, porque “estavam expostos a novas seitas, superstições, invasões heréticas, a danos físicos e morais” (idem, p. 46), além de estarem mais vulneráveis,

devido às condições de vida, ao “credo vermelho”, ou seja, o comunismo. Por conta desse pressuposto, foi estabelecido um discurso de construção de uma identidade nacional, na qual a cordialidade como característica inerente ao brasileiro e o ímpeto pelo trabalho foram exaltados, inclusive Gominho (1998, p. 132) revela, que Agamenon Magalhães, durante o seu governo em Pernambuco, chegou a dizer que combateria o ócio, “até pela violência” se fosse preciso:

Clubes e associações carnavalescas dos subúrbios ofereceram momentos de lazer durante todo o ano, contudo, era exercido um controle, um cerceamento da liberdade criativa (GOMINHO, 1998, p. 175).

No ideário de uma identidade nacional havia também atributos para avaliar se uma mulher poderia ser considerada de “respeito”, para isso ela deveria ser cristã, casar-se, transformar-se em dona de casa e esposa, e posteriormente, em mãe de família.

Tudo que estava relacionado ao povo pobre, moradores de mocambos, era passivo de proibição, até as manifestações religiosas foram rotuladas como “seitas” africanas e muitos terreiros foram fechados. A Secretaria Pública da época lançou “Medidas de Profilaxia Moral e Social” para sanar as seitas, os jogos proibidos, as casas de tolerância e o decoro público (Idem, p. 175). Embora, muitas vezes, o próprio governo encomendasse um ritual religioso para ser visto por algum turista renomado ou acadêmico importante, interessados na religiosidade afro-descendente.

Como, para o Estado Novo, o povo necessitava ser reeducado segundo “a cultura européia [...] secular e de uma formação étnica superior”, foram criadas Instituições Educativas com esta finalidade, inclusive para as artes (idem, p. 144). Vicente Fittipaldi (1939), maestro da Orquestra Sinfônica do Recife em 1941, por exemplo, exaltava as canções eruditas e defendia que o povo necessitava escutar “música de verdade” (GOMINHO, 1998 p. 145). As músicas de verdade eram as de Beethoven, e as de “mentira”, sem valor, eram as que o povo produzia e apreciava; e se as canções tivessem algum elo rítmico com a África, eram mais nocivas, porque tinham o poder de dissolver os bons costumes:

[...] o que é que o nosso povo canta? Música dissolvente, que lhe amolece o caráter, que se dirige apenas a sua sensualidade, que lhe cria uma sentimentalidade barata e piégas e que o torna cada vez

mais africano, como se só nas cubátas do continente africano negro estivessem as nossas origens (FITTIPALDI, 1939, p. 04).

Inclusive, como recorda Eduardo Galeano (2006, p.135), a população negra era responsabilizada, publicamente, pelo atraso nacional:

Ruth Landes, antropóloga norte-americana, vem ao Brasil em 1939. Ela quer conhecer a vida dos negros num país sem racismo. No Rio de Janeiro, é recebida pelo ministro Osvaldo Aranha. O ministro explica a ela que governo se propõe a limpar a raça brasileira, suja de sangue negro, porque o sangue negro tem a culpa do atraso nacional.

Apesar do desprezo pelas canções populares de influência afro-descendente, alguns músicos da elite buscaram inspiração nelas para suas composições, como Heitor Villa Lobos, que juntamente com Noel Rosa e Cartola, trabalhou com crianças dos morros cariocas nos anos 30 (GOMINHO, 1998).

A malandragem, a vadiagem e a boêmia eram características definidas pelo discurso hegemônico da época como sendo inerentes ao povo pobre, negro e mestiço; os próprios compositores populares estavam embevecidos por esses discursos, como revelam as composições musicais dos anos vinte e início de trinta:

Deixa de arrastar o teu tamanco/ Pois tamanco nunca foi sandália/ E tira do pescoço o lenço branco/ Compra sapato e gravata/ Joga fora essa navalha/ Que te atrapalha/ Com chapéu de lado deste rata/ Da policia quero que escapes/ Fazendo samba canção/ Eu já te dei papel e lápis/ Arranja um amor e um violão/ Malandro é palavra derrotista/ Que só serve pra tirar/ Todo o valor do sambista/ Proponho ao povo civilizado/ Não te chamar de malandro/ E sim de rapaz folgado (ROSA,1933, p.01).

Sandroni (2008) lembra que até os anos 30, nem o rádio, nem o disco eram populares e que as músicas eram ouvidas, ao vivo, através de orquestras e dos blocos que atuavam em ocasiões festivas como carnavais, nos salões de baile, nos teatros de revista e nas festas de rua. A programação radiofônica chegava à população mais pobre através de “baixos-falantes” que eram espalhados em alguns pontos da cidade.

A popularidade do disco só aumentou nos anos 40 e 50 quando se tornou um bem de uso doméstico, embora ainda estivesse ausente dos lares populares.

A década de 50 é apontada, pelos sujeitos que concederam suas lembranças a esta pesquisa, como sendo o período em que surgem as primeiras músicas

cubanas no Recife. Nessa fase histórica, tais sujeitos eram crianças e adolescentes que ouviam as canções cubanas durante os bailes que aconteciam na periferia:

Aos 12 anos de idade eu gostava muito de escutar música, mas a música que eu gostava mesmo, a minha preferida, era a música cubana (sujeito 05).

É, o meu gosto pela música cubana vem desde... O que eu [...] mais ou menos uma idade de 15 pra 16 anos. Hoje em dia tô com 70 anos (sujeito 03)

Esses bailes, também conhecidos por *assustados*, eram organizados por grupos de homens possuidores da aparelhagem de som e discos. O serviço de som oferecido, conhecido por PR¹³ ou organizações, entretinha, sob contrato, casamentos, batizados, missas e festas em geral.

A programação musical apresentada por tais organizações, quando contratadas, correspondia ao gosto do contratante. Quando ocorria um acontecimento dançante em algum clube, costumava-se programar três festas em um mesmo dia, com nomes diferenciados: manhã de sol, matinée e soirée. O acesso dos menores na soirée era proibido:

[...] Esse era o que me azucrinava nas brincadeiras, de menor ficava na janela, - Eu quero entrar. – Não, calma, você vai brincar na manhã de sol, na matinée. Essa figura aqui (PEREIRA, 2001).

O léxico francês nos nomes dos turnos festivos ainda refletia a valorização do idioma no contexto cultural recifense, alguns anúncios nos jornais locais de espetáculos teatrais e musicais também eram em francês.

Os discos oferecidos nas lojas da cidade em idiomas estrangeiros evidenciavam: o francês, o inglês, o italiano e o espanhol, este último definido como castelhano, para diferenciar-se das variações lingüísticas utilizadas na Espanha, porque as melodias românticas e os ritmos dançantes proviam da América Latina e do Caribe. Tais melodias e ritmos obtiveram o apreço dos pernambucanos, observa-se essa preferência na propaganda que os Irmãos Rozenblit e Cia Ltda fizeram no Jornal do Comércio em 1953, ao divulgarem os três primeiros discos já disponíveis

¹³ O exato significado da sigla PR, usado para definir o serviço de som, o sujeito que a usa desconhece.

em suas lojas na Rua da Palma, 320 e na Rua da Aurora, 77-79, dos quais dois eram em idioma espanhol:

É um prazer que Rozenblit anuncia aos pernambucanos e ao Brasil os primeiros discos de Pernambuco. A Mocambo divulgará a música de Pernambuco e ao mesmo tempo em colaboração com as mais importantes gravadoras francesas, inglesas e americanas nos trará em primeira os maiores êxitos da música internacional. Nossa fábrica no Recife, brevemente em funcionamento, facilitará mais ampla distribuição e produção de discos Mocambo que esperamos sejam bem recebidos pelo público brasileiro.

Estes são os 3 primeiros discos entregues ao público:

1. Nelson Ferreira (Frevo)
2. Eva Garza (Penita Contigo – Mambo / Ella – Valsa)
Com a Orquestra da Radio Jornal do Comércio
3. Bievenido Granda (Señora – Bolero / Oye este Mambo – Mambo)
Com a Orquestra Sonora Matancera.

Nas Lojas do Bom Gosto, nome do estabelecimento comercial do recifense José Rosenblit, o cliente encontrava uma cabine especial de gravação¹⁴ e seis cabines de uso individual, nas quais era permitido ouvir o disco que desejasse adquirir antes de efetuar a compra. Um dos sujeitos colaboradores dessa pesquisa era cliente da loja e diz:

[...] e a loja de vendas era lá na Rua da Aurora. Por sinal, na época, uma loja super aparelhada. Não existia naquela época. Você tinha com cabines individuais, era cabines individuais. Você chegava lá...a gente...eu, o meu amigo falecido [...] ¹⁵, que era o dono do serviço de som, a gente era conhecido de lá, cliente. Chegava lá, - Tem coisa aí? – Tem. Chegasse novidade, a gente ia pra cabine, fechava a porta, ficava dentro da cabine. (sujeito 03)

Em janeiro de 54, os Irmãos Rozenblit divulgaram, na mesma mídia impressa, a grandiosidade de duas inaugurações para aquele ano: a Hidroelétrica de Paulo Afonso e a Fábrica de Discos Mocambo. O anúncio afirmava que a Mocambo disporia de estúdios – em um dos quais teria a capacidade de abrigar uma orquestra com 100 músicos e um auditório para pequenos concertos – capazes de produzirem

¹⁴ No Jornal do Comércio de 20 de julho de 1954 a Rozenblit convidava os políticos a gravarem suas campanhas políticas em sua cabine de gravação.

¹⁵ Os nomes dos sujeitos envolvidos com a pesquisa foram retirados dos relatos para manter o sigilo ético.

“todos os tipos de gravação, inclusive long-play”¹⁶. A fábrica foi inaugurada na cidade do Recife no segundo semestre de 54, na Estrada dos Remédios, bairro de Afogados (TORRES, 1999).

Os Irmãos Rozenblit consolidaram em Pernambuco o uso doméstico do disco¹⁷ e fomentaram o gosto pela produção musical local e regional, como também facilitaram a inserção na cidade de produtos estrangeiros através do intercâmbio que estabeleceram com as fábricas de discos americanas, francesas e inglesas, barateando a importação.¹⁸

Conforme a Fundação Joaquim Nabuco¹⁹, no tocante à produção fonográfica em língua espanhola, a Rozenblit veiculou – juntamente com a gravadora Seeco, tendo os nomes compartilhados nos selos de cor verde que eram colados no centro dos discos – boleros, guarachas, merengues, pregones, mambos e salsas. Os intérpretes das canções eram em, sua maioria, cubanos como: Bienvenido Granda, Nelson Pinedo, a Orquestra Sonora Matancera, entre outros.

N. acesso:	58663
Autor:	DANIEL SANTOS
Título:	P DE PARADA
Gênero:	GUARACHA
Intérprete:	SONORA MATANCERA - VOCAL: BIENVENIDO, ROGALLO, CAITO.
Gravadora:	SEECO/MOCAMBO
Número:	0186 B
Matriz:	SR 273
Reg. Fonoteca:	D 4883

Fonte: Acervo Digitalizado da Fundação Joaquim Nabuco

¹⁶ Fragmento de uma publicidade de uma folha inteira da Rozenblit contida no Jornal do Comércio de 05 de janeiro de 1954.

¹⁷ [...] a Rozenblit, [...] Viveu sua melhor época no início dos anos 60, quando deteve 50% do mercado da música regional e 22% do mercado nacional e o frevo ocupava 25% dos seus lançamentos. Em 1966 abriu filiais em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Porto Alegre. Foi primeira gravadora do Brasil a lançar vinil de escola de samba, "O Bafo da Onça", e a primeira a investir em trilhas de novela. Próximo à década 70 quando Recife foi atingido por duas grandes enchentes, fase de abertura para o mercado internacional e a música brasileira começou a trilhar outros caminhos, as dificuldades começaram a prejudicar a gravadora recifense, que acabou fechando as portas em meados da dos anos 80 (MÚSICA, 2008, p. 01).

¹⁸ Esta afirmação refere-se a publicidade contida no Jornal do Comércio de 05 de janeiro de 1954. Publicidade de uma folha inteira da Rozenblit.

¹⁹ A Fundação Joaquim Nabuco disponibiliza o acervo digitalizado de sua Fonoteca pelo site <http://bases.fundaj.gov.br/cgi-bin/isis3g-d.pl>.

N. acesso:	58665
Título:	CALLA
Gênero:	BOLERO
Intérprete:	BIENVENIDO GRANDA
Gravadora:	SEECO/MOCAMBO
Número:	0108 B
Matriz:	SR 117
Reg. Fonoteca:	D 4884

Fonte: Acervo Digitalizado da Fundação Joaquim Nabuco

No mesmo acervo da Fundação é possível observar que já na década de 30 a gravadora Odeon difundia no território nacional canções de ritmos cubanos:

N. acesso:	08258
Autor:	STOTHART-MUCHUGH-FIELDS-JOAO DE BARRO
Título:	MELODIA CUBANA
Gênero:	VALSA
Intérprete:	CASTRO BARBOSA
Gravadora:	ODEON
Número:	11005-B
Matriz:	131421
Data gravação:	25.06.1932
Data lançamento:	MAI/1933

Fonte: Acervo Digitalizado da Fundação Joaquim Nabuco

Teles (2009, p. 01) afirma que “ [...] nos anos 40 e 50, tocava-se muito música cubana no Recife e eram constantes as apresentações de artistas da ilha caribenha nas emissoras locais de rádio”. Esse dado histórico pode ser ilustrado pelo registro discursivo abaixo, concedido pelo único sujeito do grupo de entrevistados cuja mãe, já falecida, era cubana:

Eram umas quatro da tarde, e Bienvenido...Tinha muita gente na Cruz Cabugá, eu não sei se era 58 ou 59, mas ou menos, mas foi entre 58 e 59, e muita gente esperando Bienvenido Granda, na Rádio Clube de Pernambuco na Cruz Cabugá, e começou a cantar e faltou energia. Ele estava cantando *Su Precio*, isso eu não esqueço nunca, que é teu preço em português. Ele disse “–Não tem problema,

Bienvenido canta sem energia”. E cantou, cantou umas quinze músicas mais ou menos. (sujeito 06)

Outro fato que fortaleceu a apreciação e difusão dos ritmos cubanos foi a criação de uma programa musical local promovido pela Rádio Continental entre as décadas de 50 e 60, como afirma um dos ouvintes da época:

Sim, também tinha o fator muito grande. Naquela época tinha a Rádio Continental que fazia uma programação de música cubana todo dia pela manhã. Todo dia pela manhã eu tava lá no pé do rádio. (sujeito 03)

Nesses períodos, o uso doméstico do disco pelas classes populares ainda era raro, ouvia-se canções através das radiodifusões, em salões de baile, nas festas recreativas organizadas pelos clubes de futebol e nas ruas. Não era imprescindível um espaço físico fechado para haver casais dançando, bastava o proprietário de algum serviço de som fixar um alto falante ou caixas de som na via pública que os aficionados por música e dança se aproximavam e estabeleciam um entretenimento dançante. Esse acontecimento é relatado pelo sujeito 03 que, durante sua juventude, trabalhou como controlador de som da PR São José na zona norte do Recife. A seleção musical nesses eventos públicos era uma mescla de músicas nacionais e músicas cubanas:

Até que, certa época, juntou-se uma turma de rapazes, inclusive eu, o finado [...] ²⁰ e outros donos, proprietários de som naquela época, e a gente começou a inserir a música cubana. Toda brincadeira que a gente fazia, aí botava um sonzinho nacional e sonzinho cubano, ia fazendo isso, a turma foi gostando até hoje. [...] Não tem nada diferente. As mulheres saem de casa, sai da cozinha para ir dançar. Aí a turma na rua vai passando, vai parando, nêgo descalço, sem camisa, de calção, entendeu? (sujeito 03)

As classes populares recifenses se identificaram com os ritmos cubanos, irmanando-os ao samba de gafieira; tal junção moldou uma identidade lúdica única nos salões de dança da periferia.

Na segunda metade dos anos 60, se estabelece no Brasil um estilo musical romântico denominado Rock and Roll, propagado pelo movimento conhecido por Jovem Guarda. A Jovem Guarda tinha o apoio da mídia televisiva e influenciou o gosto musical de jovens e adultos além de ditar moda. Até meados dos anos 70 o

²⁰ Por questões éticas, os nomes dos sujeitos foram retirados do relato.

movimento figurou, ideologicamente, como preferência nacional, embora houvesse outros estilos musicais que estavam mais próximos do gosto popular como o samba, o bolero²¹, e as baladas que eram interpretados por cantores²², em sua maioria de origem popular, rotulados de cafonas.

Araújo (2002, p. 20) explica que a palavra cafona é “[...] de origem italiana, cafône, que significa indivíduo humilde, vilão, tolo”. E que a música feita pelo referido indivíduo humilde era, considerada “[...] música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais e literários” .

Nessa fase, vivia-se no Brasil sob o Regime Militar e as canções passavam pelo crivo da censura; como a canção popular era considerada “tosca, vulgar, ingênua e atrasada” era analisada, sobretudo, sob as lentes da repressão moral²³ (ARAÚJO, 2002, p.18).

Na conjuntura ditatorial tudo poderia obter um sentido político, nem sempre verdadeiro, como o que aconteceu com a canção romântica, *Tortura de Amor*, de Waldick Soriano (2009), que foi censurada:

Hoje que a noite está calma / E que minha alma esperava por ti
Apareceste afinal / Torturando este ser que te adora
Volta, fica comigo só mais uma noite/ Quero viver junto a ti
Volta meu amor, fica comigo/ Não me desprezes
A noite é nossa/ E o meu amor pertence a ti/
Hoje eu quero paz/ Quero ternura em nossas vidas
Quero viver por toda vida/ Pensando em ti

Quando os intérpretes populares eram “diferentes” do padrão de beleza hegemônico²⁴, enfrentavam outros problemas, além da censura governamental. O cantor Aguinaldo Timóteo, por exemplo, foi vetado em alguns clubes do Brasil por

²¹ Alguns cantores brasileiros como Lindomar Castilho, Nelson Ned, Waldick Soriano e Cláudia Barroso, foram intérpretes de boleros, “seguindo a tradição da influência hispânica que se fez presente no Brasil desde a década de 40” (ARAÚJO, 2002, p.19).

²² Entre 1968 e 1978, os cantores: Odair José, Nelson Ned, Agnaldo Timóteo, Waldik Soriano, Cláudia Barroso, Benito di Paula, Luis Ayrão, Dom & Ravel, entre outros, despontavam da lista “das mais altas vendagens do mercado fonográfico e seus discos batiam recordes de execução em rádios” (ARAÚJO, 2002, p. 15).

²³ Algumas músicas do cantor Odair José tiveram frases inteiras censuradas porque atentavam ao pudor, como “Uma vida só”, que ficou conhecida pelo refrão “pare de tomar a pílula” (ARAÚJO, 2002).

²⁴ A palavra hegemonia deriva do grego e significa “conduzir”, “comandar”, “estar a frente”, “ser guia” (GRUPPI, 1978, 01). No Brasil, apesar da mistura étnica que o define mundialmente, ainda predomina um padrão/guia de beleza européia, ou seja, o loiro de olhos azuis ou verdes.

ser um homem “de cor” e Nelson Ned²⁵ era visto como “um simples anãozinho grotesco” (ARAÚJO, 2002, p. 46).

Durante a Ditadura Militar a indústria fonográfica se expandiu, consolidando a cultura de massa.

Nas periferias recifenses ouviam-se os sambas, as baladas e os boleros interpretados pelos cantores cafonas brasileiros e latinos. Nas gafieiras os ritmos cubanos perduravam, apesar da repressão exercida pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), órgão criado durante o período da Ditadura Militar, que invadia os espaços lúdicos, onde se escutavam canções cubanas, a fim de destruir todo o acervo musical “subversivo”²⁶. Para o órgão de repressão, bastava que a música fosse cantada em espanhol e tivesse um “ritmo caliente” para ser significada como cubana:

Durante a Ditadura receberam ordens pra... qualquer música cantada em espanhol, chamavam... antigamente chamava-se castellano... pegar os discos. E muitas danças como o *Salinas* de Santo Amaro, o X da Avenida Norte tiveram que parar, quebraram os discos, porque os discos eram de Bienvenido Granda, Célia Cruz, entre outros cantores cubanos, só porque diziam que eram comunistas. O CCC, Comando de Caça aos Comunistas. Eu não tenho recordação, nem vi ninguém preso, mas eles mandavam parar a dança, a gafieira (sujeito 06).

A divergência na apreciação lúdica entre os grupos das classes populares e o grupo hegemônico, marcava os grupos divergentes com expressões cujo significado eram de menosprezo. Pode-se observar, no discurso do sujeito 06, que os lugares de dança de salão da população pobre eram chamados de gafieira, a palavra era usada para denominar o local de diversão da dama e do cavalheiro pobres e, segundo o sujeito 05, também era significado como o abrigo lúdico de meliantes:

A turma gostava, caia bem. Antigamente era chamado: era gafieira. – Oia! Aquilo dali é uma gafieira. Mas tocava essas músicas, e o povo gostava, mas não é possível. Mas nunca tinha chegado no clube grande. Eles não queriam porque pensava que era música de **maloqueiro**, ela veio do morro, ela veio do lugar mais pobre. Eles tinham esse pensamento: - O povo vem pra aqui, vai querer

²⁵ Nelson Ned argumenta “Este é o país do preconceito [...] o Brasil é o único país do mundo que tem leis estigmatizadas, tais como o negro para a cozinha, a mulher para a cama, o anão para o circo e o cego para pedir esmolas” (ARAÚJO, 2002, p. 49).

²⁶ Tudo que estivesse relacionado com Cuba, inclusive a produção artística, foi censurado e classificado de subversivo pelo Regime Militar. Nessa época o país caribenho se estabelecia como um país comunista e as elites capitalistas que detinham o poder no Continente Americano temiam que ocorresse o mesmo em seus países.

badernar no clube aqui. Estavam tão enganados, era tão enganado. Naquela época quem comandava era a Jovem Guarda. Pensava que a coisa boa era a Jovem Guarda, mas nunca foi (sujeito 05, grifos da pesquisadora).

Além do nome gafieira, que ainda hoje é usado para definir a dança de salão nas periferias pobres, a situação festiva também é definida pelo vocábulo macumba:

As músicas cubanas... Ainda hoje, ainda tem muitas pessoas, que ainda chama... Que diz que tem uma macumba, uma macumba boa. Macumba por quê? Porque o ritmo cubano é baseado nos ritmos africanos, então sem saber, o pessoal daqui chamava de macumba. Eu garanto que não sabiam o que estavam dizendo, mas inconscientemente colocando correto, chamavam a música cubana de macumba. Ainda hoje chamam, ainda hoje (sujeito 06).

A palavra Macumba é usada no Recife de forma genérica para definir a religião afro-brasileira²⁷ e o seu local de culto (BERKENBROCK, 1997). Como a música afro-descendente é apreciada nas gafieiras, o local lúdico também ganhou tal significado.

Na seleção musical das gafieiras não havia exclusivamente canções cubanas; músicas de outros países do Caribe, da América Latina e do Continente Africano completavam o repertório, a justificativa dada pelos controladores de som era que tais canções se enquadravam aos ritmos cubanos:

Poucas salsas. Eu rodo mais é guaracha, é o pregón, é o...O baque virado – esse é de Santiago de Cuba – o son motuno, o bolero, é esse o ritmo...Porque a salsa não é feia não, ela é bonita, não é uma música assim, original de cubana não. É original da Colômbia, então pra se dançar uma salsa ela tem que ser uma salsa quase no estilo cubano ou no estilo africano. Aí é onde o povo gosta. E hoje em dia o povo da...A música africana ela é bonita, ela é bem feita, ela é bem preparada, apesar de que eles trabalham no estilo da letra cubana. Eles não trabalham com o estilo da letra africana não. Eles tocam a música cubana, são africanos, mas tocam a música cubana. Ele puxa né, ele vem: - É porque Santiago, não sei o que, Guantanamo, isso tudo é Cuba, não é nada de África. Ele ilustra, ele ilustrou mais ainda a música cubana do que os próprios cubanos (sujeito 05).

²⁷ A manifestação religiosa também é conhecida por Candomblé, Xangô, Batuque e Catimbó. Segundo Braga (1988) os cultos afro-brasileiros foram proibidos e reprimidos oficialmente pela União até a década de 20 do século passado. Os cultos afro-brasileiros tornaram-se visíveis e começaram a sair do rol da marginalidade social, na década de 30, quando os cursos acadêmicos de Ciências Sociais foram sendo consolidados no Brasil (BRAGA, 1988). Durante o I Congresso Afro-Brasileiro que aconteceu, em 1934, no Recife, foram inventariados 14 locais de culto na periferia do Recife, dos quais nove estavam fixados no vale do Rio Beberibe (BRANDÃO, 2002). Vale ressaltar que o Clube Bela Vista está situado nesta área.

Agora, nós dizemos: totalmente cubana por quê? O ritmo é cubano, pra quem tá de fora, que não conhece os cantores, são tudo cubanos. Não é? Quando é só cubano, a gente sabe. Os cantores [...] tem argentino no meio, tem colombianos, tem vários que não é originário de Cuba. Mas o que eles acham importante é que o ritmo é cubano (sujeito 03).

As afirmações feitas pelos sujeitos 03 e 05 reforçam o que dizem alguns cubanos no tocante às influências estrangeiras na música cubana e como esta exerce também sua interferência na composição rítmica de vários estilos musicais no mundo:

Hoje, em Cuba, a tradição convive harmoniosamente com a modernidade, o son, um dos mais tradicionais ritmos cubanos, pode ser feito com rap. Amadito Valdés, considerado um dos mestres da percussão em seu país, garante que vê com bons olhos as fusões que estão sendo feitas em Cuba: “A nossa música sempre se deixou influenciar por correntes estrangeiras, e também serviu de ingredientes para a música estrangeira” (TELES, 2009, p. 01).

As similitudes entre as canções também são explicadas - por pernambucanos e por cubanos, como Vera Barone e Joel Figarola²⁸, na vídeo-carta *Desde Cuba hasta Pernambuco e Desde Pernambuco hasta Cuba* produzida por Nilton Pereira em 2005 - como sendo o resultado da irmandade caribenha²⁹ e afro-descendente³⁰.

Os ritmos cubanos encontraram abrigo nas gafieiras do Recife, seus acolhedores cresceram e envelheceram acumulando e partilhando, entre si e com a sua prole, o conhecimento sobre os ritmos oriundos de Cuba. As festas cubanas seguiram ocorrendo na periferia do Recife sob a regência dos guaracheiros, sem uma periodicidade programada e sem os olhares curiosos de outros grupos sociais e da imprensa até o início do século XXI.

²⁸ Vera Barone é advogada e coordenadora da Rede Estadual Pernambucana de Mulheres de Terreiro e Joel James Figarola foi o fundador e diretor da Casa del Caribe de Santiago de Cuba, falecido em 2007.

²⁹ “La influencia de la música que llevaron los esclavos africanos a la zona del Caribe fue muy grande, sobre todo, en Cuba donde nació la salsa alrededor de 1920. Bailes como el tango, el bolero, la rumba, el merengue, y sobre todo últimamente, la salsa (como nombre genérico para la música latina) son conocidos en todo el mundo (HARLING, URIZ, 2000, p.53).

³⁰ “Todos sabemos que o Brasil [...] é um país mestiço ou, como preferem alguns, pluriétnico [...] somos quase todos, de uma maneira ou de outra, afro-descendentes ou afro-brasileiros” (PRIORE, VENÂNCIO 2004).

1.2. O SURGIMENTO DA CUBANA E SEU CRESCIMENTO HISTÓRICO

Quando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba,
Iré a Santiago, en un coche de agua negra.
(Compay Segundo)

No ano de 1991, homens apaixonados pela música cubana e pelo embalo que ela provocava em seus corpos resolveram ouvi-la periodicamente e de forma sistemática, para isso era necessário ocupar um espaço lúdico que tivesse um salão de dança e uma aparelhagem de som. O grupo era formado por moradores da área norte do Recife, todos brasileiros da classe popular e não descendentes do país caribenho.

A Associação Atlética do Alto do Céu que funcionava em uma pequena casa em Beberibe – bairro popular do Recife, estado de Pernambuco – foi o primeiro lugar ocupado pelo grupo com esse objetivo. Foram realizadas seis festividades, nas quais a música cubana era o único estilo reinante.

Um dos dirigentes do Clube Bela Vista – uma instituição privada sem fins lucrativos localizada no mesmo bairro, na Avenida Aníbal Benévolo, número 636 – convidou o grupo masculino a propor o mesmo estilo de festa ao presidente e aos demais diretores do Bela Vista. A diretoria relutou um pouco em aceitar a proposta de uma Manhã de Sol Cubana com receio de que a programação musical sugerida não agradasse ao seu público ou atraísse participantes indesejáveis.

A Manhã de Sol Cubana teve grande êxito, foi de acesso livre e levou ao Clube muitas pessoas na terceira idade que chegaram munidas de bebidas e petiscos. O acervo musical da ocasião estava armazenado em vinis e em fitas K7, as fitas deram muitos problemas resultando em danos na aparelhagem de som do estabelecimento, provocando um desentendimento entre a presidência e o controlador de som. Mediante tal problemática a diretoria do clube determinou o uso exclusivo de vinis, tal circunstância levou o grupo idealizador da Manhã Cubana a procurar alguém que tivesse um arquivo fonográfico diversificado e de qualidade. Esta premissa os levou até um senhor que negociava na feira do bairro com fitas K7 de músicas cubanas. Segundo rumores, ele possuía um dos maiores acervos em vinil de músicas cubanas da redondeza.

O negociante resistiu ao convite justificando que não dispunha de tempo para assumir tal compromisso, além disso, tinha ciúmes de seus vinis para permitir que

alguém os utilizasse. Convencido, aceitou o desafio com uma advertência: somente faria uma vez o evento proposto. O sucesso da festa o animou, transformando-o em o único controlador de som da Cubana em atividade há 17 anos interrompidos no Bela Vista.

Apesar do sucesso da 1ª Manhã de Sol Cubana, a diretoria do estabelecimento ainda nutria o receio quanto ao comportamento das pessoas que eram atraídas por aquele tipo de festa, esse fato é citado por um dos sujeitos envolvidos:

Ele contratou um bocado de policial e o clube ficou cheio de policial. Quando eu cheguei no clube que entrei, eu disse: - Oh, [...], esse policial aí, é o que? - Oh [...] ³¹ não é pra segurar a festa. Eu digo: - Oia, manda esse povo, esse policial tudinho pra casa, a gente não precisa de policial aqui não, eles vão ganhar dinheiro sem fazer nada, porque não vai ter briga. - [...], você garante isso? Eu digo: - Eu garanto, mande. - Não, vamos fazer o seguinte, já que eu contratei eles, ficam por hoje, a gente vai ver. Então o clube foi uma programação super lotada, lotada mesmo, não houve discussão, só alegria e dança (sujeito 05).

Um desentendimento entre os idealizadores da festa provoca a dissolução da equipe, ficando apenas dois senhores envolvidos com a Cubana no Bela Vista, o novo controlador de som e um antigo integrante. Tais senhores consolidaram o laço de amizade, tornaram-se integrantes da diretoria do estabelecimento e assumiram a coordenação e manutenção da festa com o apoio da presidência e dos demais dirigentes do Bela Vista.

A primeira festa, após o rompimento do grupo, aconteceu no dia 02 de janeiro de 1992. O acesso era através de ingressos que deveriam ser comprados nas bilheteria do clube, mesmo assim a casa ficou lotada. A Avenida Benévolo foi interditada devido a quantidade de veículos estacionados em frente à casa de show. Todos os fomentadores da Cubana, mesmo ressentidos, e seus familiares e convidados compareceram ao evento. O controlador de som, instalado entre a mesa de som e seus vinis, ofertou aos participantes do evento uma seleção musical que foi muito elogiada.

A domingueira Manhã de Sol Cubana permaneceu durante algum tempo no calendário do estabelecimento, porém as festas que ocorriam no mesmo local, na noite anterior, deixavam a diretoria e os empregados exaustos para recomeçarem as

³¹ Nome do sujeito mantido no anonimato.

atividades logo na manhã seguinte. Por isso o evento passou a ser oferecido uma vez à noite no primeiro domingo de cada mês, embora os frequentadores clamassem por mais um dia de festividade, convencendo posteriormente os dirigentes a dedicarem outro dia ao ritmo caribenho, resultando na reserva fixa da agenda do clube do primeiro e terceiro domingo de cada mês.

A relação de amizade e o clima familiar reinantes entre os participantes do evento observados pelo então presidente do Bela Vista, foram os motivos para a mudança do nome da festa, conhecida como Cubana, sendo rebatizada de A Noite da Família Cubana.

Em 2001, a notícia sobre o acontecimento lúdico e sua qualidade de entretenimento percorreu a cidade atraindo curiosos ao reduto cubano. Nessa época A TV Viva – vinculada ao Centro Luis Freire, uma Organização não Governamental com sede na cidade de Olinda, Pernambuco – estava com o projeto denominado *Meu Bairro é o Maior*, no qual bairros populares como Bomba do Hemetério, Alto José do Pinho, Casa Amarela, Alto Santa Terezinha, entre outros, tinham sua cultura e suas organizações sociais filmadas e apresentadas por um morador do bairro. As filmagens eram roteirizadas em documentários³² e posteriormente exibidas na própria comunidade.

A Noite da Família Cubana, o Caboclinho Sete Flechas, o Maracatu Gato Preto e a Escola de Frevo de Nascimento do Passo foram às manifestações culturais escolhidas para compor os documentários sobre o Alto Santa Terezinha.

O documentário sobre a Cubana do Bela Vista possui 7 minutos de duração e tem início com a imagem do ônibus Alto Santa Terezinha/Derby chegando à Avenida Benévolo, à noite, ao som da música *Chan Chan* do cubano Francisco Repilado. Vê-se no vídeo as imagens do comércio ambulante de alimentos e bebidas localizado em frente ao clube, a fachada verde e amarela do Bela Vista, o anúncio a giz sobre as bilheterias contendo o nome da festa e os nomes dos dois responsáveis, e o baile ocorrendo no interior do estabelecimento com os seus personagens locais. As referidas imagens são mostradas, de maneira intercalada, juntamente com uma entrevista concedida à TV Viva por um dos organizadores e mais dois assíduos frequentadores da festa, abordando a paixão que esta família, sem laços sanguíneos, tem pelo ritmo cubano. A entrevista foi gravada no terraço da casa de

³² Os documentários já estão disponíveis no site da TV VIVA.
http://tvviva.org.br/site2008/filmes_display.php?id=537.

um dos entrevistados e as perguntas sobre o evento foram realizadas por um integrante da comunidade, o filho de um dos freqüentadores do evento (PEREIRA, 2001).

O documentário expandiu o conhecimento sobre a Cubana para outros grupos sociais e outras faixas etárias que surgiram ao morro buscando diversão em um lugar tranquilo e seguro cuja conduta familiar fosse a primazia de sua organização. A música cubana e a dança de salão foram as motivações iniciais dos cavalheiros que sugeriram o evento lúdico à presidência do Bela Vista, já os visitantes, enfrentaram o sentido de violência associado ao morro e a periferia popular, propagado em grande escala pela mídia, para ir ao encontro de um espaço de diversão que simbolicamente representa a paz e tenta preservar os sentidos de amizade e familiaridade. Como é possível notar através dos relatos, transcritos abaixo, que foram concedidos por dois sujeitos, um dirigente da Cubana e por um freqüentador oriundo de outra área da cidade:

Inclusive Boa Viagem, Pina, aquele pessoal de lá aprenderam a gostar. E nesse intermédio também eu tive a oportunidade de fazer um convite àquele pessoal lá de lá. - Vá ao Bela Vista. Como é lá? No morro não tem nada do que você está pensando. O morro tem uma hospitalidade que você não sabe nem como vai ser. Quando você for, você vai ver. E hoje tá ai nós tamos recebendo gente de todo quanto é lugar (sujeito 04).

A gente, nas várias viagens teve lá naquela história [...] devia ser aula prática de [...] na cadeira de política social, alguma história dessa, porque é absurdo como você consegue num lugar como aquele [...] quando jornal nacional consegue, é [...] como é? globalizar a história que todo morro tem tráfico, todo morro é inseguro, tem bandido, tem guerra de gangue, tem tráfico de drogas. Aquele [...] um clube consegue mostrar pra cidade inteira que a periferia é um lugar mais seguro. O subúrbio é lugar onde as pessoas se conhecem e se divertem. E tem aquela dignidade, do prazer de poder dançar, poder se encontrar e tomar sua cerveja (sujeito 01).

Essas características encantaram a Roger de Renor, um produtor recifense, que após participar de várias festas no Bela Vista, convidou o controlador de som e seu amigo para realizarem algumas apresentações em seu bar denominado *Pina de Copacabana*, localizado na Rua da Moeda, no Recife Antigo. Essas apresentações renderam à dupla outras contratações, tanto por iniciativas privadas, em casamentos, aniversários, inaugurações e batizados, quanto por instituições

públicas como as prefeituras das cidades de Garanhuns, durante o Festival de Inverno, e de Recife, durante o carnaval Multicultural, ambos em 2006. Outros clubes como o *Treze do Vasco*, *Atlético Clube de Amadores*, *Clube das Pás*, *Vassourinha de Olinda e de Mustardinha*, *Clube do Cisne*, *Lenhadores*, *Batutas de São José*, *Bom Sucesso de Casa Amarela*, *Atlântico de Olinda* entre outros, também ofereceram na programação das instituições A Cubana sob o comando da mesma dupla.

O sucesso das músicas cubanas alcançou outros grupos sociais, despertando o interesse econômico de empresários como o idealizador do bar dançante Cuba do Capibaribe (fechado na atualidade), que funcionava no Shopping Paço Alfândega, na parte antiga da Cidade do Recife, desde 2004. O formato do ambiente e o estilo da festa oferecida pelo empresário foram pensados a partir de uma motivação econômica. O bar, decorado com fotografias e postais de Cuba, possuía uma pista de dança e um palco para shows; para desfrutar do ambiente e dos ritmos como a salsa, o bolero, o merengue, a cumbia e o zouk, o público deveria pagar um ingresso acima de 20 reais além do consumo de bebidas e alimentos (VEJA, 2005).

A Noite da Família Cubana do Bela Vista tornou-se matéria jornalística na imprensa local e nacional. Ganhou uma matéria de seis páginas na revista *Eixo* (2004, p.73), assinada por Fabiana Moraes, intitulada *Cuba é logo ali!*

[...] O clube abriga, há décadas, as concorridas, Noites Cubanas que caíram há pouco no gosto da turma mais jovem da Cidade e virou lugar-comum no repertório de lugares cool que os “mudernos” possuem na Agenda. Mas as cubanas não podem ser encaradas como um modismo ou capricho casual de quem quer fugir do tédio dominical (as festas são realizadas nos primeiros e terceiros domingos de cada mês). É puro sangue, suor e bate coxa [...].

Em 2003, a Rede Globo escolhe a Cubana do Bela Vista para ser uma das matérias do Fantástico no quadro Brasil Total, como mostra a notícia, veiculada na WEB no dia 24 de maio de 2003, intitulada *Brasil Total passa por Casa Amarela* de Julio Cavani:

O Fantástico deste domingo está com sabor de sopa cubana. O famoso programa dominical da Globo vai ceder oito minutos de sua programação para que Regina Casé e o pernambucano Roger de Renor apresentem ao Brasil um caliente fenômeno surgido nas periferias do Recife. Convidado para conduzir o quadro Brasil Total, Roger vai mostrar tudo o que acontece na Noite Cubana do Clube Bela Vista, no Alto do Céu, em Casa Amarela, que se transformou

numa coqueluche que vem contagiando outros clubes da cidade (13 do Vasco, Gigantes do Samba, Clube das Pás), lotados de casais ávidos para mostrarem seus ensaiados passos de dança. A irreverente reportagem foi toda filmada, editada e finalizada pela Luni Produções, do Recife, ao contrário da maioria das peças exibidas na Globo, produzidas pela própria emissora. Dirigido pelos conterrâneos, Lula Queiroga e Grilo, o quadro mostra Roger saindo da Rua da Moeda em um carro conversível dos anos 50 (num clima que lembra Havana) e chegando ao Alto do Céu, onde ele entrevista os casais dançarinos e os idealizadores das Cubanas, como são conhecidas as animadas noites. Também é revelada a maneira como os organizadores escolhem o repertório das festas, extraído de discos encontrados em sebos de vinil. Um dos personagens entrevistados é o pioneiro DJ Valdir Português. Segundo Queiroga, a equipe local teve total liberdade, inclusive de tempo, para conceber a matéria, que vai ao ar na íntegra, inclusive mantendo os caracteres animados (lettering) acrescentados pela própria Luni. ‘Chegamos a mudar algumas indicações contidas no roteiro proposto por Regina Casé. Ficou tão legal que a Globo já está pensando em chamar Roger para participar de novo, com outro tema’, adianta o diretor. ‘Na Cubana rola um conceito estético diferente do que a gente está acostumado, que pode ser visto nas roupas, no clima, na beleza das pessoas e em outros detalhes. O público mesmo se denomina como A Família Cubana’, observa Roger. ‘É quase um concurso de dança, uma chinfra coletiva. No lugar de separar, a Cubana é uma festa que une os casais’, brinca Lula, lembrando que trata-se de um ambiente familiar[...].

Entre os sujeitos entrevistados dois recordam que mais duas revistas noticiaram o evento, embora não lembrem precisamente em que período isso aconteceu:

[...] começou a aparecer pessoas interessadas nesse estilo de música, como a revista *Veja*, fez um noticiário. Depois de um bom tempo veio a revista *Playboy*, que por sinal a Playboy, não vou dizer a revista, e sim o guia turístico da cidade do Recife, denominando a casa como uma das melhores casa de dança e da Noite Cubana e seguiram outras, [...] outras pessoas interessadas como a Rede Globo, por sinal que veio com um projeto e levou o fantástico show da vida (sujeito 02)

Eu disse a eles: um dia a música cubana será o carro chefe do Bela Vista. Ai, nós fomos pra Fantástico, revista *Veja*, revista *Eixo*, *Playboy*, bocado de canto ai. Hoje, o Bela Vista é um espaço turístico. Nós recebemos pessoas de toda nacionalidade. Vem gente de tudo quanto é parte pra vê justamente essa festa daqui (sujeito 04)

A informação sobre a Noite da Família Cubana rompeu os limites imaginários do território nacional e alcançou Cuba através da vídeo-carta *Desde Pernambuco hasta Santiago de Cuba* produzida em 2005 por Nilton Pereira, produtor da TV

Viva/Centro Luis Freire. A vídeo-carta exibida em Santiago durante o *Festival del Caribe*, nos dias 03 a 09 de julho do mesmo ano, continha o registro de algumas produções culturais do estado pernambucano que possuíam similitudes com as manifestações culturais cubanas:

“[...] esse trabalho também foi fruto de uma pesquisa sobre o processo histórico simultâneo que possibilita uma analogia da herança cultural presente em Pernambuco e Cuba, focado nas raízes afro-descendentes” (CENTRO de M., 2006, p. 01).

Em Cuba, durante sua estada para registrar o Festival, Nilton filmou algumas manifestações culturais cubanas e produziu a vídeo-carta *Desde Cuba hasta Pernambuco*, que teve sua pré-estréia no Clube Bela Vista em 2006 e posteriormente exibida pelo canal 11 (TV Universitária).

Durante a XIV Convenção Nacional de Solidariedade a Cuba em junho de 2006 realizada pela Associação BrasCuba na Universidade de Pernambuco (UPE) o Bela Vista recebeu o troféu Gregório Bezerra por divulgar a cultura cubana.

Em 2008, o evento foi selecionado para compor o projeto Turismo na Comunidade da prefeitura do Recife cujos objetivos eram:

“[...] valorizar os locais freqüentados pela população, criar uma aproximação natural com o turista e promover a descoberta de atrativos turístico-culturais do Recife com uma série de ações de requalificação e reestruturação dos equipamentos” (RECIFE, 2008).

A iniciativa municipal deu à casa e ao evento um status oficial impulsionados, em grande parte, pelo mérito que a população já havia oficiosamente decretado.

Em setembro de 2009, a Família Cubana recebeu em seu lar dançante o Buena Vista Social Club³³, o grupo cubano veio a Pernambuco para participar da 6ª Mostra Internacional de Música de Olinda e gravou entrevista para a rede Globo de Televisão nas dependências do Clube Bela Vista.

³³ O Buena Vista Social Club tornou-se famoso mundialmente devido ao documentário dirigido pelo alemão Wim Wenders. Alguns dos seus ícones já faleceram como Compay Segundo e Ibrahim Ferrer. Na atualidade o grupo é formado por jovens cantores e antigos integrantes. O grupo se apresentou no dia 05.09.09, na Praça do Carmo, em Olinda, na programação da 6ª edição da Mostra Internacional de Música de Olinda, a MIMO (DINIZ. P., 2009).

1.3. O CENÁRIO DA CUBANA: O BELA VISTA

Meus amigos Edinho Jacaré e Valdir Português
 Vou fazer uma cumbia em homenagem a vocês
 Vou pro quartel da guaracha, não me perco no caminho
 Vai passando o Arruda, Cajueiro vai chegar
 Subo o Alto Santa Terezinha e no Bela Vista vou dançar
 Eu vou
 (Bela Vista - Academia da Berlinda)

O Bela Vista – como já foi dito – é uma instituição privada sem fins lucrativos que foi fundada por um grupo de amigos em 24 de outubro de 1980. O clube foi instalado em um antigo cinema no topo de um morro conhecido por três nomes: Alto do Céu, Alto Santa Teresinha e Alto do Pascoal.

Antes de ser conhecido como o “quartel da guaracha”, conforme define o grupo musical Academia da Berlinda, o clube era lembrado por sua equipe de futebol inscrita na Federação Esportiva sob as cores verde, amarelo, azul e branco. A equipe não sobreviveu ao tempo e aos desentendimentos que surgiram entre as diretorias da Federação e do Bela Vista.

Após a dissolução do time a diretoria seguiu mantendo as atividades recreativas e acrescentou, em suas ações, projetos assistenciais com o intuito de servir à comunidade carente da área:

O clube ele não tem fins lucrativos, não é? Uma vez que é investido o dinheiro, entra na bilheteria é revertido ali dentro. Ele serve para manutenção do clube, parte de limpeza, toda essa gama, vamos dizer assim, de material como também de funcionários. Nós temos funcionários, também temos que pagar os encargos sociais, essa coisa toda. Agora não existe remuneração para diretoria. A diretoria não é remunerada, ela faz aquilo ali por amor, pra a situação. E parte da verba que sobra [...] nós temos um clube de mães lá onde nos fazemos doações as pessoas carentes que moram na proximidade, na zona ribeirinha. Nós fazemos esse tipo de doações. A cada primeira terça-feira de cada mês, pessoas carentes que moram nas áreas ribeirinhas da proximidade. Nós fazemos esse tipo de doações, um pouco nesta parte social. Fazemos um sorteio entre elas [...] as pessoas [...] investimos um pouco nessa parte social. (sujeito 02)

O clube é administrado por um presidente – o atual proprietário da instituição - juntamente com uma diretoria composta de 17 homens e 08 mulheres. Conforme o relato acima, todos desenvolvem atividades não remuneradas; as mulheres assumiram a coordenação do clube de mães, a secretaria, a cozinha e o papel de

segurança na revista de mulheres durante os eventos; os homens se dividem nas funções de segurança, bilheteiro, garçom, etc. Existe também um funcionário desempenhando a função de zelador.

O Bela Vista ocupa uma área de cinco casas populares mais um estacionamento, já abrigou 2.400 pessoas em suas dependências em uma das ocasiões festivas, possui duas saídas de emergência e duas entradas com catracas onde se instalam os seguranças com detectores de metais. Em sua fachada veem-se faixas de tecido ou cartazes anunciando os eventos com datas e horários.

A parte inferior das paredes internas do estabelecimento recreativo é revestida por uma cerâmica verde e amarela onde se nota impresso o símbolo do clube. Na parte superior pintada de branco havia, até a requalificação turística feita pela Prefeitura da Cidade do Recife em novembro de 2008, desenhos de papiros com 34 ditos populares³⁴ que foram apagados durante a reforma, não houve resistência quanto a essa atitude, embora a presidência do Bela Vista tenha manifestado o interesse de repintar os referidos ditos em outra ocasião. Na entrada do clube, ao lado das duas bilheterias, ainda permanece o desenho de dois papiros, cujo conteúdo refere-se à portaria 68/86 que proíbe o uso de armas em estabelecimentos de entretenimento. Além do ocultamento dos ditos populares, foram afixados seis pôsteres fotográficos de dançarinos profissionais.

O projeto municipal de requalificação turística também efetuou outras mudanças no cenário da Cubana como “[...] a recuperação dos banheiros e a construção de um banheiro adaptado para deficientes físicos, a recuperação da cozinha e da calçada, além da sinalização e ambientação interna e externa do local” (RECIFE, 2008). Os dois bares existentes foram reformados, ambos não tinham nomes, sendo nomeados de Bar Brasil e Bar Cubano. Tal nomeação considerou a localização do bar e sua clientela, ou seja, o bar Brasil possui uma cozinha e está situado no lado esquerdo do palco, local usualmente ocupado pelos moradores da localidade e assíduos frequentadores da Cubana; o bar Cubano encontra-se no lado direito, não possui uma cozinha e é o local que abriga um maior número de turistas e visitantes de outras áreas do Recife.

³⁴ O zelador do Bela Vista teve o cuidado de resgatar todas as frases escrevendo-as em papéis e guardando-as em um envelope. As frases se encontram em anexo.

Durante o processo de qualificação, o funcionário, os diretores e a presidência do Clube Bela Vista receberam cursos de Informações Turísticas e Qualidade de Atendimento.

No primeiro semestre de 2009, a diretoria do clube empreendeu mais duas reformas, uma no estacionamento e outra no salão de dança, resultando na substituição dos danificados tacos de madeira que recobriam o tablado por granilito.

O reconhecimento do clube como um espaço turístico, digno de investimento público, está diretamente relacionado com o êxito da festa Cubana.

O clube estruturalmente ainda tem: quatro banheiros, dois para as mulheres e dois para homens, um palco, um salão de dança, uma cabine de som, um escritório para a diretoria e espaço para cento e cinquenta mesas e seiscentas cadeiras. O salão, o palco, a cabine de som e o escritório estão localizados no centro do clube; os bares, os banheiros, as mesas e cadeiras, nas laterais.

A casa promove outras festas, com variados estilos musicais, como o Pagode – com bandas ao vivo – ocorrendo comumente uma vez ao mês no sábado a partir das 16h e com término às 05h da manhã seguinte. A Noite da Salsa, com um DJ, também uma vez por mês no sábado e O Pagobrega da Mídia, que acontece duas vezes por mês aos domingos sob o comando de um DJ, trazendo ao clube um público juvenil.

Normalmente as festividades acontecem durante o sábado e domingo, no sábado o entretenimento é mais longo terminando na manhã do dia seguinte, a domingueira costuma ser encerrada às 24:00h ou no máximo a 01:00h. Durante os demais dias da semana, as dependências do estabelecimento são ocupadas pelas atividades do clube de mães e por acontecimentos requeridos pela comunidade ou demais interessados, via ofício à secretaria do clube. É comum, durante a Noite da Cubana, encontrar mesas reservadas para celebrações de aniversários e bodas. O próprio DJ da Cubana fez a recepção de seu casamento no Clube Bela Vista.

A Noite da Família Cubana é a única festividade oferecida duas vezes ao mês há dezessete anos ininterruptos, cujo público, em sua maioria na terceira idade, prefere ouvir as músicas exclusivamente dos CDs que o controlador de som escolhe:

Às vezes nos aniversários era que eu trazia é, é... Bandas de fora como, é...Uma das bandas que eu trouxe de fora, deixe-me lembrar, eu trouxe uma orquestra de Spok, do maestro Spok, que fazia esse estilo, eu trouxe...Os Latinos, se o espírito não me engana. Mas eles

não fazem a música ao pé da letra, entendeu? Eles não gostam, na realidade eles não gostam, eles preferem que seja feita [...] eu trouxe a Academia da Berlinda uma banda por sinal, mas eles não gostam, eles preferem que seja feita mecânica (sujeito 02).

Todos os eventos requerem atividades prévias, como o abastecimento dos bares, limpeza das instalações, checagem do som, da iluminação, dos ingressos, enfim, inúmeras preparações. Para a Noite da Família Cubana a diretoria do Bela Vista tem mais uma preocupação, encontrar disponível, quinzenalmente, folhas de canela para serem espalhadas no chão do salão do clube. Um ato que, segundo os organizadores do evento, pode significar várias coisas:

A folha de canela ela tem o significado muito grande. Ela chama paz, chama tutu, e muita harmonia. É por isso que ela é colocada em que? Em laço matrimonial, em aniversário. Muita gente não sabe a força da canela. Quem sabe, só quem é de lá feito eu, e sei qual a força da canela. A canela ela é uma chama (sujeito 04).

O cheiro, eles acreditam que sejam [...] É o perfume, como chama... O perfume de gardênia, o perfume que dá o aroma a situação do, da Cubana. Todo o cubano gosta de canela (sujeito 02).

As folhas de canela significam um [...] Significa assim pra receber o visitante, canela ou eucalipto significa uma boa vinda. [...] Porque os cubanos gostam muito de usar canela ou eucalipto, é uma coisa de gratidão daquele visitante que tá chegando (sujeito 05).

A Família Cubana e suas peculiaridade atraíram ao Bela Vista, local frequentado exclusivamente pela classe popular, os holofotes da imprensa nacional, transformando-se, com isso, em um espaço de diversão dançante onde bailarinos das companhias de dança locais, aficionados pelo ritmo caribenho e curiosos de várias localidades misturam-se no salão aos antigos frequentadores.

Fora da pista de dança essa mistura se desfaz; os visitantes – os que chegaram ao clube a partir do sucesso do entretenimento, geralmente oriundos de outras áreas da cidade – elegeram o lado direito do salão como o espaço de descanso entre uma música e outra, e ponto de encontro entre os amigos. Os frequentadores da comunidade ocupam os dois lados do salão, no entanto, devido à concentração de visitante no lado direito o lado esquerdo é ocupado, quase em sua totalidade, por integrantes da comunidade. Isso estabeleceu gradativamente uma barreira social imaginária entre os dois grupos, por isso é possível ouvir dos sujeitos

da comunidade comentários como: “ali fica o pessoal de Boa Viagem e Olinda”, ou “lá é Europa, aqui é África” ³⁵. Naturalmente essa barreira não impede que as pessoas circulem pelos dois ambientes, ou que surja um convite para dançar entre as partes distintas.

1.4. *LA FIESTA VA A COMENZAR*: A NOITE DA FAMÍLIA CUBANA

La fiesta va a comenzar
Y tengo una orden severa,
El que venga como quiera
No dejarlo entrar.
(La fiesta no es para feos)

No fragmento da canção, em epígrafe, lê-se que é proibido ir à festa vestido de qualquer maneira. Na Noite da Família Cubana ninguém é proibido de participar do acontecimento por não estar usando um traje específico, mas é comum encontrar fieis casais de dançarinos, cavalheiros e damas na terceira idade, exibindo uma elegância esmerada. Alguns desses casais exibem roupas e sapatos com cores iguais entre si. Os homens costumam usar sapatos brancos ou de duas cores, marrom com branco ou preto com branco. As mulheres não dispensam a maquiagem e os adereços, e há quem confecciona uma roupa para cada festa:

E, apesar do baixo poder aquisitivo da região, pode-se dizer que as melhores produções em termos de roupas são elaboradas por quem vive pertinho do Bela Vista. Tem a senhora que compra tecido e manda fazer um vestido amplo. Com o resto do pano, faz uma bolsinha, dessas de segurar na mão. E usa os dois juntos, faz par com a irmã e dança orgulhosa de sua roupa nova. Tem os sapatos poderosos de [...] e [...] ³⁶, que ostentam pisantes bicolores, brilhantes (MORAES, 2004, p. 77).

Quando a palavra família foi inserida no nome da festa o público era formado por grupos de casais amigos, vizinhos e moradores das áreas circundantes; com o sucesso do acontecimento, chegaram pessoas de outras localidades e de diferentes grupos sociais. A possível distância entre essas localidades e o Bela Vista não é um empecilho para quem deseja dançar ao som de música cubana, como informa o

³⁵ Esse e outros discursos contidos neste capítulo serão revisitados e analisados sob a ótica da Análise de Discurso no 3º capítulo.

³⁶ Os nomes dos sujeitos foram retirados por questões éticas.

sujeito 07: “[...] nós moramos em Cavaleiro, pego dois ônibus. A gente sai de casa às 17h e chega às 18h”.

Para chegar ao clube, o interessado deve tomar o ônibus Alto Santa Terezinha na Avenida Guararapes, no centro da cidade do Recife, e pedir ao motorista que o deixe em frente ao Bela Vista. Para quem deseja ir ao evento de condução própria ou alugada deve seguir pela Avenida Beberibe até o bar *Dalva de Oliveira* e subir à esquerda, quando o veículo estiver novamente em terreno plano, entrar à direita; nessa direção, o condutor encontrará o bar *A Casa da Outra* e logo depois verá o Clube Bela Vista.

Ao chegar, o visitante encontrará – sobre as bilheterias do clube, escrito a giz – o nome da festa e dos dois coordenadores: o controlador de som e o Relações Públicas, os mesmos desde 1992. Ao cruzar a catraca será saudado pelos seguranças enquanto é revistado, ao adentrar no ambiente observará as folhas de canela espalhadas pelo chão. No palco, diante do salão de dança, estará o controlador de som entre seu acervo musical.

Para os dois coordenadores, o êxito do evento na cidade está visceralmente interligado aos poderes que emergem da música cubana:

Eu gosto dela. A música cubana ela é uma música que ela nunca vai morrer. Ela é uma música contente. Ela é uma música que convida você pra dançar. Ela é uma música que traz muita descontração. Você quando tá dançando a música cubana, você esquece do tempo (sujeito 04).

Oferecer o ritmo caribenho aos que vão ao Bela Vista, ou a qualquer outro estabelecimento³⁷, é como inserir o visitante no mundo das sensações advindas do poder mágico e benéfico da música cubana, como diz o DJ: “A música cubana é espiritual ela traz aquela alegria quanto mais velhas for”.

A certeza do efeito que a música exerce não é somente uma crença dessa dupla, ela é compartilhada por outros cavalheiros que, acompanhados de suas damas, perseguem o efeito que a música lhes provoca, como desvela a entrevista contida no documentário *Meu Bairro é o Maior*, no qual um dos sujeitos relata:

³⁷ Com o sucesso da Cubana do Bela Vista surgiram outras oportunidade de trabalho para o DJ e o Relações Públicas do evento. A dupla possui o próprio serviço de Som Cubano, uma atividade lucrativa independente do trabalho que é feito no Bela Vista.

A pessoa que não é muito chegada a uma movimentação mais intensa como dançar uma *guaracha*, dançar um *son* mesmo legal, o cara espera o momento do *bolero* e o cara vai lá naquele aconchego, aquela musicazinha bem lenta, um *bolero* bem gostoso, cantado bem orquestrado, é muito bom, muito bom mesmo. Você dá aquela pausa, você tem uma dama legal, que você tá a fim, é muito bom, bom demais (PEREIRA, 2001).

Como foi dito anteriormente, em alguns eventos promovidos como festas cubanas na periferia norte do Recife, a programação musical une a diversidade rítmica do Continente Africano ao Latino Americano. O que é necessário existir entre os ritmos é uma irmandade caracterizada por similitudes, perceptíveis aos ouvidos dos controladores de som “pernamcubanos”³⁸. Na Noite da Família Cubana essa característica também predomina; os ritmos mencionados na transcrição acima: o *son*, a *guaracha*, e o *bolero*, juntam-se a outros como a *salsa*, o *merengue*, o *mambo*, o *chanquí*, a *cumbia*, para compor a programação musical das Cubanas do Bela Vista, não importa se as músicas ou os seus intérpretes sejam de outras nações como Colômbia, Peru, Porto Rico, Haiti, República Dominicana, Martinica, Equador, Paraguai, Congo ou Senegal.

O controlador de som da Noite da Família Cubana é um colecionador de músicas de “ramificações cubanas”³⁹ de 64 anos, único a assumir tal função há dezessete anos ininterruptos no Bela Vista, seu acervo musical é de mais de vinte mil canções. No exercício de sua atividade, rejeita o uso de computadores e protetores auriculares, escolhe sozinho, no decorrer do evento, a programação que será ouvida, por isso leva ao clube todo o seu acervo. Tal medida lhe permite atender a algum pedido de canção vindo de seu público, como também lhe garante

³⁸ “Pernamcubanos” é o nome do documentário realizado pela TV VIVA cujo autor é Nilton Pereira. “A sinopse do filme gira em torno da viagem da atriz e representante da matriz africana cubana, Fátima Paterson, que visita Pernambuco e é ciceroneada pela musicista e gestora do Ponto de Cultura Coco de *Umbigada de Olinda*, Beth de Oxum, também representante da Matriz Africana local (janeiro/2008). O diálogo estabelecido por Beth de Oxum e Fátima Paterson gira em torno do que existe em comum entre a cultura popular e religiosidade africana dos dois países e suas diferenças mais peculiares, como por exemplo, o candomblé do Brasil se chama *Santeria* em Cuba. A troca cultural se estabelece com a viagem de Beth de Oxum à Cuba, que também foi recebida pela atriz cubana e resultou na sua participação no *XXVIII Festival Del Caribe* em agosto deste ano e numa série de interações e oficinas culturais” (VASCONCELOS, 2008). Em novembro de 2008, a edição do *XXVIII Festival del Caribe* em Pernambuco levou parte da delegação cubana – composta por músicos, dançarinos, cantores e integrantes do governo cubano ao Clube Bela Vista – para participar da cerimônia oficial de requalificação turística da instituição recreativa promovida pela Prefeitura da Cidade do Recife.

³⁹ O controlador de som da Noite da Família Cubana usa a expressão de “ramificações cubanas” para explicar as similitudes entre as canções usadas durante a festa.

testar, através da ocupação ou esvaziamento do salão, a aceitação ou não dos ritmos perante os diferentes grupos que vão a Noite Cubana.

Para ter uma visão geral do seu público e com isso interpretar seus gostos, o controlador se situa no palco do clube, cercado por uma aparelhagem de som e pelos CDs de sua coleção, ele dá início a festa domingueira, impreterivelmente às 18h, ao som da Ave Maria⁴⁰ em língua portuguesa. Após essa canção, o Relações Públicas do evento usa o microfone para agradecer a Deus por mais um dia de festa, e em seguida, solicita-Lhe forças para seguir com a jornada lúdica e por fim, saúda os freqüentadores, não importando se nesse momento haja pessoas ou não no clube.

A Ave Maria é a primeira de uma seqüência de quatro canções que sempre dão início ao evento, cada qual possui um sentido estabelecido pelo controlador de som. A segunda canção *“La fiesta no es para feos”*, cantada por *Alfredo Valdés Jr.* e sua orquestra, convida os presentes a participarem da festa que se inicia; a terceira, cantada por *Célia Cruz e Johnny Pacheco* e intitulada *Siete Potencias*, clama a proteção de vários santos; e a quarta denominada *Maral*, cantada pelo grupo *Africando* em uma língua africana e em espanhol, fala da paz como sendo uma possibilidade real entre as pessoas.

O controlador de som acredita que a “sua” programação, a seleção musical que ele organiza de músicas de ramificações cubanas, tem o poder de disseminar a paz, o respeito e a alegria entre os participantes da festa: “porque a música é espiritual, não tem briga” (MENDES, 2006 a, p. 33).

A crença em relação ao poder pacificador e espiritual das músicas não reverbera claramente em outras declarações, embora haja registro de que a tranquilidade do entretenimento ofertado durante a Noite da Família Cubana do Bela Vista é única:

[...] gosto muito de dançar cubana, é a dança que eu gosto mais...
Dia de cubana não tem anarquia não (sujeito 07).

[...] em se tratando de Cubana, eu acho que não existe melhor, nem igual a do Bela Vista. Eu amo de coração [...] ali no intuito só de se divertir, dançar (sujeito 08).

Eu gosto daqui porque é tranquilo [...] é o melhor lugar pra gente dançar a Cubana (sujeito 09).

⁴⁰ As canções selecionadas pelo controlador de som serão novamente analisadas na página 79.

Além das quatro canções oficiais que abrem o evento, existe uma música usada para homenagear um integrante da família cubana, quando esse morre, a música chama-se *Silencio* e é cantada pelo grupo *Septeto Habanero*.

A programação feita pelo controlador de som da Noite Cubana atrai para o salão de dança, os antigos freqüentadores e os visitantes. Os veteranos personagens da Cubana, vestidos elegantemente, bailam em silêncio, concentrados na coreografia que lhes é aprazível. Seus passos remetem o observador à coreografia do tango e ao samba de gafieira, estilos bailados com freqüência durante a juventude desse grupo. Os visitantes, os mais novos participantes da festa, muitos com “roupa curta e chinelo” (MORAES, 2004, p.73), chegaram ao evento devido às notícias veiculadas pela imprensa. Suas performances no salão de dança, nem sempre silenciosas, correspondem ao que é preconizado, na atualidade, como salsa.

As circunstâncias históricas que uniram gerações diferentes, cada qual com suas percepções ideológicas, produzem uma imagem híbrida⁴¹ em estilos de dança no salão da Noite Cubana.

Os assíduos frequentadores da Noite da Família Cubana sabem que a programação musical está sendo finalizada, que a festa acabou, quando escutam o grupo *Septeto Habanero* entoar a canção *Cielito Lindo*; no Brasil tal canção ganhou uma letra com um sentido de despedida: “*ai, ai, ai, ai, está chegando à hora, o dia já vem raiando meu bem, e eu tenho que ir embora*”, diferente da letra em espanhol: “*ai, ai, ai, ai canta y no llore, porque cantando se alegran, cielito lindo, los corazones*”, porém como a melodia é a mesma nas duas versões, o sentido de despedida é o que permanece no inconsciente dos “cubanos” pernambucanos que se divertem no Bela Vista.

O silêncio dos amplificadores de som no término de cada Cubana simboliza o desenlace dos corpos exauridos pelo cansaço, mas que estão felizes por terem participado de um momento lúdico único ao som mágico das músicas cubanas.

Os cavalheiros e damas “pernamcubanos” do Bela Vista, em sua maioria, na terceira idade, saem rejuvenescidos e poderosos do salão, não há “sintomas de velhice, mas exemplos vigorosos de trabalho, ação, necessidade de tocar a vida e

⁴¹ As imagens feitas da Cubana pela TV VIVA, em 2001, para o documentário *Meu Bairro é o Maior*, revelam que nesse período a festa era um entretenimento freqüentado exclusivamente pelos casais, na terceira idade, que viviam no bairro e nas áreas vizinhas. Portanto, o estilo de dança que preenchia o salão era o que eles já estavam habituados a praticar.

manter viva uma tradição que também não dá sinais de cansaço” (MENDES, 2006b, p. 41).

As similitudes culturais entre os cubanos e pernambucanos têm motivado o governo pernambucano a estabelecer uma política de intercâmbio cultural entre Cuba e o estado brasileiro. Um dos resultados desse intercâmbio será O XXX *Festival del Caribe*, também conhecido como *La Fiesta del Fuego*, que ocorrerá entre os dias 03 e 09 de julho de 2010 em Cuba; cujos homenageados são Pernambuco e Curaçao⁴². A FUNDARPE, fundação estatal encarregada dos preparativos para o Festival, definirá também os integrantes da delegação de fomentadores culturais pernambucanos que participarão do evento em terras caribenhas.

Os dois idealizadores da Cubana do Bela Vista, acalentam a possibilidade de serem escolhidos para compor a referida delegação e com isso atingir um “sonho”, quase impossível devido as suas condições econômicas, de conhecer o berço dos ritmos que os encantam, país onde nasceram Compay Segundo, Omara Portuando, Célia Cruz e Ibraim Ferrer, e tanto outros cantores cujas vozes embalam as Noites Cubanas do Bela Vista.

O panorama histórico, finalizado acima, revelou que o ritmo “caliente” encontrou na zona norte da cidade do Recife, desde os anos 50 do século XX, abrigo no mundo lúdico da classe popular, esta que é formada por negros e mestiços pobres que apreciam dançar como seus antepassados africanos. Igualmente como os seus antepassados, o homem e a mulher pobres foram sendo significados, desde o período da colonização, como pertencentes à uma cultura inferior em comparação às demais classe que gozavam do prestígio social por deterem o poder econômico.

O povo⁴³ brasileiro e a sua cultura foram sendo construídos historicamente como sendo propensos à marginalidade, à malandragem e ao misticismo; tal construção se desenvolve e se estabelece como realidade lógica e natural para cada sujeito via discurso, o qual não cria somente uma realidade e seus valores, mas

⁴² “El comité organizador de la XXX Fiesta del Caribe, principal festival folclórico en la mayor de las Antillas, quedó constituido el día 24 en la ciudad de Santiago de Cuba, 864 kilómetros al este de La Habana. [...] La también llamada “Fiesta del Fuego” está prevista del 3 al 9 de julio de 2010 en Santiago de Cuba, que en esta edición rendirá homenaje a la isla de Curazao y a la región brasileña de Pernambuco”(XINHUA, 2009).

⁴³ Lembrando o que foi dito na página 10 desta dissertação, o povo é definido por Chauí (1990) como aquele que não possui poder político, econômico e não detém a gestão do saber institucionalizado.

também define os seus sujeitos como integrantes desta ou daquela situação social (LEITE, 1994).

Na conjuntura atual, alguns sentidos atribuídos à classe popular se transformaram e outros permaneceram; a sociedade brasileira já não é mais escravocrata e a Constituição Brasileira garante direitos iguais a todos, mas o discurso – do qual todos são vítimas e agentes – conserva em seus signos sentidos que estabelecem diferenças sociais, privilégios e estigmas (BAKHTIN, 2006).

Este capítulo trouxe a história de um evento forjado por sujeitos que se significam e são significados, também, como pobres, seus discursos ajudaram a construir a história da Cubana. Os mesmos discursos serão analisados, no capítulo 03, sob a ótica da Análise de Discurso (AD), objetivando encontrar quais as produções discursivas que dão vida a Noite Cubana, mas antes disso a AD será apresentada.

2. ANÁLISE DE DISCURSO: NO COMPASSO DE UMA TEORIA E DE UM MÉTODO DE PESQUISA

A palavra é o fenômeno ideológico por excelência
(Bakhtin, 2006, p. 36)

A Análise de Discurso (AD) teve como berço histórico e ideológico o cenário francês da segunda metade dos anos 60 e foi idealizada pelo filósofo Michel Pêcheux, que se preocupou em criar tanto uma teoria voltada para o discurso quanto um método de pesquisa. (ORLANDI, 2007 a).

Pêcheux (1998, p. 11) afirma que nesse período havia na França “uma nova corrente⁴⁴ filosófica, epistemológica e politicamente bastante heterogênea” que foi construída a partir da (re) leitura de fundamentações teóricas advindas de três disciplinas: a Linguística, a Psicanálise e o Marxismo, cujos mentores foram respectivamente Ferdinand Saussure, Sigmund Freud e os filósofos Karl Marx e Friedrich Engels. A referida (re) leitura, efetuada por cientistas de várias áreas do saber, possibilitou uma melhor compreensão dos estudos desenvolvidos por tais disciplinas, mas também produziu equívocos de entendimento. Os trabalhos científicos dessa fase buscavam interligar os conhecimentos linguísticos às exigências do materialismo histórico sem olvidar a interferência do sujeito do inconsciente, embora nem sempre isso tenha sido efetivado.

Segundo Teixeira (2005) essa relação heterogênea provocou gradativamente a ruptura com o modo de pensar filosófico e político do século XIX.

Os princípios e caminhos da análise de discurso propostos por Pêcheux foram alicerçados também na relação heterogênea dessas disciplinas, porém ele buscou trabalhar “uma noção de discurso”, rejeitou o objeto da Lingüística (a língua), questionou o Materialismo sobre a interferência do simbólico, considerou a

⁴⁴ Essa corrente ficou conhecida como estruturalismo. “El movimiento estructuralista nace con una fuerte pretensión de cientificidad. El punto de partida son los desarrollos lingüísticos de Saussure y sus seguidores. Lévi-Strauss los importó con éxito a la antropología y Lacan hizo lo propio con el psicoanálisis. El resultado fue que estas dos disciplinas se convirtieron en «referente» para el resto de las ciencias humanas y sociales pues habían sabido adaptar a su campo propio la sistematicidad científica de la nueva lingüística. Les quedaría recorrer un camino análogo a la sociología y la teoría política que en esos momentos tan convulsos (por lo que respecta a la incidencia en los debates públicos de las producciones intelectuales) se encontraban algo devaluadas teóricamente” (NAVARRO, 2007, p. 152).

historicidade e trabalhou “a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele” (ORLANDI, 2007a, p. 20).

A AD sofreu, desde seu surgimento até a morte de seu criador, três deslocamentos teóricos – definidos pelo próprio Pêcheux como as três épocas da AD – que foram ocasionados a partir das inquietações científicas e conjunturais vivenciadas por ele. (PÊCHEUX, 1997). Para entender a AD e os deslocamentos teóricos que lhe deram perfil será, fundamental um breve olhar retrospectivo sobre as origens dos três acontecimentos que serviram de alicerces em sua formação – o Marxismo, a Linguística e a Psicanálise – buscando, com isso, compreender o discurso fundante e ideológico propagado por cada um e como o encontro heterogêneo desses acontecimentos norteou os passos da pesquisa científica, a partir de então, em sua forma de ver e analisar a história da humanidade. Em seguida, deparar-se com a maneira como o principal articulador da AD – Michel Pêcheux – se envolveu e foi envolvido pelos acontecimentos do seu tempo.

2.1 UM OLHAR RETROSPECTIVO

No século XIX, a sociedade burguesa e o capitalismo industrial se estabeleceram gerando um modelo de sociedade com inúmeras contradições e desigualdades internas no qual a população – sem poder político, econômico e educacional – figurava como mão de obra explorada.

Segundo Wilson (1986), ao longo do tempo, ecoaram muitas críticas a esse modelo capitalista, porém Marx e Engels afirmavam que referidas críticas possuíam limitações analíticas porque careciam de um estudo profundo sobre a História:

Se tivessem estudado História com mais cuidado – insiste ele – teriam descoberto que a produção é uma atividade social, que pode assumir muitas formas ou modos, dependendo das formas vigentes de organização social e das correspondentes técnicas de produção (MARX *apud* HUNT, 1981, p.219).

A organização social em vigor mantinha o capital nas mãos de poucos, enquanto isso uma multidão de operários era condicionada a exercer o papel de mão de obra barata. O trabalho figurava apenas como o meio pelo qual o trabalhador garantia, minimamente, suas necessidades básicas. Hunt (1981, p.248) diz que “na opinião de Marx, todo o processo tinha efeitos extraordinariamente perniciosos sobre os operários”, porque o prazer, a criatividade e o desenvolvimento

intelectual não estavam vinculados às atividades laborais. Consequentemente, não bastaria abolir somente as diferenças econômicas existentes entre os grupos sociais, era imprescindível resgatar o homem de sua condição de produto – moeda – mão de obra – para restaurar-lhe sua condição humana.

Conforme afirma Wilson (1986, p. 158), Marx e Engels “[...] acreditavam ter descoberto as alavancas que regulam os processos da sociedade humana [...]”, por isso seus esforços práticos e literários tinham um objetivo funcional, ou seja, “[...] fazer com que a classe operária compreendesse a necessidade de estudar os processos históricos, detectar tendências e avaliar situações [...]” e assim agir de forma revolucionária contra a opressão vigente.

Eles formularam uma doutrina científica comum para o proletariado, perpetuada em inúmeras obras e conhecida posteriormente sob o adjetivo Marxismo, que condensa críticas à sociedade capitalista, uma nova percepção filosófica de mundo (o materialismo histórico e dialético) além de apresentar propostas de transformação.

Para Marx todas as transformações históricas eram impulsionadas por um objetivo materialista (o materialismo histórico). A dialética, a qual Marx e Engels se reportavam, era o *princípio de mudança* proposto por Hegel, filósofo alemão que havia defendido que tudo continha em si, o seu oposto e a sua semente de mudança. Ou seja, todas as transformações históricas necessariamente passavam por um ciclo de três fases, denominadas por tese, antítese e síntese. A tese seria “[...] um processo de afirmação e unificação [...], a antítese [...] um processo de dissociação e negação da tese” e a síntese conciliaria a tese e a antítese criando uma nova unificação (WILSON, 1986, p.173). O referido princípio foi adotado por Marx e Engels e idealizado para o futuro da seguinte forma:

[...] a tese era a sociedade burguesa que constituía uma unificação em relação ao regime feudal que se desintegrava; a antítese era o proletariado, que fora gerado pelo desenvolvimento da indústria moderna, mas que depois fora dissociado, através da especialização e do aviltamento, do corpo principal da sociedade moderna, e que um dia teria que se voltar contra ela; a síntese seria a sociedade comunista que resultaria do conflito entre a classe operária e as classes proprietárias e patronais e do controle de indústria pela classe operária, e que representaria uma unidade mais elevada na medida em que harmonizaria os interesses de toda a humanidade (idem, p. 174).

Marx, conforme menciona Hunt (1981), julgava que o sistema capitalista, simultaneamente, acentuaria a miséria como implantaria a revolta na classe operária, e que o estopim para a destruição do sistema ocorreria quando o proletariado entendesse que a conjuntura dominante não era um produto natural da evolução, mas um processo histórico e ideológico que os condenava à alienação passiva.

Portanto nos anos 60, década do nascimento da AD, o marxismo ainda inundava o cotidiano conduzindo reflexões, provocando rupturas em definições e construindo novas atitudes, sejam em organizações populares, nos círculos dos poderes políticos, como também nas esferas acadêmicas. Não havia uma imunidade à ideologia marxista, ela estava sempre presente, mesmo nos discursos dos sujeitos que a rechaçavam como uma entidade indesejada e ameaçadora.

No que concerne à Linguística, até início do século 20, os estudos eram fundamentalmente de cunho histórico (FARACO, 2004), quando o suíço Ferdinand Saussure (1857 – 1913) empreende um corte epistemológico e cria os princípios estruturalistas da Linguística Moderna (ROBINS, 1979).

Saussure não publicou nenhum trabalho, porém, após sua morte, alguns dos seus escritos foram condensados às anotações feitas por seus discentes – a partir das aulas de linguística geral ministradas entre 1906 a 1911 em Genebra – dando origem ao livro Curso de Linguística Geral (CLG) publicado pelos alunos Charles Bailly y Albert Sechehayé em 1916. Segundo Faraco (2004), o conteúdo desse livro póstumo começou a ser divulgado e reconhecido pela comunidade científica, somente na segunda metade dos anos 20, através de teses ancoradas em princípios saussurianos, que foram apresentadas em Congressos e Reuniões. Isso conduziu a Linguística ao status de uma ciência estruturada e autônoma da linguagem, embora somente após a Segunda Guerra Mundial tenha conquistado o reconhecimento acadêmico.

No CLG, Saussure define – em linhas gerais – a língua como o objeto de estudo da Linguística, caracterizando-a como sendo um “sistema de signos” e uma “instituição social” (SAUSSURE, 2006, p.24). Ao estruturar formalmente a Linguística, Saussure a posiciona como ciência e oferta, aos demais campos do saber, os recursos essenciais para uma análise da língua, inspirando estudiosos “[...] ao rigor do método e aos ditames da ciência, tão valorizada na época” (FERREIRA, M., 2007, p. 13); método, que por sua vez, foi denominado como estruturalista.

Conforme relatam Pêcheux (2006) e Orlandi (2007a), o estruturalismo saussuriano voltado para o estudo exclusivo da língua ainda reinava nos anos 60. A fala (*parole*) ainda era rejeitada como objeto de estudo, apesar dos estudos desenvolvidos pelos formalistas russos nos anos 20 a 30 já apontarem para uma estrutura do texto que rompia suas próprias fronteiras.

Vygotsky (1896 – 1934), um psicólogo bielo-russo influenciado pelo materialismo histórico e pelos trabalhos da crítica literária elaborados pelos formalistas, criticou os linguistas por falta de sensibilidade às questões do discurso e afirmou que nas artes cênicas esta relevância já havia sido observada pelo cineasta russo Stanislavski (VYGOTSKY, 2008).

Mikhail Bakhtin (1895 – 1975), um filósofo e linguista conterrâneo de Vygotski, afirmava que a fala, comumente desprezada pelos linguistas como objeto de análise, “[...] está indissoluvelmente ligada às condições de comunicação, que estão sempre ligadas às estruturas sociais” (WEEDWOOD, 2002, p. 152). Ancorado na teoria marxista, Bakhtin postulou que todo signo é ideológico e dialético, assim as mudanças no signo são regidas, não por um sistema interno, inato ao falante, mas “sobretudo por leis externas, de natureza social” (idem). Baseado nessa crença estabeleceu críticas à Psicanálise, defendendo tanto o “discurso interno” (o pensamento), quanto o “discurso externo”, como produtos e expressões do “convívio social” e não de experiências subjetivas (BAKHTIN, 2001, p.80).

O termo psico-análise e seu sentido foram instaurados por Freud no texto: “A Hereditariedade e a Etiologia das Neuroses”, publicado em francês no ano de 1896 (ARRIVÉ, 2001, p.17). Na psicanálise o sujeito era heterogêneo e estaria “[...] dividido entre o consciente e o inconsciente” e a linguagem teria um papel fundamental nos tratamentos psíquicos (MUSSALIM, 2001, p.107).

Dor (1996, p.264) explica que o inconsciente representa “[...] tudo o que não é consciente para um sujeito, tudo o que escapa à sua consciência espontânea e refletida”.

A concepção de um sujeito homogêneo predominava nas Ciências durante o século XIX; conseqüentemente a descoberta do sujeito dual – clivado entre o consciente e o inconsciente imensurável e assujeitado à linguagem – não foi aceita sem críticas e resistência.

A psicanálise recorria à fala como o meio de alcançar o sentido conferido às funções do indivíduo no campo do discurso, sendo este operacionalizado como uma

verdade histórica (LACAN, 1998, p.259). O novo método encontrava respaldo nas investigações feitas por Freud na clínica de histeria e em pacientes afásicos que mantinham em seus discursos, igualmente como um indivíduo não afetado por nenhum dano psíquico, os lapsos de linguagem, os atos falhos, as metáforas repletas de significações que rompiam com a continuidade do pensamento (KAUFMANN, 1996).

Com a morte de Freud, Lacan retoma os estudos sobre o inconsciente e, seguindo as orientações de seu mentor, vai ao encontro da linguística estruturalista a partir dos escritos de Saussure, Benveniste e Jakobson encontrando, em tal ciência, a base teórica necessária para a sua hipótese de que “[...] o inconsciente é estruturado como uma linguagem” (DOR, 1992, p. 11).

Nos anos 60, o inconsciente ainda sofria a “deliberada exclusão”, provavelmente por não ser plenamente compreendido e absorvido fora da sua esfera de debates, a Psicanálise, mas a sua já incontestável existência incomodava e prejudicava as análises científicas (FERREIRA, M., 2007, p.13).

Os três novos olhares científicos influenciaram consideravelmente os discursos e conseqüentemente as ações no século XX dando origem às investigações alicerçadas nessa relação heterogênea (WEEDWOOD, 2002).

Foi nesse cenário instigante que surgiu a AD, brotando do desejo de Michel Pêcheux em definir uma teoria propícia para uma análise de discurso, até então inexistente, que considerasse a não transparência da história (revelada pelo marxismo), a não transparência do sujeito (revelada pela psicanálise) e a não transparência da língua (revelada pela linguística) (ORLANDI, 2008). Pêcheux recusava o pressuposto dominante de linguagem como instrumento de comunicação, análises de conteúdo e leituras subjetivas, por isso dá início a uma jornada disciplinada e autocrítica com a finalidade de “[...] elaborar uma concepção original de discurso” (SILVA, V., 2007, p. 289).

Ao longo de sua história, vê-se um Pêcheux disposto ao debate, atento às críticas e às contribuições que fossem coerentes aos seus princípios e crenças; a AD traz, na sua modelagem, as etapas históricas vivenciadas por seu idealizador e as digitais de uma vida dedicada ao discurso.

2.2 MICHEL PÊCHEUX E A ANÁLISE DE DISCURSO

Seguindo as recordações de Plon (2007, p. 45), um dos colaboradores de Pêcheux, sabe-se que o idealizador da AD ingressou na vida política, influenciado pelas releituras filosóficas da literatura marxista feitas por Louis Althusser⁴⁵, um antigo militante cristão “[...] portador de uma concepção salvadora, missionária da ação política [...]”. Essa perspectiva messiânica da ação política lhe implantou a “[...] necessidade de desenvolver em proporções inusitadas a “fusão” entre teoria e prática sobre o terreno da luta ideológica das classes em sua relação com a questão do Estado” (idem).

Durante as reuniões na casa da Rue d’Ulm, local clandestino das reuniões políticas althusserinas, Pêcheux também teve a oportunidade de conhecer o médico e filósofo Georges Canguilhem, o qual o orientou na “[...] direção da história das ciências e da epistemologia[...]” e o indicou para compor o quadro de profissionais dirigidos por Robert Pagès no Laboratório de Psychologie Sociale, fato que o aproximou do campo da Psicanálise (MALDIDIER *apud* PLON, 2007, p.46).

As reflexões e a conjuntura na França nos anos 60 moldaram como o assinala Pêcheux (2006, p. 43), “o movimento intelectual que recebeu o nome de estruturalismo” que surgiu “[...] em torno da linguística, da antropologia, da filosofia, da política e da psicanálise”. O movimento buscou romper com o positivismo e a concepção de um real cristalino e mensurável, embora sem a pretensão de constituir uma “ciência régia” (PÊCHEUX, 2006, p 44). Essa busca pela ruptura estimulou práticas diferenciadas de leitura que consistiam em “[...] entender a presença de não-ditos no interior do que é dito”, pautadas nos legados marxista, linguístico e psicanalítico (idem).

Orlandi (2008) adverte que os anseios nesse período eram de que as novas práticas de leitura desvelassem “a verdade” oculta dos textos políticos. Essa ilusão nunca foi perseguida por Pêcheux, muito pelo contrário, seu trabalho sempre esteve voltado para a opacidade e pluralidade do discurso. Pêcheux não buscava entender o que isso ou aquilo significava, sua preocupação era “como se instituem efeitos de

⁴⁵ O filósofo Louis Althusser buscou dar um caráter científico ao marxismo e propôs um diálogo desta disciplina com a psicanálise. Seus trabalhos, ainda hoje, influenciam muitas pesquisas. (JATOBÁ, 2009).

sentido no discurso, no encontro entre a língua o efeito-sujeito e a história” (TEXEIRA, 2005, p.16).

Segundo Teixeira (2005) no período que vai de 1966 a 1975, as obras pecheuxianas combatiam as práticas exercidas pelas Ciências Sociais como a análise de conteúdo e as interpretações subjetivas de textos que consideravam o sentido como produto de uma consciência. Durante esse período, Pêcheux (1997) busca construir um dispositivo de análise que supere as referidas práticas de analíticas, sublinhando duas recusas sempre presentes em seus trabalhos: a idéia de uma metalinguagem universal hipoteticamente inata a qualquer humano e a de um sujeito intencional, controlador de seu discurso.

Em 1968, Pêcheux escreveu, sob o pseudônimo de Thomas Herbert, o texto *Para uma teoria geral das ideologias*, no qual dizia ser necessário estabelecer “uma teoria do discurso como condição para a construção de uma leitura científica da ideologia” (LEITE, 1994, p.100).

Como mencionado na página 13, para Pêcheux a referida ideologia não é apenas um sistema de idéias, “[...] é uma estrutura que se impõe” a todos os sujeitos de maneira indispensável em sua constituição; a materialidade ideológica se dá a partir do discurso, “sem necessariamente ter que passar pela consciência” (TEIXEIRA, 2005, p.75). O discurso existe porque há um sujeito, e a existência deste está atrelada à ideologia. Os vocábulos não estão vinculados às coisas que representam por uma ordem natural ou onírica, é a ideologia que possibilita a ligação da palavra com a coisa e com os sujeitos (ORLANDI, 2007a). Pêcheux não buscará classificações para a ideologia, seu objetivo será o de averiguar “[...] como a ideologia se manifesta na língua” e quais os seus efeitos (ORLANDI, 2007, p. 16).

A proposição lacaniana de “sujeito determinado pela linguagem e pela fala”, cujo começo se dá “no campo do Outro” (do inconsciente) ao surgir o significante, justifica para Pêcheux a criação de uma teoria que articule materialismo histórico e psicanálise (LACAN *apud* LEITE, 1994, p.38).

O texto de 68 já explicitava e justificava as ligações entre ideologia, discurso e inconsciente, servindo como base para a Análise de Discurso que surgirá, oficialmente, com a publicação da obra *Análise Automática do Discurso* (AAD), em 1969.

A AD teve três períodos de deslocamentos teóricos, o primeiro, denominado por Pêcheux (1997, p. 311) de AD1, teve “[...] como exploração metodológica a noção de maquinaria discursivo-estrutural”.

Nessa fase os sujeitos são considerados os suportes dos discursos e ao mesmo tempo seus “servos assujeitados”, e a língua é o suporte invariável “[...] sobre a qual se desdobra uma multiplicidade heterogênea de processos discursivos justapostos” (idem).

Para analisar o discurso, o pesquisador reuniria um corpus discursivo fechado, como os discursos teórico-doutrinários, partindo da hipótese de que os mesmos estivessem dominados apenas por uma ideologia, ou, como menciona Pêcheux (1997, p.312), por “[...] apenas uma máquina discursiva”.

O passo seguinte seria analisar, a luz de “[...] procedimentos linguísticos regulados [...]”, os traços discursivos dominados supostamente por condições de produção homogêneas e estáveis. Tal análise considerava a independência e a neutralidade da sintaxe discursiva, sendo esta “opaca em relação à enunciação e às restrições subjacentes ao fio do discurso” (idem).

A análise do corpus resultava principalmente em encontrar e elaborar as paráfrases e, por fim, interpretá-las.

Pêcheux revê (1997, p.313), em seu artigo *A Análise de Discurso: três épocas*, o percurso da AD e conclui que a AD-1 foi:

[...] um procedimento por etapa, com ordem fixa, restrita teórica e metodologicamente a um começo e um fim predeterminados, e trabalhando num espaço em que as “máquinas” discursivas constituem unidades justapostas. A existência do outro está pois subordinada ao primado do mesmo [...]

Em 1975, Pêcheux publica *Semântica e Discurso*, obra apontada por Teixeira (2005, p. 36) como a que “empreende a construção de uma teoria discursiva do sentido”.

Entre 1976-1979, a Análise de Discurso passa por transformações motivadas pela conjuntura política, por críticas, colaborações linguísticas e filosóficas. A linguista Catherine Fuchs, colabora com Pêcheux, revisando a teoria com o objetivo de identificar “dificuldades não resolvidas” e eliminar ambiguidades e erros (TEIXEIRA, 2005, p.32).

A noção de formação discursiva (FD), proveniente das reflexões realizadas pelo filósofo Michel Foucault, faz “explodir a noção de máquina estrutural fechada” ao demonstrar que no discurso pode haver vários procedimentos de controle externos e internos (PÊCHEUX, 1997, p. 314). Segundo Teixeira (2005, p. 33), Pêcheux reformula, numa “[...] perspectiva materialista [...], o conceito de formação discursiva de Foucault, colocando-o “em relação com a ideologia”⁴⁶.

Pêcheux buscou identificação entre o *Sujeito* althusseriano, “[...] constituído pelos significantes ideológicos dominantes [...]” (TEXEIRA, 2005, p. 78) e o Outro lacaniano, lugar “[...] que surge o primeiro significante” para estabelecer o conceito de sujeito em sua teoria (LACAN apud LEITE, 1994, p.38).

Os debates em relação à teoria da enunciação conduziram Pêcheux a elaborar a teoria dos dois esquecimentos ou ilusões, ou seja, o primeiro esquecimento refere-se à crença que o sujeito nutre de ser a origem dos sentidos, e o segundo esquecimento que o “[...] sujeito enunciador constitui seu enunciado, colocando os limites entre o dito e o rejeitado, e o não dito” (SILVA, V., p. 293). O sujeito da enunciação é colocado por Pêcheux na esfera do imaginário.

Esse período de transformações ficou conhecido como a segunda fase da AD, ou AD2.

Em 1983, Pêcheux (1997) concluiu sua análise sobre o período da AD-2 dizendo:

Do ponto de vista dos procedimentos, AD-2 manifesta muito poucas inovações: o deslocamento é sobretudo sensível ao nível da construção dos *corpora* discursivos, que permitem trabalhar sistematicamente suas influências internas desiguais, ultrapassando o nível da justaposição contrastada.

Apesar na negação inicial entre os cientistas de diversas áreas de que o estruturalismo político, instaurado pelo materialismo histórico, se tornasse a “ciência régia”, foi o que aconteceu na França entre os anos 60 e 70. No início dos anos 80 eclodem críticas a esta situação, e as contribuições de autores como Foucault, Lacan, Derrida e Barthes conduzem as investigações científicas por outros rumos (PÊCHEUX, 2006).

⁴⁶ Apesar de falar sobre poder e controle, consequentemente de ideologia, Foucault foi acusado de ter um “discurso paralelo em relação ao materialismo histórico” (TEXEIRA, 2005, 33). Ao superar a concepção estruturalista de ideologia – que envolve lutas de classe, a relação dicotômica entre opressor e oprimido, os Aparelhos Ideológicos do Estado, etc – Pêcheux promove um retorno a Foucault na terceira fase da AD.

É na cadência dos acontecimentos que a Análise de Discurso passa pela terceira revisão crítica, conhecida por AD3; caracterizando-se como a mais heterogênea. Nela vê-se o retorno a Foucault sem as amarras à perspectiva marxista, adesão a “[...] reconfiguração do objeto língua tal como propõe Milner” (TEIXEIRA, 2005, p.61) e a “[...] teoria enunciativa de Authier-Revuz” amparada na psicanálise, na qual o sujeito não está completamente assujeitado à ideologia. (idem, p. 129).

Para o próprio idealizador da AD, em tal período, as críticas e autocríticas lhe despertaram muito mais interrogações que respostas.

Em 1983, morre Michel Pêcheux e o trajeto da AD é interrompido em seu país, contudo, parafraseando a Courtine, na atualidade ainda se pode “[...] escutar sua voz [...]” nos estudos realizados no América Latina (COURTINE, 2007, p.32).

No final da década de 70, a AD chega ao Brasil sendo acusada pela Linguística de valorizar excessivamente a política e olvidar a importância da língua. A crítica serviu para demarcar os campos de atuação das duas disciplinas: na Linguística, a língua é imanente, transparente e autônoma e o sujeito é o da pragmática; na AD, o sujeito é o do inconsciente e a língua é opaca, constituída de equívocos e marcada pela historicidade.

Segundo Orlandi (2007c, p.79), a AD feita no Brasil “[...] não foi afetada por uma divisão imaginária entre escrita e oral”, a exemplo da tradição européia, que estava voltada, preferentemente, para o discurso escrito; e a norte-americana para as conversações enquanto práxis.

No Brasil, os múltiplos contextos nacionais deram e dão à AD uma roupagem diferenciada “[...] com grande capacidade de descoberta e de elaboração”, sem, no entanto perder os princípios norteadores da Teoria edificados por Pêcheux (ORLANDI, 2007c, p.76). A pesquisadora e professora Eni Orlandi tem sido a principal discípula de Pêcheux no país, suas pesquisas e obras difundem e consolidam a AD:

A Análise de Discurso que pratico leva a sério a afirmação de Saussure de que a língua é fato social. Pensamos a língua como fato e significamos o que é social, ligando a língua e a exterioridade, a língua e a ideologia e o inconsciente. Outro deslocamento importante, este face à dicotomia língua/fala, produz um deslizamento para a relação não dicotômica língua e discurso (ORLANDI, 2007c, p.76).

Além dos deslocamentos mencionados, a pesquisadora, em suas análises, não privilegia o discurso político partidário, escolha comum no período pecheuxtiano; trabalha a relação discursiva entre locutor e interlocutor; interessa-lhe “[...] a determinação histórica dos processos de significação, os processos de subjetivação, os processos de identificação e de individualização dos sujeitos e de constituição dos sentidos”; e considera a AD uma disciplina da interpretação e não a vê como meio de “mudar o mundo”, embora, não negue que, ao filiar-se a AD e não à outra teoria, fez uma escolha política, escolha por “[...] uma prática de conhecimento que se faz politicamente referida e sócio-historicamente sustentada” (ORLANDI, 2008, p. 35).

Esta pesquisa sobre as Produções Discursivas que dão vida à Noite Cubana – um acontecimento dançante organizado em uma periferia popular do Recife – seguirá os pressupostos da AD praticada por Pêcheux e por Orlandi, contudo a análise priorizará os aspectos ideológicos, construídos ao longo da história, que constituem as produções discursivas e os sujeitos envolvidos na criação e manutenção da Noite Cubana.

No próximo capítulo será descrito o trabalho do analista da AD, os princípios e procedimentos propostos pela teoria juntamente com a análise dos discursos concedidos.

3. PROCEDIMENTO ANALÍTICO: A NOITE CUBANA SOB A PARTITURA DA ANÁLISE DE DISCURSO

Enquanto eu tiver perguntas
e não houver resposta
continuarei a escrever
(Clarisse Lispector)

O analista, que possui como base teórica a Análise de Discurso proposta por Pêcheux, inicia sua investigação mediada pelos seguintes princípios: a não transparência da linguagem, "a determinação dos sentidos pela história, a constituição dos sujeitos pela ideologia e pelo inconsciente"; sobre esses princípios constrói um dispositivo de interpretação de discurso que o faça "ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz, mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras" (ORLANDI, 2007a, p.59).

O analista não pretende encontrar o "verdadeiro" sentido do discurso, ele procura desvelar seus mecanismos político-ideológicos constitutivos, suas diferenças e seus movimentos na "materialidade linguística e histórica". Sem olvidar que ele, como humano, também está à mercê dos efeitos da história, da ideologia e da ação de significar; portanto, alguns sentidos – aos seus olhos – se manterão ocultos nos fios do discurso, escapando da interpretação (idem). A análise tampouco visa estabelecer critérios de avaliação dos sujeitos e dos seus discursos, a AD não se posiciona como juíza dos mortais condenados a significar.

O trabalho desenvolvido pelo analista de discurso parte da descrição dos pressupostos históricos e político-ideológicos e das condições de produção que servem como alicerces do discurso, para compreender "[...] o gesto de interpretação do sujeito e expor seus efeitos de sentido", conseqüentemente a análise se desenvolve em um movimento mediado entre descrição e interpretação (ORLANDI, 2008, p. 25).

Nesta dissertação o analista coloca sob análise da AD as produções discursivas que dão vida à Noite da Família Cubana do Clube Bela Vista.

Como foi visto anteriormente, a AD possui três princípios norteadores: o sujeito do inconsciente, a ideologia e o discurso; apesar de estarem imbricados em um movimento que os significa simultaneamente, cada qual merece ser observado e analisado em sua complexidade.

A descoberta do inconsciente por Freud abalou a concepção do ser homogêneo, integralmente consciente; consequentemente as investigações científicas não podiam desconsiderar tal descoberta e a sua interferência nas ações humanas. A AD nasce vinculada a esse pressuposto, mas Plon (2007, p. 37) alerta que ela não buscou “[...] erradicar o consciente ou qualquer coisa que seja de seus efeitos e manifestações”, afinal isso implicaria no apagamento total do sujeito heterogêneo, suportado e constituído pelo consciente e inconsciente.

Segundo Anquetil (2004, p. 37) já havia convergências entre o pensamento psicanalítico e os manuscritos deixados por Saussure – tais manuscritos estavam sob a custódia da família do autor e somente foram levados ao conhecimento público a partir de 1996 sob o título de Escritos de Lingüística Geral – neles é o “[...] signo que guia primordialmente o pensamento” e não o contrário. Apesar de nunca terem se encontrado, Saussure e Freud postulam o sujeito como um ser submetido “à dimensão psíquica da linguagem” (DOR, 1992, p.11).

Com a morte de Freud, Lacan, um dos seus discípulos, lança a proposição de que o “inconsciente é estruturado como uma linguagem”; e a partir desse esteio elabora seus estudos psicanalíticos. Lembra Calligaris (1991, p. 174) que Lacan havia lido atentamente Saussure e ao dizer linguagem, referia-se ao código e a fala, assim o inconsciente é a casa do “[...] sujeito que fala: ou em outras palavras, o inconsciente é o lugar de uma enunciação” [...]

A idéia é que esse sujeito inconsciente da enunciação é sempre ele quem fala, não só na fala de um dito discurso inconsciente. Só tem fala porque tem sujeito inconsciente da enunciação; ele é constantemente presente e, se não tivesse esse sujeito da enunciação, a gente não falaria. Este sujeito não é que esteja falando *algo*, ele é a *condição* para que qualquer um fale algo. Se eu não fosse animado pelo meu sujeito do inconsciente, pelo meu sujeito da enunciação, não conseguiria falar agora; não é só quando eu vou acabar fazendo um lapsus, que é inevitável, não é só aí que este sujeito falaria por cima de mim: é à medida na qual eu falo, esse sujeito está falando em mim, está mesmo, diria, sustentando a minha fala, e na minha fala a significação que eu estou produzindo é justamente o que oculta o lugar do qual eu falo, de onde eu estou falando. (idem, p.178).

Calligaris (1991, p. 180) ainda acrescenta que a existência do inconsciente lacaniano está vinculada ao momento em que o significante o representa.

A memória – formada pelos ecos de significantes advindos de seus cuidadores, mãe, pai, avós... – o desejo e uma rede de interlocuções entre sujeitos inconscientes pulsam unidos a partir dessa “casa”, o inconsciente, significando o mundo e seus locutores.

A esse sujeito do inconsciente a teoria pecheuxtiana articula os efeitos de sentido trazidos pela história e pela ideologia. Nela o referido sujeito, antes mesmo de nascer, já tem um significado moldado pelo contexto sociocultural no qual se encontra seus genitores, ele pode ser um bebê desejado ou “mais uma boca” ⁴⁷; após o nascimento estará atado a um corpo com significações também conjunturais (homem, mulher, branco, negro, índio, ocidental, nordestino, saudável, enfermo, com necessidades especiais, pobre, rico). O seu dizer estará comprometido com o já-dito e suas produções de sentidos, e estes com a ideologia reinante; para ser considerado humano o sujeito precisará significar para que ele mesmo tenha um sentido, comumente, encarado como inato e individual:

Os sujeitos “esquecem” que já foi dito – e este não é um esquecimento voluntário – para, ao se identificarem com o que dizem, se constituírem em sujeitos. É assim que suas palavras adquirem sentido, é assim que eles se significam retomando palavras já existentes como se elas se originassem neles e é assim que sentidos e sujeitos estão sempre em movimento, significando sempre de muitas e variadas maneiras. Sempre as mesmas, mas ao mesmo tempo sempre outras (ORLANDI, 2007, p.36).

O sujeito nutre a ilusão de ser a origem de seu dizer, esquecendo as redes discursivas costuradas pela ideologia que lhe formaram, além disso, crê que, ao dizer, os sentidos serão plenamente entendidos, porque só existe uma maneira de entender e não outra. Nessa ilusão, o sujeito se considera único protagonista e controlador de seu discurso, apagando, como diria Foucault (2007), as vozes que lhe precederam. As duas ilusões, a primeira da ordem da enunciação e a segunda ideológica, fundem a ideia do “eu” controlador do discurso, como possibilitam que a linguagem produza sentidos. “Se, de um lado, a linguagem tem sua parte na

⁴⁷ Esta expressão usual entre os brasileiros remete a vários sentidos. Como todo sujeito corresponde ao clamor de significar que lhe pulsa desde o inconsciente, não seria diferente com a pesquisadora responsável por esta pesquisa. “Mais uma boca” chega para compor o texto desta dissertação partindo do título de uma música de Fátima Guedes, que por sua vez, remete a chegada de uma criança como um fardo porque o/a provável responsável deverá alimentá-la apesar das possíveis dificuldades econômicas e sociais. O dito “bebê desejado” evidencia a alegria pela chegada do novo humano, enquanto “mais uma boca” enfatiza as dificuldades que surgirão com a nova vida.

injunção a significar, de outro, o mundo exerce sua força inexorável” (ORLANDI 2008, p. 102).

Para citar um exemplo de tal força, entre tantos relacionados à Noite da Família Cubana, pode-se observar como as crianças que acompanham frequentemente seus responsáveis ao evento, são conduzidas a imitar os adultos em suas vestimentas, posturas e em suas coreografias, com isso elas se inscrevem como integrantes da família cubana, perpetuando o evento e as suas formas simbólicas naquele espaço de convivência lúdica, aderindo gradativamente ao seu sujeito o discurso que materializa as Cubanais.

O discurso é a necessária mediação entre o sujeito e a sua exterioridade, é essa mediação que lhe garante a humanidade, estabelecendo continuamente sua existência no mundo como também a do seu entorno; construindo e reconstruindo seu sentido conforme as ideologias e suas temporalidades históricas. “Essa mediação [...] torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive” (ORLANDI, 2007a, p.15). O discurso pode circular na sociedade por diferentes meios, causando vários efeitos de sentido, podendo ter formas variadas, como um anúncio, uma imagem, um artigo, uma música, uma dança, enfim, o que importa é sua capacidade de significar; tudo é possível de ser “[...] lingüisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação” (PÊCHEUX, 2006, p. 53). O analista de discurso não buscará encontrar no processo de descrição/interpretação um sentido “verdadeiro” para o discurso, senão compreender “[...] como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos” (ORLANDI, 2007a, p. 26).

Ao absorver o papel de protagonista de seu discurso, o sujeito assume a determinação que lhe vem da exterioridade de corresponder às regras sócio-históricas do dizer, essas não estão unicamente atreladas aos ditames da gramática, mas também as condições de produção.

O que são pois as condições de produção? Elas compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. Também a memória faz parte da produção do discurso. A maneira como a memória “aciona”, faz valer, as condições de produção, [...] Podemos considerar as condições de produção em sentido estrito e temos as circunstâncias da enunciação: é o contexto imediato. E se consideramos em sentido

amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico (ORLANDI, 2007a, p.30).

Cotejando a explicação dada por Orlandi ao objeto de análise dessa dissertação, As Noites Cubanas, têm-se como sujeitos, as mulheres e os homens envolvidos na realização e manutenção do evento; e o contexto imediato, a festa dançante. Ao investigar atentamente a festividade em seu contexto sócio-histórico e ideológico, o analista do discurso encontra um grupo de homens e mulheres na terceira idade, negros em sua maioria, residentes nas áreas populares da zona norte da cidade do Recife, que se reúnem quinzenalmente, em um clube no bairro de Beberibe, com o intuito de dançar o *pasodoble* ao som de canções oriundas de vários países, porém definidas, por tal grupo, como sendo de ramificações cubanas. Esta compreensão, salienta Orlandi (2007a, p.31), possibilita trazer “[...] para a consideração dos efeitos de sentidos elementos que derivam [...]” da maneira como a sociedade, neste caso brasileira, nordestina e pernambucana, instaura a reprodução/transformação das práticas ideológicas e culturais.

No contexto da Noite Cubana, essas práticas ideológicas se apresentam na forma como foram instituídas as posições hierárquicas e as relações de poder entre os sujeitos, como o evento foi definido e preservado há 17 anos, como se desenvolve a relação com os visitantes oriundos de outras áreas da cidade, quais as relações de gênero suscitadas no salão entre o cavalheiro e a dama durante o *pasodoble*, como e por que músicas de vários lugares do mundo receberam o adjetivo pátrio: cubanas. Serão os discursos contidos: (nas frases de advertência – quanto ao uso indevido de armas no local – escritas ao lado da bilheteria, nos ditos escritos nas paredes internas do clube, a demarcação – escrita a giz – de uma bilheteria para cavalheiro e outra para dama, nas vestimentas de cores iguais para os casais de dançarinos mais assíduos, na cadência do *pasodoble* acionado pelos acordes das canções “cubanas” e nas entrevistas concedidas à pesquisadora pelos sujeitos); que desvelarão os sentidos e efeitos que dão fôlego à Noite da Família Cubana do Bela Vista e aos seus sujeitos.

Na citação direta da página anterior, Orlandi afirma que a memória faz parte da produção do discurso; na AD “[...] ela é tratada de interdiscurso”, ou seja, o já-dito em outro lugar, sentidos acionados em outros momentos que retornam “[...] sob a forma de pré-construído”, embora a memória, como afirma De Nardi (2007, p.163), não seja “[...] responsável por fazer retornar aos discursos frases escutadas no

passado, [...] mas faz retornar [...] julgamentos de verossimilhança sobre o que é reconstituído pelas operações de paráfrase”.

No tocante às Noites da Família Cubana, o já-dito refere-se a tudo que os sujeitos ouviram/leram sobre música cubana e seus estilos, palavras do idioma espanhol atreladas às canções e a dança, o sentido simbólico das vestimentas e das palavras cavalheiro e dama talhados nos salões de dança a partir da interação histórico-ideológica entre os sujeitos, o sentido da palavra família vinculado ao nome da festa, enfim, todos esses sentidos acionados para e pelo acontecimento.

O que já foi dito, ou o interdiscurso/ a memória, sustenta uma relação permanente com o que está sendo dito, o intradiscurso/a formulação, em um específico contexto de produção. “Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação), e é desse jogo que tiram seus sentidos” (ORLANDI, 2007a, p.33). Um discurso para existir e ser entendido necessita, irremediavelmente, estar ligado a outros discursos com sentidos já estabelecidos.

O discurso, conforme lembra De Nardi (2007, p.163), “é reconstituído pelas operações de paráfrase”, entendido como o já-dito, a memória; mas não exclusivamente, há também a polissemia/metáfora.

A polissemia representa o encontro permanente entre o homem e sua exterioridade, entre “[...] a intromissão da prática e do referente [...]” (ORLANDI, 2006, p.15). É a polissemia que provoca rupturas, introduz o novo, deslocando os sentidos. “Essas são duas forças que trabalham continuamente o dizer, de tal modo que todo discurso se faz nessa tensão: entre o mesmo e o diferente”, provocando a manutenção/transformação dos sentidos e dos sujeitos (ORLANDI, 2007a, p. 36).

Milner (1987, p. 07) não permite que seja esquecido que a referida transformação acontece porque a “palavra em si” não alcança todos os sentidos, nem tudo pode ser dito, “pois há um impossível próprio à língua”. A incompletude da língua possibilita as transformações.

Voltando ao objeto de análise dessa dissertação, veem-se as duas forças interagindo nos títulos da festa: As Cubanas e A Noite da Família Cubana. A paráfrase traz ao dito vocábulos com sentidos firmados hegemonicamente pela ideologia e pela história, porém a polissemia provoca-lhes deslocamentos de sentidos.

O acontecimento, como foi dito no capítulo histórico, não foi idealizado por ninguém do país caribenho, todos os fundadores e participantes são brasileiros, os fiéis frequentadores não procuram dançar como os moradores da ilha governada pela família Castro, as canções ouvidas durante a festividade são provenientes do Peru, da Bolívia, da Colômbia, de Porto Rico, de Países Africanos, de Cuba, entre outras localidades, mas todas são classificadas, pelos ouvintes e pelo controlador de som oficial da festa, como cubanas. Nesse contexto discursivo, ser cubano pode representar quem nasce em Cuba, como também quem aprecia as músicas de “ramificações cubanas”, como revelam os fragmentos discursivos a seguir:

Na minha opinião, e na opinião de muitos *guaracheiros*⁴⁸, como nós chamamos aqui, ela é uma música envolvente, é... Como diz o **cubano**, é uma música *caliente*. (sujeito 05 - grifo nosso)

É difícil, não é fácil fazer uma programação cubana. Só faz ela boa quem gosta e quem tem, não é todo mundo. Vou fazer uma programação cubana, se sentar no clube e abrir a porta e, hoje vai ter uma programação cubana. Os **cubanos** não aceitam não. (sujeito 04 – grifo nosso)

Quando o sujeito 05 fala em seu discurso a palavra: “cubano”, ele se refere ao nativo da ilha caribenha; no discurso do sujeito 04, o mesmo adjetivo pátrio é usado para definir os pernambucanos que frequentam assiduamente a festa cubana que ocorre na periferia do Recife. A metáfora se estabelece, não porque o sujeito 04 desconhece o sentido historicamente estabelecido e registrado em dicionários, mas porque o vocábulo para a comunidade de “*guaracheiros*” é polissêmico, ele também pode definir aquele que aprecia e se compraz com os ritmos cubanos ao ponto de deixar-se conduzir por seus acordes, entregando-se ao seu fascinante e irrecusável convite para dançar: “ela é uma música envolvente”.

Para ser um integrante da Família Cubana, não importa a idade, a cor da pele, a religião ou o gênero, o laço que amalgama os sujeitos ao substantivo família é a música e a dança. Foi o vínculo ao ritmo que possibilitou a união dos sujeitos no mesmo ambiente lúdico, estabelecendo amizades, significando “rostos” como conhecidos:

[...] ficamos assim muito coeso, uma coisa foi se ligando à outra. Em reunião achamos, assim, de chamar aquela festa de uma família cubana. Não é? Porque as pessoas, tudo amigo. Todos conhecendo

⁴⁸ A guaracha é um ritmo cubano muito apreciado pelos “cubanos” pernambucanos do Bela Vista.

um ao outro, aquela coisa toda, aquela troca de energia. Por que não uma família, isso é uma família, família cubana, aí denominamos o nome de Família Cubana (sujeito 02).

A palavra família, inserida ao nome da festa pelo presidente do clube Bela Vista, também é re-significada através do “[...] jogo entre paráfrase e polissemia” (idem). Segundo Foucault (1997b), a referida palavra define um grupo com laços sanguíneos, cujas pessoas geralmente compartilham a mesma residência, e que, hipoteticamente, travam relações de confiança e proteção. O evento dançante não foi inventado por homens com laços familiares, no entanto esses sujeitos têm o Bela Vista como seu lar dançante e esperam que o sentido do vocábulo família, como um espaço seguro e de respeitabilidade, seja efetivamente estabelecido durante o evento dançante:

Tanto como amigo de diretoria, amigo de segurança, de funcionário, de garçom. O atendimento é de melhor qualidade. Chegar no ambiente e se sentir muito bem, sou eu. Adoro, amo de coração (sujeito 08).

Eu gosto daqui porque é tranquilo [...] é o melhor lugar pra gente dançar a Cubana (sujeito 09).

Dia de cubana não tem anarquia não (sujeito 07)

A paráfrase no tocante aos sentidos já estabelecidos em relação à palavra família se estabelece: a) na relação de conhecimento e amizade entre os integrantes da família cubana, mencionados pelos sujeitos 02 e 08, que é o mesmo sentido idealizado para uma família civilmente formada; b) e no sentir-se bem, como se estivesse na tranqüilidade do lar, abrigado dos perigos e da desordem, como dizem os sujeitos 08, 09 e 07.

A metáfora ocorre porque o significado do vocábulo família se move, permitindo que sujeitos desconhecidos, que se encontram quinzenalmente, durante a Cubana do Bela Vista, sejam significados como componentes de uma mesma família.

A aparente descaracterização do “real” sentido da palavra, no processo polissêmico, mostra que ele “[...] não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas” (ORLANDI, 2007a, p. 42).

No processo discursivo também existem as formações imaginárias como a antecipação, as relações de força e de sentido. Na antecipação, o sujeito parte da

ilusão de que o seu interlocutor partilha dos mesmos sentidos “[...] que suas palavras produzem”, e com isso desenvolve a argumentação (ORLANDI, 2007a, p. 39). Retornando ao cenário das Cubanas, pode-se observar tal processo de antecipação em um dos discursos concedidos:

Inclusive Boa Viagem, Pina, aquele pessoal de lá aprenderam a gostar. E nesse intermédio também eu tive a oportunidade de fazer um convite a aquele pessoal lá de lá. - Vá ao Bela Vista. - Como é lá? - No morro não tem nada do que você está pensando. O morro tem uma hospitalidade que você não sabe nem como vai ser, quando você for, você vai ver. (sujeito 04)

O sujeito fez o convite a um morador da zona sul do Recife: – “Inclusive Boa Viagem, Pina [...] – Vá ao Bela Vista[...]”, localidade predominantemente considerada como reduto da classe média, apesar ser uma área habitada de forma heterogênea, porém mais privilegiada pelos poderes públicos e privados e menos estigmatizada como local de risco e de marginalidade. Quando o interlocutor lhe indaga: “- Como é lá?” o sujeito, julgando saber o que o seu ouvinte está pensando, se antecipa e diz: “No morro não tem nada do que você está pensando. O morro tem uma hospitalidade que você não sabe nem como vai ser, quando você for, você vai ver”. Esse discurso gerado pela antecipação tem alicerces nos pressupostos ideológicos que sentenciam o morro como lugar do perigo e da marginalidade, afinal o Clube Bela Vista, a casa da Família Cubana, está situado no topo de um e seus integrantes vivem nele.

Torna-se prudente sublinhar que o léxico morro, no contexto histórico brasileiro, tem sido cada vez mais significado pelos noticiários nacionais, como local da marginalidade, do tráfico de drogas, da troca de tiros entre policiais e traficantes, pobreza, gente humilde, balas perdidas e mortes. Embora o cenário seja atribuído aos morros cariocas, o substantivo aciona, de forma generalizada, o sentido de “perigo”; estigmatizando o local, seus moradores, e a condição de ser pobre.

Há menos morros em Recife que no Rio de Janeiro; na capital pernambucana a população pobre se instala em morros e em áreas planas, e como em todo o lugar, a criminalidade não é exercida exclusivamente pelos pobres.

A Cubana ocorre desde 1992 no topo de um morro, e uma de suas significações é o clima pacífico: “Eu gosto daqui, é tranquilo”, “Você chega é um ambiente [...] você se depara na recepção com segurança”. Os freqüentadores da

festa sobem o morro a pé, de ônibus, de táxi, de carro próprio; acompanhados, muitas vezes de suas crianças, para poderem “brincar”, como gostam de dizer, na domingueira cubana.

Retornando ao discurso do sujeito 04, o integrante da Família Cubana busca tranquilizar o seu interlocutor e o desafia a comprovar a sua afirmação de hospitalidade. O questionamento: “Como é lá?”, talvez estivesse buscando informações sobre a dança, os frequentadores, a seleção musical do evento, ou mesmo sendo a pergunta que emerge de um receio ideologicamente construído quanto ao morro, como um lugar de perigo. Em resumo, essas possibilidades reforçam que “[...] todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro” (PÊCHEUX, 2006, p. 53).

A antecipação encontra um ponto de complexidade ainda maior mesclando-se com a imagem que cada sujeito, o locutor e o interlocutor, têm de si, do outro e do objeto do discurso. Cada sujeito pode assumir, de acordo com o contexto no qual se encontra vários papéis sociais como: pai, mãe, médico, professor, amigo, especialista em música..., e embevecido de posturas ideológicas e culturais⁴⁹, agregar relações de força, e, a partir desse lugar, falar. Quando o sujeito envolvido com a festividade cubana lançou o convite ao seu interlocutor garantindo-lhe hospitalidade no morro, falou-lhe a partir de seu lugar como morador íntegro e hospitaleiro desse ambiente estigmatizado; de sua antecipação: “No morro não tem nada do que você está pensando [...]” emerge, também, a imagem que nutre de seu interlocutor enquanto agente da tal estigma.

As imagens não surgem do nada, suas formas e paradigmas são gerados pelas relações de poder inscritas na história. A imagem que se tem de um conhecedor de música cubana, por exemplo, provém de uma *formação ideológica*⁵⁰ criada em uma dada conjuntura histórica, estabelecendo, a partir desse lugar, quais as formações discursivas que podem ser usadas. Para Foucault (2007, p. 35) a “exterioridade selvagem” disciplina o que é verdadeiro e adequado para ser dito em cada discurso,

⁴⁹ Lembrando que a concepção de cultura utilizada nesta dissertação é defendida por Cancline(2006), ou seja, uma cultura híbrida.

⁵⁰ Louis Althusser é quem introduz a noção de formação ideológica a partir de seus estudos sobre Aparelhos Ideológicos de Estado. A formação ideológica, segundo Orlandi (2007a), é o imaginário estabelecido na sociedade para cada papel sócio-cultural exercido. Um sujeito pode assumir várias formações ideológicas, ou vários papéis sociais, como padre, pai, médico, amigo...Cada formação ideológica pressupõe um discurso, ou uma formação discursiva conveniente ideologicamente ao papel social.

fixando-lhes identidades (o morador do morro, o especialista em música, o cavalheiro da dança, etc.). Dessa maneira, o sujeito se significa ligando-se ao imaginário de uma pertença identitária, re-significando, ao mesmo tempo, o que já havia sido dito. Referida pertença selecionará certos discursos e interditará outros, mas também servirá para diferenciar os sujeitos entre si como aproximá-los.

Redirecionando novamente o olhar para o corpus discursivo desta pesquisa, vê-se que alguns dos sujeitos falaram a partir da formação ideológica de conhecedores de músicas cubanas, acionando com isso formações discursivas correlatas:

Quando a gente pega um CD desse aqui o número já vem em mente a música boa pra rodar no clube. Então é esse o problema. Poucas salsas, eu rodo mais é guaracha, é o pregón, é o [...] O baque virado, esse é de Santiago de Cuba, o som motuno, o bolero, é esse o ritmo [...] Porque a salsa não é feia não, ela é bonita, não é uma música assim original de cubana não. É original da Colômbia, então pra se dançar uma salsa ela tem que ser uma salsa quase no estilo cubano ou no estilo africano. Aí é onde o povo gosta. E hoje em dia o povo... A música africana ela é bonita, ela é bem feita, ela é bem preparada apesar de que eles trabalham no estilo da letra cubana. Eles não trabalham com o estilo da letra africana não. Eles tocam a música cubana, são africanos, mas tocam a música cubana, ele puxa né, ele vem, é porque Santiago, não sei o que, Guantanamo, isso tudo é Cuba, não é nada de África (sujeito 05).

O sujeito cita, com a autoridade que a memória e a formação ideológica lhe conferem, os nomes de alguns ritmos musicais, significando-os como cubanos mesmo que façam parte do repertório cancionero de outro país. Para os sujeitos “guaracheiros”, como se autodenominam, existe um elo entre todas as canções ouvidas durante a Noite da Família Cubana que reporta a um berço musical inspirador: Cuba.

Conforme já visto no capítulo histórico, os registros digitalizados da Fundação Joaquim Nabuco revelam que, desde 1933, que a gravadora Odeon difundia as melodias cubanas no país.

Este discurso que unifica a heterogeneidade musical em apenas um adjetivo encontra raízes históricas no passado; como foi visto, desde os anos 50, os sujeitos bailam o passo a dois embalados por *boleros*, *guarachas*, *pregones*, *merengues*, *cha cha cha* e outros ritmos sob a regência de orquestras e cantores cubanos, como a *Orquestra Sonora Matancera* e os cantores *Bienvenido Grande*, *Nelson Piñedo*, *Célia Cruz*, *Compay Segundo*, entre outros, mas também os não cubanos como o

cantor *Carlos Argentino*. Não importa a origem dos cantores e das músicas, o ritmo necessita ter “marcas” (o já-dito) que o associem ao que esses sujeitos apreenderam, na memória, como cubano. O mesmo sujeito da citação acima sinaliza tais “marcas”: “antigamente a lambada não era bonita, não tinha os tambor, não tinha aquele negócio, coisa que chama mesmo, não tinha; mas a música cubana ela tinha, através do trompete, dos bongôs, dos biros... A turma gostava, caia bem”. A mescla de determinados instrumentos musicais surge como paráfrases vinculadas à música cubana, no entanto não basta à junção dos sons desses instrumentos é preciso que o resultado sonoro “tenha aquele negócio que chama mesmo”, algo não definido em palavras, uma atração irresistível exercida a partir de elementos mágicos advindos da música, subjugando o sujeito ao seu convite dançante encantador:

A música cubana ela é uma música que ela nunca vai morrer. Ela é uma música contente. Ela é uma música que convida você pra dançar. Ela é uma música que traz muita descontração. Você quando tá dançando a música cubana, você esquece do tempo. (sujeito 04)
A música cubana é espiritual, uma música cubana ela traz aquela animação, aquela alegria, a música cubana ela convida, ela não se acaba não. Quanto mais velha for a música cubana ela é tocada, porque ela é bonita. É o que acontece. Por que o frevo acabou? Morreu Capiba, morreu Nelson Ferreira, quem é que vai fazer aquilo bonito? Aquelas letras bonitas. Será que vai surgir algum compositor, alguma pessoa que vai, que vai renovar aquele carnaval antigo, mais nunca. A música cubana é diferente, mesmo se ela morrer em Cuba, mas fora têm muitos cubanos que anima (sujeito 05).

A música para ser considerada cubana ela precisa ter imortalidade: “nunca vai morrer”, “ela não se acaba não”; por isso ela transcende ao tempo⁵¹, enquanto o domina a ponto de apagá-lo: “você esquece do tempo”, velando seus sinais. Sinais como os problemas rotineiros e os azares trazidos com o envelhecimento do corpo⁵², que limitam ou impedem os sujeitos de desfrutarem da vida como se ainda

⁵¹ Em outro momento, o sujeito 05 fala que as músicas cubanas resistiram aos modismos musicais e testemunhou, a partir do seu lugar de soberana imortal, a “morte” de alguns desses: “Naquela época quem comandava era a Jovem Guarda. Pensava que a coisa boa era a Jovem Guarda, mas nunca foi. A Jovem Guarda se acabou, a música cubana não se acaba. Ela é tão viva quanto no dia que começou”.

⁵² Em entrevista dada à revista *Eixo*, um dos sujeitos relata que o seu médico lhe havia recomendado não beber e se afastar dos salões de dança, devido aos problemas de coluna: “[...] segue o conselho médico. Não dança. Mas fica lá na sua mesa preferida pertinho do bar, onde os amigos da velha guarda aparecem para conversar entre uma dança e outra. Ir ao clube mesmo sem dança e sem bebida é de lei” (MORAES, 2004, p. 73). Em uma outra entrevista, dada a *TV Viva*, um outro sujeito

estivessem nos anos 50, usufruindo do período juvenil. No salão, sob a regência atemporal das músicas cubanas, os cavalheiros e damas olvidam o tempo e suas implicações, entregando-se aos acordes e à coreografia.

Caso a finitude alcance a música cubana em seu berço territorial: “[...] mesmo se ela morrer em Cuba [...]”, ela será reanimada pelos cubanos que vivem em outros lugares. Portanto, cabe aos cubanos, que vivem fora da ilha, à responsabilidade de mantê-la viva. O sujeito usa o adjetivo cubano não só para identificar os nascidos em Cuba com residências estabelecidas em outros países, ele reveste a si e a todos os integrantes da família cubana do Bela Vista desse adjetivo e consequentemente da responsabilidade; e nesse momento ele fala a partir de sua formação ideológica de DJ que, há 17 anos, anima, ao som de músicas “cubanas”, as noites no Bela Vista.

Para obter a etiqueta cubana a canção precisa atestar sua divindade: “a música cubana é espiritual”; seu poder consegue abolir as tristezas e romper os grilhões da inibição, porque é constituída de uma alegria contagiante: “ela é uma música contente”, “ela traz aquela animação, aquela alegria”, “ela é uma música que traz muita descontração”. A afirmação dos dois sujeitos reverbera os ecos interdiscursivos sobre o poder imaginário atribuído à música, sendo este capaz de abolir o maléfico: “quem canta seus males espanta” um dito tão propagado na sociedade ocidental, por Lutero⁵³ e por Santo Agostinho⁵⁴; como viabiliza o contato dos mortais com um mundo imaginário, superior, um mundo que abriga o sobrenatural, que abriga o espírito de antepassados falecidos, entidades mágicas,

diz: “Uma canseira. Você pode [...] Fica mil quinhentos gramas de dividas, de problemas, você esquece, sai logo [...] Ai o médico perguntou para [...] Ele vai passar uma carrada de remédios pra mim, não passou nada, passou cerveja e dançar guaracha. Até hoje, por isso eu adoro as guarachas” (PEREIRA, 2001).

⁵³ Lutero tocava flauta e guitarra, adaptou melodias e compôs quarenta hinos religiosos entre outras músicas. Segundo Barzun (2002, p. 39), Lutero postulava que “O Diabo detesta música porque ela expulsa a tentação e os pensamentos malignos”. Por isso em seu projeto de escolas evangelizadoras todos os homens e mulheres deveriam aprender a cantar, caso contrário não poderiam pregar. Esse discurso atribui à música um sentido divino, capaz de deter as “forças” do mal. A música e a dança, como referentes de felicidade e de superação do “mal”, encontram outro exemplo na Bíblia, livro do Êxodo, capítulo 15, versículos 01 – 21, no qual há a narrativa de uma perseguição empreendida por um Faraó ao povo hebreu porque haviam escapado do seu jugo. Perante o êxito da fuga os hebreus entoaram um cântico e dançaram: “A profetisa Maria, irmã de Aarão, tomou seu tamborim na mão, e todas as mulheres seguiram-na dançando com tamborins. Maria as acompanhava entoando: Cantai ao Senhor, porque fez brilhar a sua glória, precipitou no mar cavalos e cavaleiros! ”.

⁵⁴ Conforme González (1992, p. 116), Santo Agostinho, em seu livro VI *De Música*, afirma que a música e a dança “se nos revelan las perfecciones invisibles de Dios”. Para Agostinho, todos os signos existentes no mundo – incluindo o corpo – não eram unicamente os resultados da criação divina, mas instrumentos de sua atuação.

deuses, anjos, santos e orixás⁵⁵. Esse já-dito provoca nos sujeitos a sensação de que esses efeitos de sentido são incontestavelmente verdadeiros e únicos, sendo assim, experimentados de forma coletiva.

Para o controlador de som das Cubanas, não são todas as músicas que possuem o elemento pacificador, elas precisam ter “ramificações cubanas”, além disso, há entre elas, algumas que possuem uma melodia e um ritmo mais poderoso nesse processo pacificador. Como foi lido no capítulo dedicado a história do evento, a programação musical que “ele define” é sempre iniciada com quatro canções: a *Ave Maria* em português, e na seqüência, *La fiesta no es para feos*, *Siete Potencias* e *Maral*, esta última cantada por senegaleses em uma língua africana e em espanhol. O DJ das Noites Cubanas não sabe espanhol, mas elegeu as três canções estrangeiras porque identificou, nas expressões idiomáticas e no léxico, os já ditos de sua língua materna. Por exemplo, a canção *La fiesta no es para feos* inicia os acordes com a seguinte frase: “*La fiesta va a comenzar*”, foi devido a esse anúncio, cuja sonoridade e sentido remetem ao já dito em português, que o controlador escolheu a canção para abrir a festividade no Bela Vista. Entretanto, a letra de tal canção revela outras identificações simbólicas, embora não identificadas pelo DJ; como a valorização de um tipo de roupa como sendo adequada ao entretenimento:

La fiesta va a comenzar y tengo una orden severa, el que venga como quiera no dejarlo entrar...Póngase un saquito para que pueda gozar. Yo voy a pasar, yo voy a pasar, yo voy a pasar, un momento caballero, por favor, dígame usted, que tengo una nueva orden que aquí mismo cumpliré. Pero señor si yo vengo con corbata, saco puesto y bien planchado, porque usted me va a dejar aquí en la puerta parado. Usted, no puede pasar, la fiesta no es para feos (SALSA, 2009, p.01).

A letra da canção narra o início de uma festa que possui, a princípio, um critério (*una orden severa*) de comportamento masculino relacionado ao traje; o homem que tente adentrar com qualquer roupa (*el que venga como quiera no dejarlo entrar*) será impedido, é necessário que ele ponha um paletó para garantir o direito

⁵⁵ Nas religiões afro-descendentes “a música tem uma função muito importante na evocação dos Orixás. Cada Orixá recebe uma música própria e tem seu próprio ritmo que o identifica” (BERKENBROCK, 1997, p. 217). As nações indígenas também usam a música e a dança para estabelecerem um elo com as forças que estão invisíveis aos olhos dos mortais, como para buscar ajuda e orientação dos antepassados mortos.

de desfrutar do evento (*póngase um saquito para que pueda gozar*). Um cavalheiro “devidamente” vestido para a festa, ou seja, usando um paletó bem passado (*saco puesto y bien planchado*) com uma gravata (*corbata*), tenta entrar (*yo voy a pasar*), mas é impedido porque surge uma nova ordem, a qual impossibilita a entrada de feios (*la fiesta no es para feios*).

No Clube Bela Vista ninguém é impedido de participar da Noite Cubana por não usar um paletó ou por ser considerado feio, porém os assíduos casais, fieis parceiros de dança, primam pela beleza das roupas e dos acessórios, como o sapato branco ou de duas cores para os homens, e não dispensam o uso de perfume. Alguns cavalheiros e damas combinam entre si as cores de suas vestes e sapatos.

A canção *Siete Potencias*⁵⁶, cantada pela cubana Célia Cruz e pelo dominicano Johnny Pacheco, foi escolhida, pelo controlador de som das Cubanas, para integrar o quarteto de canções que abrem o evento por conter um pedido de proteção às entidades mágicas, como Santa Bárbara e Yamayá, cujos nomes são mencionados na canção. A canção serve como veículo condutor de proteção e atuação de seres bondosos sem manchas de maldade, que zelam pelos humanos a partir de um mundo sobrenatural e perfeito.

A última canção, *Maral*, proferida em dois idiomas distintos, foi eleita para finalizar o processo de purificação do ambiente e das pessoas porque nela o controlador de som pode identificar, nas estrofes em espanhol, o clamor pela paz.

⁵⁶ Na Santería cubana, uma manifestação religiosa afro-descendente, existe uma oração que pede a intercessão “mágica” de “*Siete Potencias*”: “¡OH, *Siete Potencias* que estáis alrededor del Santo entre los santos!..Humildemente me arrodillo ante vuestro cuadro milagroso para implorar vuestra intercesión ante Dios, Padre amoroso que protege a toda creación, animada e inanimada, y os pido, en el nombre del sacratísimo y dulce nombre de Jesús, que accedáis a mi petición y me devolváis la paz de espíritu y la prosperidad material, alejando de mi casa y quitando de mí paso los escollos que son la causa de mis males, sin que jamás puedan volver a atormentarme. Mí corazón me dice que mi petición es justa, y si accedéis a ella, añadiréis más gloria al nombre bendito por los siglos de los siglos de los siglos de Dios nuestro Señor, de quien hemos recibido la promesa de pedir y se os dará...¡ Así sea en el nombre del padre, del hijo y del Espíritu Santo!...¡ Oídme Changó!...¡Escuchadme, Ochúm!...¡Atiéndeme Yamayá!...¡Mírame con buenos ojos, Obatalá!...¡No me desampares Oggún!...¡Seme propicio, Orula!...¡Intercede por mí Eleggúa!...¡Concédeme lo que te pido por la intercesión de las Siete Potencias Africanas!... ¡Oh, Santo Cristo de Olofí!...por los siglos de los siglos seas bendito...Asché” (EL BLOG, 2008, p.01). Percebe-se, pelo conteúdo discursivo da oração, uma relação colaborativa, harmoniosa e sincrética entre os Orixás africanos e as divindades cristãs (Deus, Jesus e o Espírito Santo), além disso, na cultura cubana as “*Siete Potencias Africanas*” também podem ser reconhecidas por nomes cristãos: *Changó* por Santa Bárbara, *Ochúm* por Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, *Yamayá* por Nuestra Señora de la Regla, *Obatalá* por Nuestra Señora de las Mercedes, *Oggún* por San Pedro y San Juan, *Orula* por São Francisco de Assis e *Eleggúa* por Santo Antonio de Pádua.

A capacidade divinal das canções de “ramificações cubanas” dilui, na temporalidade de cada melodia, o que a sociedade significa como mal: as enfermidades, as dívidas, as brigas⁵⁷, os perigos,... Este sentido encontra aporte na corrente maniqueísta, a qual divide de forma dicotômica e asséptica o bem do mal, tal dicotomia os divide, mas simultaneamente os estabelece como opostos, portanto ambos se interligam e se necessitam no processo discursivo de significação. O lugar onde o humano pode encontrar o bem, ou inspiração para viver e fazer o bem, é no divino, é no mundo sobrenatural, que existe de forma paralela ao mundo “real”; sem a intervenção desse mundo a humanidade se aniquilaria. Essa intervenção pode acontecer a pedidos dos mortais, seja através de orações, de canções, de danças e oferendas, ou partir da livre decisão de um ou de várias divindades imortais, com capacidades mágicas e superiores.

Para que a brincadeira dominical se converta em um momento utópico, simbolicamente poderoso no qual coexistam a pureza, a paz, o respeito, a igualdade e a abundância, capazes de imunizar do “mal” a todos os participantes da festa, tornando-os pacíficos e felizes, é necessária a intervenção dos guardiões do “bem”. Para os *guaracheiros* a Noite Cubana se converte em uma segunda vida, na qual se atinge “[...] os fins superiores da existência humana [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 08), como a felicidade e a paz, elementos atrelados ao mundo dos seres superiores, mas disponibilizados aos humanos durante o evento.

Além das canções de abertura, há uma canção usada ocasionalmente quando algum frequentador assíduo e conhecido dos fomentadores morre, a música denominada *Silencio*, cantada pelo grupo *Septeto Habanero*, foi escolhida porque o controlador de som identificou na canção o pedido de “um minuto de silêncio”, expressão utilizada também no Brasil. O silêncio solicitado a todos os participantes, mesmo que breve, significa respeito em relação à morte, simboliza a mudez impotência humana perante a morte e marca a importância do ser falecido para aquela comunidade que lhe reverencia. Tal canção possui dois momentos rítmicos, o primeiro com acordes lentos e o segundo mais dançante, com o intuito de manter a homenagem ao morto de forma solene o DJ interrompe a canção antes da segunda parte da música.

⁵⁷ A divindade da música cubana é pacificadora: “[...] o presidente da época gostou porque a música é espiritual, não tem briga” (MENDES, 2006^a, p.33).

Voltando à citação acima, o sujeito 05 afirma: “Quanto mais velha for a música cubana ela é tocada, porque ela é bonita. É o que acontece”. Apesar de resistir ao tempo e as modas, a música cubana envelheceu – como os seus tutores nordestinos – sua beleza é uma das razões de sua resistência, referida beleza está intrinsecamente vinculada ao passado, ou melhor, ao contexto ideológico e cultural de elaboração musical do passado que delineava o conteúdo das canções e dos ritmos. Isso explica porque a família cubana do Bela Vista prefere ouvir músicas antigas, porque elas fazem parte do referencial interdiscursivo que imprime sentido de autenticidade à música cubana; os estilos que não correspondem ao referencial são rechaçados, mesmo que estejam edificados sob a influência dos ritmos cubanos:

Uma das bandas que eu trouxe de fora, deixe-me lembrar, eu trouxe uma orquestra de Spok, do maestro Spok, que fazia esse estilo, eu trouxe... Os Latinos, se o espírito não me engana. Mas eles não fazem à música ao pé da letra, entendeu? Eles não gostam, na realidade eles não gostam, eles preferem que seja feita..., eu trouxe a Academia da Berlinda uma banda por sinal, mas eles não gostam, eles preferem que seja feita mecânica (sujeito 02).

Porque no Bela Vista, não, não, ninguém não aceita o Capim Cubano, ninguém aceita a Salsa América, ninguém aceita Los Cubanos, porque eles tão puxando uma gravação, assim como uma lambada, ele não sabe cantar a música cubana verdadeira, eles não sabem não. Só quem canta música no estilo cubano verdadeiro são os latinos mesmo, que são: Cuba, Peru, Martinica, Costa Rica, República Dominicana, aí eles cantam bem, eles puxa todo o estilo, esse estilo que o povo gosta (sujeito 05).

As bandas brasileiras “[...] que fazia(m) esse estilo [...]”, não podem ter suas canções classificadas como cubanas porque “não fazem a música ao pé da letra”, ou seja, elas diferem do pressuposto ideológico e cultural, compartilhado pelos integrantes da família cubana do Bela Vista, do que é “ser” música cubana, além disso, seus criadores não “[...]são os latinos mesmo”. Há um sentido que une, em um nó, os países que o sujeito 05 significou como latinos: a língua espanhola, a matéria prima das “velhas e bonitas” canções cubanas; sem dúvida, diante desse critério de significação os brasileiros estão excluídos. Quando o sujeito 02 diz: “eles preferem que seja feita mecânica”, da aparelhagem de som, também diz que preferem as músicas dos CDs selecionados do acervo fonográfico do veterano controlador de som; canções que trarão ao salão as vozes dos intérpretes e os arranjos musicais conhecidos. Afinal, cantores e bandas cubanas ao vivo no Bela

Vista, é possível⁵⁸, mas não é uma realidade frequente. “A música cubana verdadeira”, a não falsa, possui uma polissemia de verdades, e para obter, aos olhos dos conhecedores de música cubana, um atestado de veracidade ela necessitará corresponder a critérios tanto ideológicos e culturais que estão vinculados ao passado juvenil dos integrantes da Família Cubana do Bela Vista.

O evento foi idealizado por idosos, aficionados pelo ritmo cubano e pela dança de salão, para um grupo de iguais; a partir de um discurso cujos sentidos foram sendo construídos ao longo da vida desses sujeitos; tais sentidos inexistem para os integrantes de novas gerações que vão à festa. Como os sujeitos nutrem a ilusão que os sentidos são verdadeiros e únicos para todos, os desconfortos e desentendimentos entre os integrantes da família cubana e as gerações que não compartilham dos mesmos sentidos, são inevitáveis. O sujeito 09, que frequenta há cinco anos a Cubana do Bela Vista, diz preferir o local para dançar porque os frequentadores estão na terceira idade, exatamente como ele e sua dama:

Nós achamos que aqui é o lugar muito interessante pra nos brincar, principalmente que a turma que brinca aqui é mais da terceira idade [...] Porque pra gente é o melhor local pra gente dançar, porque não dá a turma jovem, só dá a turma de 50 pra cima. Ai não tem confusão, não tem nada. A gente se sente bem. (sujeito 09).

O grupo com que ele se identifica e a que se atrela discursivamente é o da terceira idade, grupo que ele significa como sendo de “50 pra cima” e que não faz confusão, sentido vinculado à turma “jovem”. O sujeito 10, que estava ao lado do sujeito 09 durante a entrevista, discorda que haja poucos jovens durante a Cubana do Bela Vista, no entanto, ele crê que esses jovens frequentadores sabem qual o comportamento adequado para a ocasião e o executam: “Tem muito jovem, mas sabe se comportar, pelo menos na Cubana”. Os dois sujeitos significam a palavra jovem como oposta à expressão terceira idade, uma oposição que agrega diferenças de idade, mas também de qualidade de comportamento. “A turma de 50 pra cima” é significada como ordeira, e o jovem, a sua oposição; embora tal grupo saiba qual é o comportamento ideologicamente adequado para a ocasião. Portanto, a ideia que se

⁵⁸ Quando grupos e cantores cubanos vêm ao Recife, para alguma festividade pública, a “família cubana” comparece para prestigiar e desfrutar do estilo musical; como ocorreu com a apresentação do grupo Los Jubilados (Os Aposentados) no Marco Zero - Recife Antigo. Com a consagração da Noite da Família Cubana, o Clube Bela Vista tornou-se referência cultural na cidade, isso fez com que a delegação cubana do Festival del Caribe, em visita ao Recife no domingo dia 23 de novembro de 2008, realizasse uma apresentação no local, para a alegria da “família cubana” do Bela Vista.

nutre em relação ao jovem é que ele conhece o que é adequado e “certo”, embora faça o errado.

“A turma de 50 pra cima” possui um discurso de valorização e cuidado com o vestuário e os acessórios, uma forma cerimoniosa de conduzir a dama até o salão, uma maneira específica de dança o passo a dois, a cortesia com a qual os seguranças recebem os visitantes, a importância que é dada às folhas de canela que são espalhadas no chão do clube; sentidos desconhecidos para os jovens frequentadores.

Como recorda o sujeito 02: “[...] essa Cubana, ela trazia muitas pessoas, assim, mais da terceira idade”, que viviam na comunidade ou em áreas circundantes, porém a mídia atraiu para o reduto um público jovem de outras localidades, que fizeram do lado direito do salão de dança o ponto de encontro.

Para o sujeito 05, a assiduidade do grupo jovem, que ele significa como povo de Olinda, lhe garante um lugar na família cubana: “[...] até o povo de Olinda que a gente não conhecia direito no Bela Vista, já é parte da família cubana”⁵⁹. Já o sujeito 06, o qual concedeu sua entrevista, durante a festa, sentado no lado esquerdo do salão de dança, diz “[...] lá é Europa, aqui é África”. A Europa é o lado direito do salão, o ponto de encontro dos novos frequentadores, e o lado esquerdo do salão, usualmente ocupado pelos sujeitos da comunidade, é a África.

No contexto histórico ocidental, a Europa e a África representam sentidos opostos, a Europa é simbolicamente significada como um continente bem sucedido economicamente e povoado, em sua maioria, por pessoas brancas; a África é predominantemente negra, pobre e carente. Com isso, é possível perceber que os visitantes não são significados exclusivamente como jovens, mas como integrantes de esferas econômicas mais favorecidas, brancos em grande parte; desconhecedores dos ritmos cubanos, da forma de dançar, dos valores dados aos trajes, aos acessórios, aos perfumes, as folhas de canela, a saudação que se faz ao entrar no Bela Vista aos ícones da festa... Os visitantes – ainda que significados como integrantes da família cubana – fazem parte de um mundo de sentidos distintos. Essa divisão foi determinante durante o processo de requalificação turística do local em 2008, como foi mencionado na página 47 desta dissertação, os bares do clube foram reformados e denominados conforme sua clientela, ou seja, o bar

⁵⁹ Na página 78 o sujeito nº 04 também se refere “ao pessoal de Olinda”.

localizado no lado esquerdo do salão foi batizado de Brasil e o que fica no lado direito, ocupado pelos visitantes e turistas, de Cubano.

Entre os integrantes da família cubana “das antigas” existem as damas sem um cavalheiro específico e as damas que somente dançam com os seus cavalheiros, geralmente, seus companheiros. Entre os homens há os cavalheiros que vão à festa porque apreciam os ritmos e gostam de dançar e os que costumam falar do lugar de conhecedores de música cubana, lugar ocupado exclusivamente por homens⁶⁰, esses sujeitos também assumem o papel de cavalheiro, condutor da mulher na dança e possuem marcas discursivas de tipologia autoritária. Vale lembrar que não se está fazendo “[...] categorizações apriorísticas e externas, mas internas ao funcionamento do próprio discurso: a relação entre os sujeitos, a relação com os sentidos, a relação com o referente discursivo” (ORLANDI, 2007a, p. 87).

Orlandi (2006) define uma distinção tipológica do discurso, classificando-o como lúdico, polêmico e autoritário. “Os critérios para o estabelecimento dessa tipologia derivam das características” de interação entre o(s) locutor (es) e seu(s) interlocutor (es) e a polissemia (ORLANDI, 2006, p. 153). Assim o discurso pode estar marcado tanto pela mistura das tipologias como pela ausência de uma ou de duas.

No *discurso lúdico* se estabelece uma total “reversibilidade entre interlocutores” e o referente do discurso “se mantém como tal na interlocução”, o que possibilita a polissemia e o exagero (idem, p.154).

As condições de produção dos discursos oferecidos pelos sujeitos para esta pesquisa tiveram o mesmo referente: A Cubana. Os locutores falaram a partir de seus papéis de frequentadores assíduos da festividade, possuidores de mais informações e conhecimento que o seu ouvinte: um interlocutor leigo – a pesquisadora – que buscava informações sobre a festa. Os locutores falaram livremente “não regulando sua relação com os sentidos”, caracterizando o discurso lúdico (ORLANDI, 2007a, p.86):

Já conheci Cubana dos Gigantes, Cubana do Atlético, Clube de Amadores. Mas, igual a esta, não existe (sujeito 08).

É o melhor local (sujeito 09).

⁶⁰ Quando tais sujeitos começaram a se envolver com as músicas cubanas, durante a década de 50, a função de controlador de som era exclusivamente masculina. Ainda hoje, o índice de mulheres na atividade de DJ é muito inferior ao de homens.

[...] A gente não perde a Cubana por nada (sujeitos 10).

Eu gosto muito de dançar cubana, é a dança que gosto mais [...] A cubana é boa demais. Tudo de bom. Adoro a Cubana (sujeito 07).

A música cubana, ela é uma música, que ela nunca vai morrer (sujeito 04).

Todo cubano gosta de canela (sujeito 02)

Como diz o cubano, é uma música *caliente* (sujeito 03).

A polissemia é uma característica do discurso lúdico, o adjetivo pátrio, por exemplo, é usado pelos frequentadores do acontecimento lúdico de variadas formas. No fragmento discursivo do sujeito 08, o adjetivo significa o título da festa: “Já conheci Cubana dos Gigantes” ⁶¹. O sujeito 07, o usa tanto como nome da festa: “A Cubana é boa demais”, como um estilo de dança: “Eu gosto muito de dançar cubana, é a dança que gosto mais”. Quando o sujeito 02 menciona que: “Todo cubano gosta de canela” ele se refere aos pernambucanos que comparecem periodicamente a festividade no clube Bela Vista; já o discurso do sujeito 03, o cubano que diz que a música é “*caliente*” é o cubano nascido em Cuba.

O exagero também está vivamente presente; para o sujeito 08, que percorreu várias festividades similares, a festa é inigualável: “Mas, igual a esta, não existe”. Para o sujeito 07, o evento reúne tudo o que há de melhor: “A cubana é boa demais. Tudo de bom. Adoro a Cubana”, e o sujeito 04 acredita no poder da imortalidade da música cubana: “A música cubana, ela é uma música, que ela nunca vai morrer”.

No *discurso autoritário* a reversibilidade é anulada, e o referente do discurso é camuflado pelo dizer e existe apenas um agente do discurso.

Na Cubana o discurso autoritário está presente no convite para dançar que é feito somente pelo cavalheiro à dama, a situação contrária não é comum. A dama espera que o cavalheiro cumpra um ritual ideológico, de se aproximar lentamente,

⁶¹ Gigantes do Samba é um clube popular também localizado na zona norte da cidade. É também uma agremiação carnavalesca que se dedica ao samba pernambucano. Na sede do “Gigantes” ocorrem varais festas, inclusive Cubana.

sorrir e estender a mão direita para conduzi-la ao salão de dança⁶², ritual que até os alcoolizados buscam cumprir⁶³.

Durante a dança, apesar do silêncio a dois, há apenas um agente do discurso (da coreografia): o cavalheiro; a dama, indispensável no discurso, mesmo quando se desprende dos braços de seu parceiro para executar um passo, é porque está obedecendo aos comandos que advêm das mãos e do corpo de seu acompanhante.

No *discurso polêmico* a “polissemia é controlada”, [...] “o exagero é uma injúria” e os interlocutores buscam controlar e direcionar o discurso (ORLANDI, 2006, p.154)

O exemplo de discurso polêmico não foi encontrado nesta pesquisa devido ao caráter não estruturado das entrevistas, embora seja possível detectar, nos discursos dos sujeitos que falam da formação ideológica de conhecedores dos ritmos cubanos, conflitos e relações de poder que desvelam, ainda que parcialmente, seus indícios.

E uma característica que persiste até hoje, **a briga** entre os conhecedores, tem esse, essa coisa de [...] Não, porque eu tenho isso, eu tenho isso, fulano tem isso, fulano tem aquilo. Eu fui quem lancei isso, eu fui quem lancei aquilo. E assim por diante. Mas é uma briga saudável, uma coisa que tornou-se, assim digamos, é como uma característica de todos eles. Eu mesmo era um, não vou negar, eu **brigava** e **brigava** feio (sujeito 03 - grifo nosso).

“Os conhecedores” – como se refere o sujeito 03 – fazem parte de um grupo formado somente por homens, colecionadores de um material de áudio e vídeo de músicas cubanas. Torna-se pertinente lembrar que tais canções podem ser de outros países, mas são classificadas, por tal grupo, como cubanas devido às semelhanças rítmicas.

Referidos sujeitos são atravessados pela formação discursiva correspondente ao de conhecedor de música cubana, na qual estão ancorados os nomes dos intérpretes das canções cubanas, os ritmos, os instrumentos, o discurso simbólico e imaginário referentes à música e a dança:

⁶² Ellmerich (1987, p. 121) diz que no final do século XIX “estava também na etiqueta da época o pedido cerimonioso para esta ou aquela dança: o cavalheiro curvava-se ante a dama e solicitava à excelência a honra de dançar com ela a próxima valsa ou a próxima polca.”

⁶³ Durante a entrevista feita ao sujeito 07, um cavalheiro alcoolizado se aproximou e lançou um convite cerimonioso. O sujeito 07 se negou e comentou: “Olha como ele tá. Ele dança tão direitinho, mas está bebo”.

Eu danço a música cubana, eu só não faço cantar, porque não entendo de espanhol, mas ela tocando, eu entendo certas coisas. E mesmo o ritmo como ela é tocada. Tem vários tipos de instrumentos. Entendeu? E que dá uma... Coisa diferente das outras músicas, de todas elas. Por incrível que pareça eu diferencio a música cubana de outras músicas (sujeito 03).

Quando a gente pega um cd, desse aqui, o número já vem em mente, a música boa pra rodar no clube. Então é esse o problema. Poucas salsas, eu rodo mais é guaracha, é o pregón, é o... O baque virado, esse é de Santiago de Cuba, o son motuno, o bolero, é esse o ritmo (sujeito 05).

O sujeito 03 afirma: “só não faço cantar”, mas sabe dançar, conhece os ritmos e os instrumentos usados; embora haja um impedimento para o seu completo domínio em relação à música cubana: entender apenas “certas coisas” da língua espanhola. Existe alguma coisa única na música cubana que a torna melhor que as demais canções; algo oculto aos ouvidos de um leigo – como o seu interlocutor, a pesquisadora – porém, “por incrível que pareça” audível para ele.

O sujeito 05 tem em sua memória: “o número já vem em mente”, as músicas e os ritmos que, ao longo de sua história como controlador de som, foram sendo significados como mais apreciados entre o seu público.

Tomados pelo discurso que lhes confere autoridade imaginária sobre o assunto de música cubana, os sujeitos desaprovam expressões e se divertem com a possível falta de “conhecimento” de seus interlocutores: “A maioria chega, não sabe dançar, aí só fica olhando mesmo, diverte-se seu L. [...]” (MORAES, 2004, p 74). Essa “maioria” realmente não dança como os cavalheiros e damas “das antigas” (idem, p.73) porque a dança não tem os mesmos efeitos de sentido, não tem as mesmas formações ideológicas.

Com reconhecimento público do evento o salão de dança do Clube Bela Vista deixou de ser o cenário exclusivo do *pasodoble*, dança dos casais da família cubana, (que aos olhos da pesquisadora é uma mescla de tango e samba de gafieira), e tornou-se um espaço eclético de dança.

Quando o cavalheiro e a dama da família cubana sobem o tablado de madeira para dançar, mergulham em um silêncio necessário. O *pasodoble* adquire sentido e forma através deste silêncio assumido e desejado pelos corpos entrelaçados. Não

há uma preocupação em não dizer, a fala é um elemento intruso nessa ocasião, ela desestabilizaria e romperia o sentido que está sendo requerido.

O *pasodoble* ou a dança a dois – léxico da língua espanhola que significa tanto um estilo de música como de dança – para os jovens dançarinos que vão ao Bela Vista em busca de diversão é esvaziado de sentido; para os idealizadores das Cubanas – homens e mulheres na terceira idade – a palavra é um dos elos com o passado juvenil que encontra sua ressurreição no altar do acontecimento lúdico. O *pasodoble*, como os outros símbolos cultuados durante a Noite da Família Cubana, é o transporte imaginário, o veículo móvel dos sentidos, para uma década onde todos, ainda jovens, gozavam da vitalidade e do poder de sedução.

Nos relatos dos jovens senhores e senhoras da Cubana encontram-se as marcas discursivas sobre debilidades comumente relacionadas aos corpos envelhecidos pelo tempo, mas também há o registro de deslocamentos deste sentido, ou seja, ditos de resistência e vitalidade. Moraes (2004, p. 73) registrou em sua reportagem a aflição de um guaracheiro: “Não posso mais dançar? Nem um bolero?”, o questionamento havia sido o resultado de uma advertência médica que o proibia de fazer esforço devido a um problema de coluna, mesmo assim o guaracheiro frequentava o clube para ouvir as canções cubanas, conversar com os amigos e ver seus companheiros dançando. Nos discursos dos sujeitos 07 e 09, os mais velhos dos entrevistados, é possível observar a metáfora, o deslocamento da significação de idoso como uma figura doente, cansada e de pouca resistência:

Não era com esses cavalheiros aqui, era com outro cavalheiro, ele me colocava de cabeça pra baixo (sujeito 07).

De quinze e quinze dias nós tamos aqui abrindo o salão, passa mais de uma hora dançando, uma hora e quinze minutos. Dança no Bela Vista, dança no Treze do Vasco e dança também no Atlético de Amadores. Quando tem cinco domingos, aí dois é aqui no Bela Vista, dois no Treze do Vasco e um vai pro Atlético de Amadores (sujeito 09).

Os sujeitos marcam a resistência física “[...] passa mais de uma hora dançando,” e desvelam um dinamismo simbolizado em coreografias ousadas e corajosas “me colocava de cabeça pra baixo”. Esse tipo de coreografia traz da memória movimentos, quase acrobáticos, do rock roll dos anos 60, do samba de gafieira, do tango, enfim, coreografias que se unem no passo a dois dos cavalheiros e damas da família cubana.

Como observado na página 50, outros símbolos com referenciais significativos do passado são agregados à imagem do casal. São os adereços festivos como os sapatos de duas cores – cujo sentido nos remete a ideia de que quem os exibe sabe dançar, ou fazendo uso de expressão idiomática, “é pé de valsa” – as saias, os apliques no cabelo – peças que imprimem movimento à imagem feminina – os perfumes, os enfeites, em suma, são objetos cujos valores e sentidos de uso obtiveram vida no passado e que adicionados aos corpos dos dançarinos ofertam cor, forma, cheiro, e linguagem diferenciada ao *pasodoble*:

A tal elegância é uma espécie de divisor de águas entre quem conhece as noites cubanas há décadas e quem vai chegando ao salão agora. As mulheres fazem questão de colocar sombra, batom e blush. Enfeitam-se com brincos, pulseira, anel. Colocam roupa nova e salto. Já os homens seguem um padrão que parece diretamente saído das décadas de 60 ou 70, a exemplo do seu L [...], que trajava camisa estampada, corrente de ouro, sapato branco e cabelo com topete. Entre uma conversa e outra, o casal levanta-se da mesa e vai dançar entre as cadeiras e o passa-passa dos curiosos. Não esbarram em ninguém. (MORAES, 2004, p.73)

Para os integrantes da família cubana o passo a dois, acionado pelas canções de ramificações cubanas, possui uma beleza estética e transmite uma espiritualidade capaz de apaziguar ânimos. Por isso se ressentem quando tais sentidos, construídos ao longo de sua vivência lúdica, são menosprezados: “O pessoal mais novo está vindo para cá de roupa curta, chinelo. Não acho certo. Vamos fazer uma reunião com o pessoal da diretoria para mudar isso, comenta seu L. [...], que defende a manutenção da elegância nas Noites Cubanas” (idem).

Há uma clara distinção entre as matérias significantes do silêncio no *pasodoble*, bailado pelos integrantes da família cubana, e as matérias significantes das danças empreendidas pelos demais frequentadores do clube. Os “cubanos” não usam o tablado como um cenário de apresentação pública de suas habilidades, este não é o sentido ideológico forjado pela história de suas vidas e materializado no discurso da dança. O silencioso discurso da dança se une aos gestos versáteis dos corpos dos dançarinos, dando vozes ao rosto, as mãos, as pernas, aos olhos, ao sorriso, em fim, colaborando com a emissão de percepções e com a construção de sentidos.

Nessa construção de sentido, as formações discursivas referentes à relação de gênero, estabelecidas ao longo da história, também se manifestam: o homem é o idealizador da coreografia, o condutor na dança, suas mãos conduzem a dama indicando as mudanças dos passos e em qual direção deve-se ir. Ele busca cumprir o sentido da palavra cavalheiro, o senhor com educação esmerada, o gentil guia, o conhecedor e tradutor do ritmo cubano em passos. No salão do Bela Vista esse cavalheiro costuma ter uma dama fixa – a esposa, a namorada ou a amiga – que o acompanha fielmente:

Outra tradição é a fidelidade em relação às parceiras, que são apropriadamente chamadas de damas. “Borboletear”, termo que significa ficar zanzando pelo salão em busca de novos pares para o bate-coxa, não é exatamente bem visto entre quem lida com as *Cubanas* com profissionalismo. “A gente tem que ter nossa dama certa. Saber o jeito como cada um dança é importante”, diz seu L. [...]. (MORAES, 2004, p.73).

“Borboletear [...] pelo salão [...] não é bem visto”, essa atitude não corresponde à formação discursiva do cavalheiro, muito menos da dama, ela deve assumir seu papel que também transborda através da materialidade do discurso dançante; nele, encontra-se a aceitação do que é ser masculino e feminino, como sendo opostos e de caráter natural; a obediência aos comandos do homem, ainda que a dama se desprenda dos braços de seu par e assuma uma coreografia supostamente autoral, essa ação emerge da concessão do cavalheiro, já que não lhe cabe reger nem sua própria vida (FOUCAULT, 1997b).

A dama da família cubana não escolhe o parceiro, é escolhida, e essa escolha está pautada em sua competência em seguir os passos definidos pelo seu par, sem atropelos, com leveza e graça, e em seu poder de sedução. Não lhe cabe “borboletear” no salão, ou esboçar um convite a algum homem, porém sua roupa, seu olhar, seu sorriso, sua maquiagem, seu perfume e sua significação como boa dama (boa dançarina), devem ser capazes de despertar no cavalheiro o desejo de convidá-la para dançar⁶⁴.

⁶⁴ O filme brasileiro “Chega de Saudade” – de Laís Bodanzky, lançado no Brasil em 21.03.2008 – traz como cenário principal um salão de dança, nele uma das personagens femininas que não possuía um acompanhante, desejando dançar, resolve, após várias tentativas de sedução, pagar um dançarino. Como tal atitude não deveria ter sido feita por alguém dessa formação ideológica, ela efetua o pagamento às escondidas. O dançarino de aluguel tem sido uma função ocupada por jovens rapazes desempregados, em sua maioria, oriundos das academias ou dos salões de dança. A função cresceu

Ellmerich (1987) lembra que os homens deveriam aprender a dançar os ritmos em voga, não somente para conduzir as mulheres nas coreografias, mas para obter, em seu currículo masculino, mais um atrativo de sedução. As mulheres também deveriam aprender a dançar, evidentemente não para conduzir, senão para seguir a contento os comandos do seu par, ela deveria esperar até que algum cavalheiro a chamasse para dançar. Durante o século XIX, em alguns salões de dança, as mulheres possuíam cadernetas nas quais anotavam, a cada convite, com quem iriam dançar a próxima música.

Quando as damas, que frequentam a Cubana, não são chamadas para dançar, elas bailam entre si: “Eu não sabia dançar, a minha amiga me ensinou” (sujeito 11). Mulheres ensinam outras mulheres como devem se comportar como damas na dança, durante esse processo nenhuma mulher assume o papel (a formação ideológica) do cavalheiro, do condutor; o que se transmite é o já-dito (a coreografia, o comportamento corporal) correspondente à formação ideológica de uma dama de dança de salão.

Foi visto, no capítulo histórico, que a dança de salão só era aceita quando unia corpos com laços de pertença formalmente estabelecidos, além disso, as mulheres estavam sempre acompanhadas de seus parentes homens e/ou mulheres mais velhas para lembrar-lhes os limites permitidos entre desconhecidos⁶⁵. Quando alguma mulher desconsiderava algo de sua formação ideologia feminina e se entregava aos efeitos da dança de salão com um estranho era criticada e muitas vezes rotulada de forma pejorativa: “*cosa de putas*” (GALEANO, 1990, p. 282). Embora a mulher tenha provocado um deslocamento em um dos sentidos de sua formação discursiva, ela o fez e faz para realimentar outros sentidos que alicerçam sua formação discursiva e seu lugar cultural de mulher e dama. Se o cavalheiro da família cubana afirma: “a gente tem que ter nossa dama certa”, nesse contexto, a mulher buscará mostrar ao estranho que a convida para dançar que ela é a “dama certa”, a dançarina que acompanhará seus passos com harmonia e obediência; mais que isso, “a mulher certa”, honrada, digna de ser escolhida até para esposa:

no Recife paralelamente com o aumento de bailes organizados por associações e clubes da terceira idade.

⁶⁵ Vale recordar o discurso de repúdio a tal assunto, ainda presente na atual conjuntura social, defendido, durante o século XIX, no jornal o Carapuceiro (ver GAMA, 1983, p.47). O escritor uruguaio Eduardo Galeano lembra que o tango argentino por ser “tan cuerpo a cuerpo” era bailado “macho con macho” ou resultava “cosa de putas” (GALEANO, 1990, p.282).

[...] a gente se paquerou aqui, mas ele tava trabalhando, depois a gente se encontrou em outro clube, ele se declarou, me disse que eu era bonita, eu pensei que fosse brincadeira. Bem, agora a gente é casado. Você é casada? Quem sabe você não encontra o seu aqui (MENDES, 2006^a, anexos).

Os clubes são significados como lugares dos encontros sociais e das oportunidades afetivas, o Clube Bela Vista, além disso, abriga uma festa de “família”, uma festa de “respeito”, portanto espera-se que esse respeito idealizado reverbere entre todos os frequentadores: “Eu gosto muito, a gente se sente tão bem, né? As pessoas nos tratam com respeito, não é verdade? (MENDES, 2006a). Essa idealização imaginária também transforma o Bela Vista em um gigantesco imã capaz de atrair pessoas de “respeito”, significando o local como adequado para encontrar um marido: “quem sabe você não encontra o seu aqui”. Encontrar o “seu”, não de outrem, o homem que lhe pertence, que deve estar em algum lugar esperando ser resgatado do anonimato para cumprir seu dever: casar; o ser destinado a compor juntamente com você (mulher) uma família.

Tal concepção possui raízes no passado, onde os homens e mulheres deveriam, com a união, “fornecer aos Estados e às famílias uma descendência proveitosa” (FOUCAULT, 1997b, p.07), e para cumprir esse dever adequadamente as famílias escolhiam os pares de sua prole já na infância⁶⁶, portanto o casamento como pacto afetivo entre homens e mulheres, é uma novidade. Novena (2004, p. 86) acrescenta um outro olhar a essa questão ao analisar o controle exercido por instituições de poder, como a família, sobre a sexualidade. O modelo de família constituído por um homem (pai) e uma mulher (mãe) rechaça as “sexualidades múltiplas”, como o homossexualismo, porque “[...] se distancia da ordem biologizante e naturalizada”.

A destinação do homem e da mulher ao casamento se estabelece na memória, como as suas formações ideológicas e discursivas. Tudo isso desconsidera os dados estatísticos de maior número de mulheres no mundo em relação ao de homens, os homossexuais, os celibatários, enfim, no discurso, além do desejo, o que predomina é a história e a ideologia.

⁶⁶ Em seu livro *No tempo frágil das horas* Luzilá Ferreira – escritora pernambucana e pesquisadora do mundo feminino – revela que no século XIX as meninas eram prometidas como esposas ainda em seus berços, e com 12 anos já estavam casadas; muitas dessas meninas morreram de parto. Chegar aos 15 anos sem um pretendente era algo preocupante, aos 25 a mulher era considerada solteirona, velha para casar, e se ocuparia da educação das crianças da família e dos trabalhos manuais em um local da casa denominado caritó.

Atrelada à concepção ideológica e cultura de oposição dos gêneros está também a formação discursiva atribuída ao homem; Foucault (1997b) recorda que entre as funções do homem está o cuidado com a mulher, ele deve protegê-la dos perigos, que são normalmente protagonizados por outros homens. Ou seja, o pressuposto sobre masculinidade significa o homem como um ser biologicamente protetor, mas igualmente bravo e perigoso. O discurso do sujeito 10 traz em seu dito este pressuposto: “Os homens que tem aqui, os homens são de respeitar, de dançar, dançar cubana. Não tenho medo. Não tenho medo nem de ir embora”.

Conforme o discurso há homens que respeitam e outros que não, há homens que transmitem segurança e outros, medo. O sujeito significa os homens que dançam cubana no Bela Vista como os que respeitam, conseqüentemente não oferecem perigo, nem mesmo fora do clube “não tenho medo nem de ir embora”.

Nesse contexto de confiabilidade imaginária, a mulher que vai a Noite da Família Cubana, não abandona a hipótese de encontrar, um homem de respeito que a corteje, de encontrar “o seu” nas dependências do clube; o cavalheiro, tampouco está alheio ao sentido afetivo que a dança representa:

A pessoa que não é muito chegada a uma movimentação mais intensa, como dançar uma *guaracha*, dançar um *son* mesmo legal; o cara espera o momento do bolero e o cara vai lá naquele aconchego, aquela musicazinha bem lenta, um bolero bem gostoso, cantado, bem orquestrado, é muito bom, muito bom mesmo. Você da aquela pausa, você tem uma dama legal, que você tá a fim é muito bom, bom demais. (PEREIRA, 2001)

“[...] e o cara vai lá naquele aconchego”, tal aconchego foi mal visto no século XIX entre desconhecidos por ser uma premissa exclusiva dos casais comprometidos; na atualidade se materializa nos salões de dança provocando os mesmos efeitos de sentidos do passado nos sujeitos, ou seja, a junção dos corpos desencadeia o desejo, deixando os casais “a fim” de estabelecer um vínculo afetivo-sexual. Além disso, o ato ainda é significado de forma negativa quando se refere aos casais da classe popular e suas atividades dançantes; antes da festividade cubana ser reconhecida e aceita por outros grupos sociais era apontada como gafeira:

Antigamente era chamado: era gafeira. – Oia, aquilo dali é uma gafeira. Mas tocava essas músicas, e o povo gostava, mas não é possível. Mais nunca tinha chegado no clube grande. Eles não

queriam porque pensava que era música de maloqueiro, ela veio do morro, ela veio do lugar mais pobre (sujeito 05).

Segundo Ferreira A. (2001) gafieira significa: estabelecimento comercial com pista de dança e orquestra, onde se dança aos pares. Conforme o discurso do sujeito 05 percebe-se que a palavra é atravessada por outros sentidos; a gafieira era um local de entretenimento popular onde se ouviam canções cubanas, sendo estas estigmatizadas como músicas de maloqueiro⁶⁷. O maloqueiro (no Recife se refere ao arruaceiro, o malandro briguento), é originário do morro e da pobreza, como se esse adjetivo não coubesse para alguém advindo de outros grupos. Por isso a canção não era apreciada nos clubes de prestígio da cidade, afinal ela significava a pobreza. A gafieira reunia homens e mulheres, dançarinos de má índole, que desempenhavam uma aproximação de corpos imprópria e indecente⁶⁸; enquanto isso, nos grandes clubes os passos apropriados e descentes eram dados pelas damas e cavalheiros de outros grupos sociais.

O sujeito 05 afasta o estigma de seu presente “antigamente era chamado: [...] gafieira”; o movimento da história deslocou alguns sentidos atribuídos ao local, aos seus personagens e à festividade, fazendo subir ao morro sujeitos de outras condições sócio-econômicas. Os cavalheiros e damas “das antigas” possuem uma conduta de fidelidade com o seu par e cumprem com os requisitos ideológicos de decência (muitas vezes legitimando a aproximação de corpos através do casamento).

Sandroni (2008, p. 50) fala que a relação polarizada entre música e classes sociais sempre esteve presente nos processos de significação de suas qualidades, principalmente quando o ritmo e a dança eram classificados como coisas de “crioulos” (dos mestiços, negros e brancos pobres); as modinhas e/ou cantigas populares desses sujeitos eram chamadas de profanas, grosseiras e vulgares, seus acordes provocavam a “perdição de muita gente séria”. O ritmo das referidas

⁶⁷ Galeano (1990) em seu texto *Tanguendo* relata que o tango nasceu nos arrabaldes argentinos como filho mestiço dos negros africanos e dos ciganos de Andaluzia. Cantavam-no e dançavam-no os operários, os malfeitores, os ladrões e as prostitutas. Vários sentidos de inferioridade foram impressos ao ritmo, como sendo de péssima qualidade musical, e a dança como imprópria e indecente aos olhos e a alma de um bom cristão; inclusive o Papa Pio X havia proibido os católicos de escutá-lo e dançá-lo. O sentido pejorativo também foi deslocado para os seus apreciadores.

⁶⁸ Duas personagens da novela brasileira “Caminho das Índias” (2009) de Glória Perez, em momentos diferentes comentam como é possível casar-se e confiar na fidelidade de um (a) homem/mulher de gafieira, já que eles estarão sempre permitindo que alguém, um estranho (a), os enlace nos braços durante uma dança.

cantigas brasileiras foi definido como sincopado, que seria “[...] uma ocorrência percebida como desvio na ordem normal do discurso musical [...], o que deixa implícito que o verdadeiro lugar dela seria o lugar não-sincopado”, esse conceito foi “criado pelos teóricos da música erudita ocidental” (SANDRONI, 2000, p. 20). Esse desvio do padrão musical erudito é encontrado em toda América e África Negra, “mesmo se a noção de síncope inexista na rítmica africana, é por síncope que, no Brasil, elementos desta” se manifestam na música (SANDRONI, 2000, p. 26). E é essa irmandade musical desviante que permite que os sujeitos das Cubanas encontrem similitudes rítmicas, identificando-se interdiscursivamente com ela:

Se você comparar a música cubana tradicional, como chamam lá de campesina, você vai é... Entender que ela chega quase igual a nossa música regional aqui do nordeste. Que a música regional aqui do nordeste, o baião, o xote é... Esse tipo de música é... Ele tem um instrumental um pouco diferente deles. Mas o ritmo, se você comparar, é praticamente idêntico. E eu acredito que por isso é que eu vim a começar a entender a música cubana, a gostar da música cubana, e até hoje (sujeito 03).

O sentido de ser cubano para os sujeitos desta pesquisa também estabelece uma identificação discursiva com a realidade simbólica vivenciada pelos nativos moradores de Cuba.

Los jubilados é só coroa, eu tenho o DVD, você vê, eles tocando é a mesma coisa daquela época que nos fazíamos aqui. Não tem nada diferente. As mulheres saem de casa, sai da cozinha para ir dançar. Ai a turma na rua vai passando, vai parando, nêgo descalço, sem camisa, de calção, entendeu? Nessa época era a mesma coisa. Aquela menininha vinha descalça, às vezes de chinelo, entendeu? dançar, até de dia. De tarde já era diferente, arrumadinha, coisa e tal, ia dançar. E de noite, já se tornava diferente também. Que às vezes a pessoa ia pra casa tomava banho trocava de roupa. Os mais zelosos. Os menos zelosos vinha com aquela roupa mesmo, não tinha problema. Até mesmo o casario da cidade é a mesma coisa que você tá vendo Cuba. Não Há diferença. No interior, aquele povo do interior. Você vai aqui, digamos assim, ali por Nazaré da Mata, entendeu? Condado, é a mesma coisa que você tá vendo Serrania, em Cuba, Traz do Monte, é a mesma coisa, Nazaré da Mata, Aliança, Condado é a mesma coisa, canavial. A única diferença que existe é o fumo. A plantação de fumo, que Cuba também, ainda hoje, é uma das grandes exportadora de fumo, a diferença é essa. A diferença que tem no lado da Bahia tem plantação de fumo. É igualzinho a Cuba, mas o demais do lado de cá do Nordeste não tem diferença, não há diferença. A música, o jeito deles brincarem, é o mesmo jeito daqui (sujeito 03).

Nenhum dos sujeitos entrevistados foi a Cuba; as imagens que se tem da ilha e de sua população resultam de produções cinematográficas, DVD de shows, documentários e fotografias. Quando o sujeito 03 fala que “não tem nada diferente” entre eles, os cubanos recifenses, e os cubanos da ilha caribenha, ele está ancorado nas imagens (o já-dito) contidas no vídeo musical de *Los Jubilados* (os aposentados); um grupo de músicos – todos “coroas”, ou melhor, todos na terceira idade como ele e seus companheiros brasileiros. As cenas do vídeo, que o sujeito diz não serem diferentes das que ocorriam na época em que ele colocava o som cubano na rua, lhes saltam da memória para compor a comparação: “As mulheres saem de casa, sai da cozinha para ir dançar. Ai a turma na rua vai passando, vai parando, nêgo descalço, sem camisa, de calção”. Nessa cena, o fascinante ritmo dançante faz com que a mulher – figura ideologicamente mais doméstica e responsável – saia de sua casa – local ideologicamente feminino e seguro – e largue suas ocupações culinárias para ir à rua dançar – local ideologicamente perigoso e masculino. Os passantes também não resistem à música, esquecem temporariamente para onde se dirigiam e acabam dançando, não importa como estejam “[...] descalço, sem camisa, de calção”, ou se sejam “nêgo” ou branco. A rua pode ser um espaço lúdico ocupado indiscriminadamente por todos, como acontece na periferia recifense: “Aquela menininha vinha descalça, às vezes de chinelo”, e vinha igualmente para dançar na rua, vinha “brincar” ⁶⁹ como os cubanos caribenhos. O verbo brincar remete às atividades lúdicas infantis e ingênuas; nas periferias populares da cidade do Recife, as crianças e os adultos utilizam a rua como um espaço de diversão e interação social, o lugar da brincadeira, o lugar do futebol, do dominó, da cerveja com os amigos, das corridas de bicicleta, das cantorias..., apesar do aumento da violência urbana; ideologicamente, a rua é sedutora e desafiadora, enquanto a casa é o local do repouso para o próximo desafio (DA MATTA, 2000).

Conforme as imagens documentadas em vídeos e fotografias, a população cubana é tão “crioula” quanto os cubanos recifenses, suas canções populares são sincopadas, as ruas se transformam igualmente em espaços lúdicos dançantes e a ocupação geográfica de algumas localidades cubanas se assemelha com a do

⁶⁹ A classe popular usa o verbo brincar para definir a maneira de se divertir em manifestações culturais que envolvem dança e música. O artista Antônio Nóbrega chama de “brincantes” os artistas populares nordestinos que se dedicam aos folguedos tradicionais onde podem cantar, dançar e tocar instrumentos (NOBREGA, 2000,p.01)

estado pernambucano: “Você vai aqui, digamos assim, ali por Nazaré da Mata, entendeu? Condado, é a mesma coisa que você tá vendo Serrania, Traz do Monte, é a mesma coisa, Nazaré da Mata, Aliança, Condado é a mesma coisa”.

O incontestável direito de usar o adjetivo cubano possui um outro fio interdiscursivo, o da irmandade afro-descendente, que se faz presente nos discursos, tanto parafraseando as significações de preconceito racial forjadas pela história da escravidão, e/ou como para produzir um efeito metafórico, provocando o deslizamento do sentido, como por exemplo, a valorização da afro-descendência.

O fragmento do discurso do sujeito 06, que será analisado a seguir, menciona como os locais de dança de salão da periferia, que ouvem músicas de “ramificações cubanas”, são nomeados a partir da relação interdiscursiva que se efetua com a afro-descendência:

As músicas cubanas... Ainda hoje, ainda tem muitas pessoas, que ainda chama... Que diz que tem uma **macumba**, uma **macumba boa**. **Macumba** por quê? Porque o **ritmo cubano é baseado nos ritmos africanos**, então sem saber, o pessoal daqui chamava de macumba. Eu garanto que não sabiam o que estavam dizendo, mas inconscientemente colocando correto, **chamavam a música cubana de macumba**. Ainda hoje chamam, ainda hoje (sujeito 06, grifo nosso).

Como foi visto no capítulo 02, a palavra Macumba é usada para definir, tanto o local das manifestações religiosas afro-brasileiras como a própria religião (BERKENBROCK, 1997). Mas os sentidos histórico, cultural e ideológico atribuídos ao vocábulo revelam mais que duas definições. Tudo que estava vinculado à cultura dos povos africanos – os que foram trazidos como escravos para beneficiar a vida da população branca em terras brasileiras – era qualificado como de menor valor e até pernicioso em relação à cultura hegemônica. Os corpos, os tons de pele e as línguas dos povos africanos foram definidos como inferiores e suas manifestações culturais, sejam festivas ou religiosas, perseguidas publicamente e oficialmente pelo governo até o período do Estado Novo, isso deixou cicatrizes, ainda presentes, no discurso de todos os brasileiros⁷⁰.

⁷⁰ Quando mãe Badia, Ialorixá ou Mãe de Santo que viveu no bairro de São José no Recife, foi questionada, em seu terreiro, pelos pesquisadores das Ciências Sociais, sobre sua religião, ela “declarou-se católica, graça a Deus” (BRANDÃO, MOTTA, p. 63, 2002).

Os ritmos africanos⁷¹, apontados pelo sujeito 06 como sendo a base musical das músicas cubanas: “o ritmo cubano é baseado nos ritmos africanos”, ganharam no Brasil um sentido religioso e maléfico, quase únicos. Como na religião afro-brasileira, “genericamente denominada Candomblé” (BRAGA, 1988, p.35), e na *Santería* praticada em Cuba, os Orixás – divindades com poderes superiores aos humanos – são convocados através de danças e de canções⁷² sincopadas, repletas de instrumentos de percussão, todas as músicas com ritmos similares foram sendo significadas como canções para Orixás, ou canções de Macumba. Basta ouvir um atabaque tocando que logo alguém fala: “é coisa de Macumba” ou “isso é coisa de negro”.

O sentido maléfico atrelado à Macumba foi dado porque divergia do paradigma religioso cristão, o qual divide a realidade entre o bem e o mal. As divindades cristãs representam o bem e velam para que os humanos não sejam seduzidos pelo mal, que também é denominado de diabo, satanás ou demônio. Os Orixás, divindades que não se dividem entre bem ou mal, foram classificados pela cultura dominante, branca e cristã, como sendo o mal. Assim, conforme a ideologia reinante, na Macumba se cultua o mal.

É possível notar no discurso do sujeito 06, que a palavra macumba sofre uma metáfora, um deslocamento do sentido pejorativo e maléfico, ao ganhar um adjetivo: “macumba boa”. Com o adjetivo a manifestação ganha um lado bom, embora sem conseguir apagar a existência de seu antônimo, ou seja, o mal. É interessante sublinhar que o sujeito 06 revelou ser um apreciador e conhecedor da religião afro-brasileira, mas que nem por isso conseguiu escapar das armadilhas da língua e o comprometimento desta com a ideologia racista.

Outro elemento que conecta a Noite Cubana a interdiscursividade afro-descendente está relacionado com o sentido simbólico que as folhas de canela representam. Toda festa Cubana, no Clube Bela Vista, precisa ter folhas verdes de canela espalhadas pelo piso:

A folha de canela ela tem o significado muito grande. Ela chama paz, chama tutu, e muita harmonia. É por isso que ela é colocada em

⁷¹ As músicas das nações africanas, que foram trazidas como escravos ao Brasil, caracterizavam-se pelo ritmo sincopado e os instrumentos “[...] eram, na quase totalidade, de percussão”, e suas danças eram vistas como “[...] sensuais ou violentas” (ELLMERICH, p.82, 1987).

⁷² “A cada Orixá é dedicado três músicas durante a cerimônia, uma para o chamado, outra para honrar sua presença e outra para sua despedida” (BERKENBROCK, p.200, 1997).

que? Em laço matrimonial, em aniversário. Muita gente não sabe a força da canela. **Quem sabe, só quem é de lá feito eu** e sei qual a força da canela. A canela ela é uma chama (sujeito 04, grifo nosso).

Segundo o discurso acima a folha de canela atrai a paz e a harmonia, além de atrair o tutu, sinônimo popular para a palavra dinheiro. Para o sujeito 04, esse poder atribuído às folhas de canela somente é do conhecimento de quem é de lá como ele. Esse lá que guarda o conhecimento sobre a força da canela, mas que a ideologia, vigilante desde o inconsciente, busca ocultar no discurso, por algum motivo. O lá serve como um eufemismo que busca ocultar um nome, um nome que a ideologia hegemônica recomenda evitar devido a seus valores e significações. Mas que nome guarda, entre seus sentidos, o conhecimento sobre os poderes sobrenaturais da folha de canela?

As culturas indígenas e afro-descendentes atribuem à mata e aos seus elementos força e poderes. O uso fitoterápico de sementes, folhagens e raízes no tratamento de variadas enfermidades é um dos legados que o ocidente deve às nações indígenas; além das qualidades curativas advindas da mata e da terra, há também o sentido relacional com o mundo dos mortos e das divindades superiores aos mortais⁷³. Conforme o documento do Ministério da Saúde, publicado em 2006, sobre Política Nacional de Plantas Medicinais e Fitoterápicos (SAÚDE, 2006), grande parte da população brasileira recorre aos produtos da natureza para curar-se.

Segundo Berkenbrock (p. 244, 1997), no Candomblé “as folhas são, por excelência, portadoras de Axé [...] sem elas e sem Ossaim⁷⁴, nada se faz”. Na religião afro-descendente as folhas emanam força vital e para que as folhas cumpram com o seu propósito elas não podem ser cultivadas, elas precisam ser colhidas na mata que está sob os cuidados de Ossaim.

O sujeito 02 menciona que “todo cubano gosta de canela”, por isso duas vezes por mês, diretores do Clube Bela Vista saem por toda cidade a procura de folhas verdes de canela, para que sejam espalhadas pelo chão do clube durante a Noite Cubana: “Nós temos uma equipe para buscar, nós temos uma equipe onde eles trabalham na busca da canela, até hoje não tem faltado, a equipe é grande, ela

⁷³ A revista documental produzida em 1981 pelo CONDEPE – Instituto de desenvolvimento de Pernambuco, sobre As Comunidades Indígenas de Pernambuco, diz que “os índios têm fama de saber compor remédios que fazem **alienar o juízo**”. (GOVERNO, 1981, p. 64).

⁷⁴ Axé é a força vital e Ossaim é o Orixá da vegetação.

vê o grande Recife e trabalha em cima disso aí”. Há 17 anos o evento acontece, há 17 anos que a equipe encarregada de encontrar folhas verdes de canela as procuram na natureza, igualmente como o filhos de santo fazem quando preparam o terreiro para um ritual religioso⁷⁵.

O sujeito 04 afirma conhecer a força da folha porque sua formação discursiva vinculada a sua religiosidade afro-brasileira lhe dá autoridade para isso, mas como a religião continua sendo menosprezada e significada como maligna no discurso do povo brasileiro ela é velada no lá.

As manifestações afro-brasileiras nem possuem o direito de serem consideradas religiões, senão como algo menor, significadas como seitas, teologicamente inferiores da religião dominante, branca e cristã.

Como foi visto no capítulo histórico, na ideologia religiosa hegemônica: o cristianismo maniqueísta está posicionado como a religião correta e verdadeira, defensora do bem e combatente do mal; as demais religiões são subalternas e significadas como culto ao mal, que também é chamado de demônio, diabo e satanás. É certo que na atual conjuntura as organizações sociais de denúncia e combate ao racismo tenham provocado o deslocamento de alguns sentidos racistas e conquistado um reforço governamental a esse trabalho com a criação do “Projeto de Lei nº 6.264/2005”, mas os discursos de menosprezo quanto à cultura afro-brasileira e sua materialidade ainda predominam⁷⁶ (BRASIL, 2008, p.01).

Conforme Berkenbrock (1997), não há nas religiões afro-descendentes o bem separado do mal, ou uma figura que represente exclusivamente o mal, embora o

⁷⁵ O Bongar – grupo de coco formado por seis jovens músicos e cantadores, integrantes do Quilombo urbano da Nação Xambá, situado no Portão do Gelo, no bairro de São Benedito, em Olinda/PE – tem em seu repertório a canção *29 de junho* na qual se menciona o uso das folhas de canela no terreiro: “No dia de São Pedro/ Te convido pra uma festa/ Para você vim dançar/ Um coco no Portão do Gelo/ Um coco bom/ O coco de Xambá/ Pode chover, trovejar, relampear/ Fazer um sol de rachar/ Nada disso empata não/ Meu coco é feito de alegria/ Meu povo é cheio de energia/ Chama Manuel/ Chama seu José/ Para começar a festa/ Que eu já to de agonia/ O coco é de roda/ E também muito embolado/ Eu seguro bem a rima/ Que é pra eu não ficar atravessado/ Quem vim é bem chegado/ Mas deixe longe o mau olhado/ O meu coco é muito bom/ Digno de ser invejado/ Na lua velha, tia Biu/ Na lua nova, tia Biu/ Dá banho de cheiro/ No teu terreiro/ **Com folha de canela, tia Biu/ Com folha de canela**, tia Biu/ Incensa o terreiro/ Incensa o terreiro” (BONGAR, 2007, f.01).

“O terreiro Xambá é uma tradição religiosa afro-brasileira de origem Bantu”. Na década de 1920, havia uma casa Xambá instalada no bairro de Água Fria, área norte da cidade do Recife (BONGAR, 2009, p. 01).

⁷⁶ Por que o Brasil, que é um país mestiço de formação, precisa de um Projeto de Lei para garantir o respeito e os direitos dos cidadãos afro-descendentes? O Ministro da Igualdade Racial, Edson Santos e a Juíza, Luislinda Valois - autora do livro *O Negro no Século XXI*, em entrevista dada ao programa Sem Censura da TV Brasil, transmitido em 10.11.2009, falaram que a cultura afro-brasileira continua sofrendo preconceito e perseguições. Na Bahia, por exemplo, os terreiros ainda são invadidos pela polícia e as representações das divindades destruídas (TVBRASIL, 2009, pg. 01).

Orixá Xangô seja assim significado pela religião dominante. Nesse contexto até os fieis das religiões afro-brasileiras são significado como inferiores e agentes do mal.

Embora o sujeito afirme que “muitos” desconhecem a força da canela por não serem de *lá*; o sentido, ou os sentidos atribuídos pela religião afro-brasileira e nações indígenas à folha, sofreu deslocamento, deixando de pertencer unicamente à simbologia dos terreiros e das comunidades indígenas, fazendo parte, também, do universo simbólico branco e cristão, sendo usado, como o próprio sujeito 04 lembra, em rituais ligados ao cristianismo, como em casamentos, batizados e aniversários.

No discurso do sujeito 02, todo “cubano”, que frequenta periodicamente o Clube Bela Vista, gosta das folhas de canela devido ao cheiro que delas exala, cheiro que o remete a palavra perfume e que por sua vez o leva ao bolero intitulado, *Perfume de Gardênia*⁷⁷ de Rafael Hernández, música que integra a “programação” do controlador de som da Cubana:

O cheiro, eles acreditam que sejam, é o perfume, como chama, o perfume de gardênia, o perfume que dá o aroma a situação da cubana. Todo o cubano gosta de canela (sujeito 02).

A gardênia⁷⁸ serviu de inspiração para outro bolero de nome *Dos gardênias para ti*⁷⁹, canção que também faz parte da programação musical da domingueira cubana do Bela Vista. Na atualidade, uma rápida pesquisa na internet revela que “perfume de gardênia” além de ser nome de um bolero, é o título da produção cinematográfica brasileira do cineasta Guilherme de Almeida Prado, é nome de lojas

⁷⁷ *Perfume de gardenia/ Tiene tu boca, bellísimos destellos de luz en tu mirar /Tu risa es una rima, de alegres notas/ Se mueven tus cabellos cual ondas en el mar/ Tu cuerpo es una copia de venus y citeres/ Que envidian las mujeres cuando te ven pasar; Y llevas en el alma la virginal pureza/ Por eso es tu belleza de un místico candor. Perfume de gardenia/ Tiene tu boca/ Perfume de gardenia/ Perfume del amor* (TERRA, 2009, p.01).

⁷⁸ “No início da primavera, a gardênia começa a se cobrir de belas e perfumadas flores brancas. Seu perfume doce e intenso já inspirou até boleros (alguém aí já ouviu a música “Perfume de Gardênia”?) e lhe rendeu o nome popular de jasmim-do-cabo, mesmo não sendo uma espécie da família dos jasmims. O responsável pelo nome “gardênia” foi o botânico americano Alexandre Garden. Existem cerca de 250 espécies conhecidas como gardênia, porém a mais cultivada e famosa é a *Gardenia jasminoides* que, recentemente, parece ter sido reclassificada como *Gardênia Augusta*. Além das flores que, sem dúvida, são o verdadeiro espetáculo da planta, a gardênia produz uma folhagem verde escuro muito bela e brilhante, com o detalhe que as folhas não caem durante o inverno”(JARDIM, 2008, p.01).

⁷⁹ *Dos gardenias para tí/Con ellas quiero decir /Te quiero, te adoro, mi vida /Ponles toda tu atención /Porque son tu corazón y el mío /Dos gardenias para ti /Que tendrán todo el calor de un beso /De esos besos que te dí, y / Que jamás encontrarás /En el calor de otro querer /A tu lado vivirán /Y te hablarán como cuando estás conmigo/ Y hasta creerás que te dirán te quiero /Pero si un atardecer/Las gardenias de mi amor se mueren /Es porque han adivinado /Que tu amor me ha traicionado /Porque existe otro querer /Dos gardenias para ti / Que tendrán todo el calor de un beso, De esos besos que te dí /Y que jamás encontrarás/ En el calor de otro querer* (FERRER, 2005, p. 01).

de cosméticos, de uma banda de música, de uma agência de viagens, de uma fragrância de perfume... A palavra *gardênia* serviu para batizar, inclusive, um morro carioca, o *Gardênia Azul*.

O sujeito 05 (homem) sugere um sentido simbólico para as folhas de canela, como se elas materializassem um abraço cortês, um abraço cheiroso de boas vindas, sentido que ele acredita ser partilhado e plenamente entendido pelos frequentadores da festividade:

As folhas de canela [...] significa assim, pra receber o visitante, canela ou eucalipto, significa uma boa vinda. Aquele recinto ali já recebeu a gente não com cheiro, como se fosse a... Um abraço a uma pessoa de fora. - ***Isso foi colocado pra mim também. Já entra animado. Já entra alegre. - Puxa botaram até canela pra gente vim pra cá.*** Recebendo o visitante com... Não tem pétalas de flores, não tem nada, mas tem canela e eucalipto que traz a sorte. Porque, o cubano gosta muito de usar canela ou eucalipto, é uma coisa de gratidão daquele visitante que tá chegando. É como um casamento, antigamente botavam ou canela ou eucalipto não sei se ainda tá usando, em uma festa assim... Eu sei que a ultima festa que eu fui, se eu não me recordo, foi no casamento, não tinha canela ou eucalipto, mas em compensação tinha aquelas rosas, a turma ficou jogando assim, o chão ficou cheio assim. Foi uma coisa bonita medonha. Se fosse eucalipto ou canela ela dá sorte (sujeito 05, grifo nosso).

O sentido dado às folhas é polissêmico, além de representar um “bem vindo”, significa gratidão e atrai sorte.

Como a dança de salão propicia uma aproximação de corpos, nesse contexto de produção, é indicado que esses corpos exalem um cheiro agradável, como o perfume de *gardênia*, “o perfume que dá o aroma a situação da Cubana”.

A Noite Cubana já não é uma diversão popular frequentada exclusivamente pelos “pernamcubanos” da zona norte do Recife, a gafeira tornou-se, segundo Moraes (2004, p.73), um entretenimento “cool”, ou recorrendo à língua materna, um entretenimento da moda. Talvez o evento seja algo de moda para os visitantes e turistas, mas para os cavalheiros e damas “cubanos” do Bela Vista é algo que vai além disso.

As análises das produções discursivas, que aqui encontram o seu fim nesta dissertação, foram constituídas de forma heterogênea, sendo afetadas “[...] por diferentes posições de sujeito, em sua relação desigual e contraditória com os sentidos, com o político, com a ideologia” (ORLANDI, 2008, p. 115).

ACORDES FINAIS

As secretárias me deram três cuecas de seda com
 marcas de beijos estampados e um cartãozinho em que
 se ofereciam para apagá-los. Na hora, pensei que um
 dos encantos da velhice são as provocações que as
 amigas jovens se permitem, achando que a gente está
 fora do jogo. Memória de minhas putas tristes.
 (Gabriel García Márquez)

Me diz que sou ridículo/ Nos teus olhos sou mau visto.
 Diz até tenho má indole/ Mas no fundo tu me achas bonito
 Lindo!/ Ilê Aiyê...!/ Negro sempre é vilão
 Até meu bem, provar que não/ É racismo meu? Não
 (Ilê de Luz – Suka – Carlos Lima)

Quando os assíduos freqüentadores da Noite da Família Cubana do Clube Bela Vista escutam o: *“ai, ai, ai, ai, canta e no llores”*, refrão que os transporta ao sentido de despedida que a mesma melodia adquiriu no Brasil com o: *“ai, ai, ai, ai está chegando à hora, o dia já vem raiando meu bem, e eu tenho que ir embora”*, eles significam que esses são os acordes finais da Cubana naquela noite.

Os acordes finais desta dissertação encerram uma investigação cujo olhar analítico estava voltado para as produções discursivas que dão vida ao evento dançante conhecido como A Noite da Família Cubana. Este final não encerra a análise sobre tema – afinal, segundo afirma Orlandi (2007), algo sempre escapa à interpretação – mas possibilita compreender como o entretenimento foi sendo significado ao longo de sua existência e como os sujeitos envolvidos, igualmente, se significaram durante essa trajetória; fato que corrobora com a Teoria da Análise de Discurso idealizada por Pêcheux e Orlandi.

O capítulo histórico criado para revelar o surgimento da festa conhecida como A Noite da Família Cubana mostrou como a classe popular brasileira teve sua cultura estigmatizada, desde o período da colonização, a partir de discursos que eram proferidos como “verdadeiros” sobre o povo pobre.

A pobreza e o pobre sempre foram significados como inferiores em oposição às demais camadas sociais; suas diversões foram, e ainda são, alvos de estigmas e de desprezo:

Houve tempo em que se dançou o maxixe, mas não em casas de família. O maxixe era considerado então dança não só de negro, como acanhada (ELLMERICH, 1987, p.123).

Jota Efegê dá vários exemplos de emprego, no Brasil, de “tango” como coisa de negros e mestiços sul-americanos (SANDRONI, 2008, p.77).

Pobre é também ser afro-descendente, por conseguinte tudo que estiver atrelado ao vocábulo tem ideologicamente um valor histórico inferior à palavra oposta, que simboliza a superioridade: rico.

Portanto, a moradia, as periferias e os espaços de entretenimento popular são recintos de “gente acanhada”; como diz a canção Ilê de Luz, de gente negra, mestiça, pobre e sul-americana, gente que foi significada como sendo naturalmente de má índole por uma ideologia dominante e estrangeira.

O ritmo cubano, cuja origem também é afro-descendente, encontrou desde os anos 50, lugar de destaque nas gafieiras da zona norte do Recife, locais de diversão dos cavalheiros e damas populares.

O sucesso e o reconhecimento, na atualidade, da Noite da Família Cubana do Bela Vista como um entretenimento de qualidade, digno de ser visitado, mostra que houve um deslocamento dos sentidos pejorativos atrelados historicamente ao pobre e a pobreza. Embora, seja prudente sublinhar que os sentidos depreciativos não foram apagados totalmente dos discursos, ainda é possível escutar ditos como: “é pobre, mas é limpinho”, “negro quando não é besta é doido”, “pobre é pra sofrer”, etc.

As entrevistas concedidas pelos assíduos freqüentadores do evento, permitiram não somente criar um resgate histórico do evento como elucidar momentos da história local.

As análises discursivas trouxeram à superfície, a paráfrase, ou seja, “a relação do discurso com uma multiplicidade de discursos” e suas bases históricas e ideológicas, como também os deslocamentos da referida relação devido ao “efeito metafórico, o deslize próprio da ordem do simbólico” (ORLANDI, 2007, p. 80). Nesse movimento “entre o sedimentado e o a se realizar [...] o sujeito e o sentido se repetem e se deslocam” (idem, p. 53). O processo analítico também considerou as formações ideológicas que cada sujeito exercia durante as condições de produção, e a imagem que o mesmo nutria de seu interlocutor.

Sendo assim, as produções discursivas investigadas desvelaram um evento vinculado a sentidos como: ser idoso, ser pobre, ser afro-brasileiro, ser dama, ser

cavalheiro e ser família; sentidos dos quais se ouviam ecoar paráfrases (o já dito), e/ou metáforas (o deslocamento).

Os cavalheiros e damas da Família Cubana se significam como “a turma acima dos 50”, grupo que no presente contexto histórico é significado como antigo, gasto e obsoleto (FERREIRA A. 2001); sujeitos “fora do jogo” dinâmico da vida, conforme aponta o personagem de Garcia Márquez da epígrafe. Dinamicidade que envolve disposição física, interesse afetivo-sexual, preocupação com beleza, capacidade de sedução e poder administrativo; significações comumente atreladas ao sentido de juventude. Apesar dos descolamentos de sentido que o vocábulo idoso tem alcançado na conjuntura histórica atual, devido a programas de iniciativa pública e privada de valorização social e humana dos sujeitos que se encontram nesse período da vida, permanecem nos discursos de todos os sinais ideológicos de uma condição etária de pouco prestígio social.

Os “pernamcubanos” são significados como idosos e igualmente se significam como tal; em seus discursos surgem os sinais de debilidade física decorrentes de enfermidades, como por exemplo, o problema de coluna mencionado por um dos cavalheiros durante a entrevista concedida a Moraes (2004), mas simultaneamente há registro do sentido oposto, ou seja, de uma saudável disposição física, capaz de suportar uma hora de dança com coreografias acrobáticas.

Em suas formações discursivas, o paradigma de pertencer à “turma acima dos 50” os significa como respeitáveis e ordeiros em oposição ao pressuposto ideológico vinculado ao vocábulo jovem que é o de libertino e briguento. Os adjetivos, idoso e jovem, são antônimos que somente existem porque suas significações se completam.

No salão do Bela Vista é o velho, o antigo e obsoleto (FERREIRA A, 2001) que tem o título de dama e cavalheiro, são eles as “estrelas” da festa, com suas roupas, comportamentos e formas de bailar. Foram eles que organizaram A Cubana e a transformaram em notícia nacional e internacional, despertando, inclusive, o interesse de instituições públicas pela festividade. Nessas condições de produção, emerge a metáfora, o deslocamento do prestígio ideológico que a palavra jovem possui na conjuntura histórica reinante, para a valorização de seu antônimo, o idoso, o experiente.

O vocábulo jovem surge nos discursos como sendo o sentido oposto ao ser idoso, do ser experiente e respeitador. A figura juvenil é significada como forasteiro,

que costuma ocupar o lado direito do salão de dança, não compartilha da mesma formação ideológica dos idosos; consequentemente, seus trajes, estilos de dança e comportamentos, não correspondem ao contexto da festa.

Além das divergências de sentidos que há entre o ser “jovem” e o ser “idoso” presentes nos discursos dos integrantes da família, também é possível encontrar, no tocante aos forasteiros, a pressuposição ideológica e cultural de que os visitantes possuem condições econômicas mais favoráveis que eles, os mais assíduos integrantes da família cubana que residem no Alto Santa Terezinha ou nas áreas circundantes. Por isso foi possível encontrar nos discursos a significação do local direito do salão, espaço ocupado preferencialmente pelos visitantes, como “Europa”, o lado rico; e o lado esquerdo do salão como “África”, o lado pobre. Inclusive esse aspecto foi relevante no processo de qualificação turística do clube, que ocorreu em 2008, o bar localizado no lado mais frequentado por visitantes e turista foi denominado Cubano e o que existe no lado esquerdo recebeu o nome de Brasil.

Como a pobreza e os pobres são significados historicamente como marginais e perigosos há nos discursos ofertados pelo grupo o desejo pela diferença, ocasionando as metáforas, deslocando a palavra pobre do sentido ideológico pernicioso, significando-a como honrada, pacífica e hospitaleira. Aos olhos dos veteranos integrantes da Cubana os forasteiros são significados como os agentes estigmatizadores dos pobres e sujeitos de melhores condições econômicas, no entanto os mesmos forasteiros contribuem com o aumento dos recursos e ajudam na publicidade informal da festa. Cancline (2006, p. 22) lembra que culturalmente os forasteiros são atraídos às festividades populares pelos “[...] signos de distinção e referências personalizadas que os bens industriais não oferecem”. A presença constante de visitantes e turistas a Cubana altera o cenário, mas não suprime seu valor.

Os discursos analisados mencionam que os referidos espaços de entretenimento também são conhecidos como macumba, em alusão aos locais de cultos afro-brasileiros por usarem instrumentos de percussão, música e dança. Os cultos afro-brasileiros possuem igualmente uma significação inferior na conjuntura hegemônica branca e cristã.

As danças e músicas apreciadas pela camada social de pouco prestígio⁸⁰ eram indignas do recato familiar e tal sentido ainda é latente nos discursos. A Noite da Família Cubana do Bela Vista, idealizada e preservada por mestiços e negros pobres da área norte do Recife, tem no verbete *família* uma das bases de suas formações discursivas. O substantivo família evoca a formação de casais heterossexuais, coloca como ícones de uma harmonia dançante e visual os casais mais antigos da festa que exibem roupas e sapatos com cores que combinadas entre si. São os “pobres” que aportam ao vestuário, adereços e perfumes o sentido de elegância e valorização moral da festa familiar.

Os que não possuem um par fixo não desprezam a possibilidade de uma união favorecida pelo enlace dos corpos durante uma dança, oportunidade parafraseada em ditos como estes:

[...] o cara espera o momento do bolero e o cara vai lá, **naquele aconchego**, aquela musicazinha bem lenta, um bolero bem gostoso, cantado, bem orquestrado, é muito bom, muito bom mesmo. Você da aquela pausa, **você tem uma dama legal, que você tá a fim é muito bom, bom demais** (PEREIRA, 2001).

Ele de olho em mim, de olho em mim. Eu sei que ele falou que gostava de mim. E estamos até hoje, moramos juntos, convivemos e casamos aqui no Bela Vista. A recepção foi aqui no Bela Vista (sujeito 11).

A perspectiva de união entre uma mulher e um homem marca os discursos com questões que envolvem as relações de poder entre essas figuras humanas e suas formações discursivas correspondentes em tais condições de produção.

O homem da Cubana é significado como cavalheiro, condutor da mulher no salão de dança, autor do convite para dançar, criador de coreografias; afinal ele crê que os passos (as paráfrases) nascem unicamente de sua individualidade criativa. Conhece os ritmos e os intérpretes das canções de “ramificações cubanas”, possui o

⁸⁰ Como afirma Orlandi (2007a), os sentidos se movem conforme as condições de produção; a canção de origem popular quando interpretada por um sujeito integrante de uma classe de prestígio hegemônico não é significada como sendo de má qualidade. Por exemplo, a música: *Fico assim sem você*, interpretada primeiramente por dois rapazes negros da classe popular, Claudinho e Bochecha, dupla do funk carioca e charm, foi estigmatizada até o momento que foi gravada pelas cantoras, Paula Toller e Adriana Calcanhotto, duas cantoras de renome da música brasileira. O mesmo ocorreu com a música: *Você não me ensinou a te esquecer*, de Fernando Mendes; a canção e seu autor eram significados como cafonas, mas quando a canção foi cantada por Caetano Veloso, fazendo parte da trilha sonora do filme brasileiro *Lisbela e o Prisioneiro* de Guel Arraes (adaptação da obra de Osman Lins) em 2003, ela foi resignificada, deslizando de brega para chic.

controle do som e o mérito de administrar uma festividade de reconhecimento internacional há 17 anos.

A mulher da Cubana é significada como dama, ela é conduzida durante a dança, espera ser convidada para dançar, nutre a ideia de encontrar um parceiro de dança que lhe proponha um compromisso afetivo formal, diz desconhecer a origem dos ritmos musicais e seus intérpretes e não figura como elemento de relevância administrativa. Dos discursos femininos também emanam valores de sentidos contraditórios em relação ao substantivo homem, ele pode representar um ser perigoso como protetor.

Ao passar pela catraca do Bela Vista que dá acesso a Cubana, a “turma” pernambucana que está acima dos 50 anos torna-se cubana, cubanos nascido em território brasileiro, que apreciam dançar e ouvir músicas de origens latinas e africanas, cubanos que significam seu passo a dois como cubano e acreditam haver características similares entre eles e os cubanos da ilha caribenha.

As produções discursivas analisadas, e provavelmente outras que escaparam do olhar analítico, se encontram presentes no “Céu”, precisamente no Clube Bela Vista, dando vida à Noite Cubana e aos seus sujeitos.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ANDRADE, Mário. **Aspectos da Música Brasileira**. 2. ed. Brasília: Livraria Martins Editora, 1975.

ANQUETIL, Nicole. Saussure e Lacan. In: MELMAN, Charles. **O significante, a letra e o objeto**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro – São Paulo: Editora Record, 2002.

ARRAIS, Isabel Concessa. **Teatro de Santa Isabel**. Recife. Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

ARRIVÉ, Michel. **Linguística e Psicanálise**: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e os outros. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: HUCITEC/UNB, 1987.

_____. **O Freudismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BARROCA, Max Luiz Nazaré. **Do disco ao Ipod**: uma análise sobre a crise da indústria fonográfica e o consumo de música na cibercultura. Projeto Experimental apresentado ao curso de Comunicação Social da Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2008.

BARZUN, Jacques. **Da Alvorada à Decadência**: a história da cultura ocidental de 1500 aos nossos dias. Rio de Janeiro: Campos, 2002.

BELCHIOR. A palo seco. Intérprete: BELCHIOR. In: **Um concerto bárbaro**. São Paulo: PolyGram, 1995. 1 disco sonoro. Faixa 1-7.

BERKENBROCK, Volney J. **A Experiencia dos Orixás**: un estudo sobre a experiencia religiosa no Candomblé. Petrópolis: Vozes, 1997.

BOFF, Leonardo. **O caminhar da Igreja com os oprimidos**. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

BONGAR. 2007. **29 de junho**. Recife: Funcultura, 2007. 1 disco sonoro. Faixa 1. _____ .Coco da Xambá. Disponível em: <www.bongar.com.br / www.xamba.com.br> Acesso em: 28 out. 2009.

BRAGA, Julio. **Fuxico de Candomblé**: estudos afro-brasileiros. Feira de Santana: UEFS, 1988.

BRANDÃO, Maria do Carmo; MOTTA, Roberto. Adão e Badia: carisma e tradição no xangô de Pernambuco. In: SILVA, Vagner Gonçalves da Silva. **Caminhos da Alma: memória afro-brasileira**. São Paulo: Summus, 2002.

BRASIL. Projeto de Lei nº 6.264/2005. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2008/04/17/estatuto-da-igualdade-racial/>>. Acesso em: 06 jan. 2010.

CALLIGARIS, Contardo. O Inconsciente em Lacan. In: AUFRANC, Ana Lia B.; BARROS, Elias Mallet da Rocha; CALLIGARIS, Contardo; KNOBLOCH, Felícia (Org.). **O Inconsciente: várias leituras**. São Paulo: Escuta, 1991.

CÂMARA, Renato Phaelante. **MPB. Pernambucanos no Disco: pequena história biográfica**. Olinda: Editora Livro Rápido – Elógica, 2005.
_____. **O Recife, na música popular brasileira**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco – CEPE, 2007.

CAMPELLO, Samuel. O Theatro em Pernambuco. **Revista do Instituto Archeológico Histórico e Geográfico Pernambucano**, Recife, v. 2, nº. 115 –118, p. 562 – 620, jan.1922/jan.1923.

CANCLINE, Nestor García. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
_____. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2006.

CAVANI, Julio. Brasil Total passa por Casa Amarela. **Diário de Pernambuco**, Recife 2003. Disponível em: <http://www.pernambuco.com/diario/2003/05/24viver13_0.html>. Acesso em: 23 jul. 2004.

CENTRO de Cultura Luís Freire, 2009. Disponível em: <<http://www.cclf.org.br/>>. Acesso em: 15 ago. 2009.

CENTRO de Mídia Independente. **Desde Cuba hasta Pernambuco ganha a tela da Livraria Cultura**. 2006. Disponível em: <www.midiaindependente.org/pt/blue/2006/02/345602.shtml>. Acesso em: 12 out 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 1990.

CLUBE das Pás. **Revista VEJA**, Recife, guia da cidade 2005 -2006, edição Especial, nº. 44, ano 38, jun.2005.

COLOMBO, Sylvia. **Revolução de 1817**. 2009. Disponível em: <http://www.memorialpernambuco.com.br/memorial/paginas/historia/118revolucao_d_e_1817.htm> Acesso em: 12 out. 2009.

COURTINE, Jean-Jacques. A estranha memória da Análise do Discurso. In: FERREIRA, Maria Cristina Leandro; INDURSKY, Freda (Orgs.). **Michel Pêcheux e a Análise do Discurso**: uma relação de nunca acabar. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2007.

DA MATTA, Roberto A. **A casa e a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 11. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DE NARDI, Fabiele Stockmans. Identidade, memória e os modos de subjetivação. In: FERREIRA, Maria Cristina Leandro; INDURSKY, Freda (Orgs.). **Michel Pêcheux e a Análise do Discurso**: uma relação de nunca acabar. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2007.

DINIZ, Jaime Cavalcanti. **Músicos Pernambucanos do Passado**. Recife: Editora da UFPE, 1971.

DINIZ, Pollyanna. **A renascida música cubana**. 2009. Disponível em: <http://www.mimo.art.br/2009/index.php?pag=imprensa_postnoticia&cod=200>. Acesso em: 31 ago. 2009.

DOR, Joel. **Introdução à leitura de Lacan**: o inconsciente estruturado como linguagem. 3. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.
_____. Inconsciente. In: KAUFMANN, Pierre. **Dicionário Enciclopédico de Psicanálise**: O legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

EL BLOG de las oraciones. 2008. Disponível em: <<http://oraciondemagia.blogspot.com/2008/06/oracion-las-7-potencias-africanas.html>>. Acesso em 31 ago. 2009.

ELLMERICH, Luis. **História da Dança**. 4. ed. São Paulo Editora Nacional, 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa**. Brasília: Editora Nova Fronteira, 2001.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O quadro da análise de discurso no Brasil. Um breve preâmbulo. In: FERREIRA, Maria Cristina Leandro; INDURSKY, Freda (Orgs.). **Michel Pêcheux e a Análise do Discurso**: uma relação de nunca acabar. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2007.

FERRER, Ibraim. **Dos gardenias para ti**. 2005. Disponível em: <<http://latinoamerica-online.info/.../musica.05.05.cronopios-ferrer.html>>. Acesso em: 31 ago. 2009.

FARACO, Carlos Alberto. Estudos Pré-Saussurianos. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina. **Introdução à lingüística 3**: fundamentos epistemológicos. São Paulo: Cortez Editora, 2004.

FITTIPALDI, Vicente. **Revista Renovação** – Órgão de Ação Educacional Proletária. Música, Recife, ano I, p. 04, julho/1939.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 15. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

_____. **Arqueologia do saber**. 5. ed. São Paulo: Forense Universitária, 1997a.

_____. **A Mulher/Os Rapazes: da História da Sexualidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997b.

GALEANO, Eduardo. **Memoria del Fuego**: las cartas y las máscaras. La Habana, Cuba: Ediciones Casa de las Américas, 1990.

_____. **Mulheres**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. **O Carapuço 1832-1842**. Edição fac-similar, v. 1. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1983.

GOMINHO, Zélia de Oliveira. **Veneza Americana X Mucambópolis**: O Estado Novo na Cidade do Recife (Décadas de 30 e 40). Recife: CEPE, 1998.

GONZÁLEZ, Alfonso Rincón. **Signo y Lenguaje en San Agustín**. Bogotá: Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, 1992.

GOVERNO do Estado de Pernambuco – Secretaria de Planejamento do Recife. **Revista Documental**. As Comunidades Indígenas de Pernambuco. CONDEPE – Instituto de Desenvolvimento de Pernambuco, p. 64, 1981.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção Dialética da História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de Hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

GUTIERREZ, Gustavo. **Teologia da Libertação: Perspectivas**. 6. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

HARLING, Birgit, URIZ, Francisco J. **En el mundo hispánico**. London – England: Chancerel, 2000.

HUNT, E.K. **História do Pensamento Econômico**: uma perspectiva crítica. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1981.

JARDIM de flores. 2008.

Disponível em: <<http://www.jardimdeflores.com.br/floresfolhas/A08gardenia.htm>>.

Acesso em: 11 out. 2009.

JATOBA, Vinicius. **Aparelhos Ideológicos, narrativas do poder**: Leituras de Balada da Praia dos Cães – PUC – Rio. 2009. Disponível em:

<[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=13050@1)

[rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=13050@1](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=13050@1)>. Acesso em: 27 dez. 2009.

JORNAL do Comércio, **Rozenblit**. Recife, 01 de janeiro de 1953, p. 09.

_____. 01 de janeiro de 1954, p. 03.

_____.05 de janeiro de 1954, p.03.

_____.20 de julho de 1954, p.13.

KAUFMANN, Pierre. **Dicionário Enciclopédico de Psicanálise**: O legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

KIDDER, Louise H (org.). **Métodos de Pesquisa nas Relações Sociais**: Medidas na Pesquisa Social. Volume 2. São Paulo: EPU, 1987.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LEITE, Virgínia de Araujo. **Psicanálise e Análise do Discurso**: O acontecimento na estrutura. Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 1994.

MENDES, Maria Lúcia Paulino. **Vive-se Cuba no Céu**: A formação Identitaria da Família Cubana do Alto do Céu. 2006. 49 f. Trabalho de conclusão de Curso (Especialização em Cultura Pernambucana) Faculdade Frassinetti do Recife. Pernambuco, 2006 a

_____.Vive-se Cuba no Céu? **Cultura Garança**. Revista Científica do Colégio Militar do Recife, n.03, 3º ano, p. 37 – 45, 2006 b.

MILNER, Jean-Claude. **O Amor da Língua**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História Oral e Memória**: A Cultura Popular Revisitada. São Paulo: Contexto, 2003.

MORAES, Fabiana. Cuba é logo ali. **Revista Eixo-AESO**, Olinda, n. 02, 2º ano, p. 72 – 77, 2004.

MORALES, Blanca de Souza Viera. O Real da Língua e O Real da História: considerações a partir do texto *La Lengua de Nunca Acabar*. In: FERREIRA, Maria Cristina Leandro; INDURSKY, Freda (Orgs.). **Michel Pêcheux e a Análise do Discurso**: uma relação de nunca acabar. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2007.

MÚSICA Recife. **Mostra sobre fábrica Rozenblit vai até sexta**. 2008. Disponível em: <[http:// www.musicarecife.com/noticias/noticia/34](http://www.musicarecife.com/noticias/noticia/34)>. Acesso em: 29 mar. 2009.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do Discurso. In: BENTES, Anna Christina, MUSSALIM; Fernanda (Orgs.) **Introdução à lingüística**: domínios e fronteiras. Volume II, 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

NAVARRO, Pablo Francisco Pérez. **Dos extraños compañeros de cama**: La ideología y el poder en Althusser y Foucault. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n7/n7a07.pdf>> Acesso em: 27 dez. 2009.

NOVENA, Nadia Patrizia. **A Sexualidade na Organização Escolar: Narrativas do Silêncio**. Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade Federal de Pernambuco, 2004.

_____. Pesquisando as narrativas da sexualidade na organização escolar: formulação do problema e adequação dos procedimentos metodológicos na

pesquisa qualitativa. In: FARIAS, Maria da Salete Barboza de; WEBER, Silke (Orgs.) **Pesquisa Qualitativas nas Ciências Sociais e na Educação: Proposta de Análise do Discurso**. João Pessoa, PB: Editora Universitária da UFPB, 2008.

NÓBREGA, Antônio. **O marco do meio-dia**: brincantes. Brincante Empreendimentos Artísticos Ltda, 2000.

ORLANDI, Eni Puccinelli, **A Linguagem e seu Funcionamento**: as formas do discurso, 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2006.

_____. **Análise de Discurso**: princípios & procedimentos. 7. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007a.

_____. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007b.

_____. A Análise de Discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil. In: FERREIRA, Maria Cristina Leandro; INDURSKY, Freda (Orgs.) **Michel Pêcheux e a Análise do Discurso**: uma relação de nunca acabar. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2007c.

_____. **Discurso e Texto**: formulação e circulação dos sentidos. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2008.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 4. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

_____. Sobre a (Des-)Construção das Teorias Lingüísticas. In: **Línguas**: instrumentos lingüísticos. HIL – História das Idéias Lingüísticas. Jul-Dez, nº2. Campinas, SP: Pontes, 1998.

_____. Análise do Discurso: três épocas. In: GADET.F; HAK. T. **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

PEREIRA, Nilton. Meu bairro é o maior. Projeto áudio-visual produzido pela TV Viva – Centro Luis Freire. Olinda, 2001. 1 DVD (7 min.), son., cor.

_____. Desde Pernambuco hasta Santiago de Cuba. Vídeo – Carta produzida pela TV Viva – Centro Luís Freire. Olinda, 2005. 1 DVD (20 min.), son., cor.

_____. Desde Cuba hasta Pernambuco. Vídeo – Carta produzida pela TV Viva – Centro Luís Freire. Olinda, 2005. 1 DVD (20 min.), son., cor.

PLON, Michel. Análise do discurso (de Michel Pêcheux) vs análise do inconsciente. In: FERREIRA, Maria Cristina Leandro; INDURSKY, Freda (Orgs.) **Michel Pêcheux e a Análise do Discurso**: uma relação de nunca acabar. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2007.

PRIORE, Mary del, VENÂNCIO, Renato Pinto. **Ancestrais**: Uma Introdução à História da África Atlântica. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2004.

RECIFE, Prefeitura da Cidade do. **João Paulo entrega Clube Bela Vista reformado**. 2008. Disponível em:

<http://www.recife.pe.gov.br/2008/11/23/mat_164795.php> Acesso em: 24 nov. 2008.

ROBINS, R.H. **Pequena História da Lingüística**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Brasília: INL, 1979.

ROSA, Noel. **Rapaz Folgado**, 1933. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/noel-rosa-musicas/397357/>> Acesso em: 15 jul.2009.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Editora UFRJ, 2008.

SALSA Clássica. Disponível em: <<http://salsaclasica.com/lasolucion/liricas.asp?aid=2&tid=6>>. Acesso em: 12 jul. 2009.

SAÚDE. 2009. Disponível em: <http://busms.saude.gov.br/bus/publicações/politica_nacional_fitoterapicos.pdf> Acesso em: 12 out. 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEGUNDO, Compay. **Lo mejor de la vida**. Manaus: Warner Music do Brasil Ltda, 2006. 1 disco sonoro. Faixa 14.

SETTE, Mario. **Arruar: história pitoresca do Recife antigo**, Rio de Janeiro: Edições CEB, 1948.

SILVA, Ana Carolina Miranda Paulino da. **O Grupo Gente Nossa e o Movimento Teatral no Recife (1931-1939)**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2009. Dissertação de Mestrado em Historia.

SILVA, Vera Regina Martins e. AD de todas as épocas. In: FERREIRA, Maria Cristina Leandro e INDURSKY; Freda (Orgs.). **Michel Pêcheux e a Análise do Discurso**: uma relação de nunca acabar. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2007.

SORIANO, Waldick. **Tortura de Amor**. 2009. Disponível em: <<http://www.letras.terra.com.br/Waldick-Soriano/69203/>> Acesso em: 03 out. 2009.

TEIXEIRA, Marlene. **Análise de Discurso e Psicanálise**: Elementos para uma abordagem do sentido no discurso. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

TELES, José. **No ritmo caliente de Cuba**: Famoso pelo documentário de Win Wenders, o Buena Vista Social Club é uma das maiores atrações da Mimo. 2009 Disponível em: <http://www.mimo.art.br/2009/index.php?pag=imprensa_postnoticia&cod=200> Acesso em: 31 ago. 2009.

TERRA. **Perfume de Gardênia**. 2009. Disponível em: <<http://www.letras.terra.com.br/perfume-de-gardenia>>. Acesso em: 14 abri. 2009.

TORRES, Mônica Rejane de Lira Clemente. **A Produção Gráfica da Fábrica de Discos Rozenblit**. Recife: UFPE, 1999. Monografia apresentada como requerimento

parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Desenho Industrial/Programação Visual.

TVBRASIL. 2009. Disponível em:

<http://www.tvbrasil.org.br/consciencianegra/pgm_1611_semcensura.asp>. Acesso em 06 jan. 2010.

VASCONELOS, Ana Cláudia. **Pernambuco e Cuba**: dois destinos unidos pela identidade cultural anunciam projetos de intercâmbio. 2008. Disponível em:

<http://www.ipernambuco.com.br/noticia_pdf.kmf?cod=7862103>. Acesso em: 17 set. 2009.

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. **Pensamento e Linguagem**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

WEEDWOOD, Bárbara. **História Concisa da Lingüística**. São Paulo: Parábola, 2002.

WILSON, Edmund. **Rumo à Estação Finlândia**: Escritores e Atores da História. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

XINHUA. Constituyen comité organizador de XXX Fiesta del Caribe en Cuba. 2009. Disponível em<:<http://spanish.peopledaily.com.cn/92121/6852137.html> >. Acesso em: 14 jan. 2010.

ANEXO A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

1. Você está sendo convidado para participar da pesquisa: **A dança que conduz ao Céu: as produções discursivas que dão vida à Noite Cubana.**
2. Você foi selecionado por está vinculado com o evento conhecido como Noite Cubana e sua participação não é obrigatória.
3. A qualquer momento você pode desistir de participar e retirar seu consentimento.
4. Sua recusa não trará nenhum prejuízo em sua relação com o pesquisador ou com a UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
5. Os objetivos deste estudo são: Compreender as produções discursivas que dão sentido lingüístico-histórico e ideológico à Noite Cubana.
6. Sua participação nesta pesquisa consistirá em relatar sobre a origem do evento conhecido como Noite Cubana.
7. Os benefícios relacionados com a sua participação são: possibilitar o levantamento de dados para construção do registro histórico da Noite Cubana e a contribuição ao Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco.
8. As informações e imagens obtidas através dessa pesquisa serão confidenciais e asseguramos o sigilo sobre sua participação.
9. Os dados não serão divulgados de forma a possibilitar sua identificação. As pessoas na pesquisa serão identificadas por letras do alfabeto, por exemplo: Informante A e B.
10. Você receberá uma cópia deste termo onde consta o telefone e o endereço do pesquisador principal, podendo tirar suas dúvidas sobre o projeto e sua participação, agora ou a qualquer momento.

DADOS DO PESQUISADOR PRINCIPAL (ORIENTADOR)

NADIA PEREIRA DA SILVA GONÇALVES DE AZEVEDO

Nome

Assinatura

Endereço completo

Telefone

Declaro que entendi os objetivos, riscos e benefícios de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

O pesquisador me informou que o projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa em Seres Humanos da UNICAP que funciona na PRÓ-REITORIA ACADÊMICA da UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO, localizada na RUA ALMEIDA CUNHA, 245 – SANTO AMARO – BLOCO G4 – 8º ANDAR – CEP 50050-480 RECIFE – PE – BRASIL. TELEFONE (81).2119.4376 – FAX (81)2119.4004 – ENDEREÇO ELETRÔNICO:

Recife, ____ de _____ de 200__

____ Sujeito da pesquisa *

ANEXO B – FRASES

A requalificação turística do Clube Bela Vista feita pela Prefeitura da Cidade do Recife, em 2008, ocultou com tinta as 34 frases que haviam sido pintadas nas paredes do Clube por um dos diretores a pedido do presidente; nelas não havia autores identificados. As frases, abaixo transcritas, foram resgatadas pelo zelador do clube antes da pintura:

1. Uma das coisas do fracasso na vida é deixar para amanhã o que se pode fazer hoje, e depois fazê-lo apressadamente.
2. A sorte é o resultado de tudo que fomos capazes de semear, enquanto que o azar é o resultado de tudo que fomos capazes de prever.
3. O verdadeiro sucesso consiste em vencer o medo do insucesso, perde tudo quem perde o momento certo, nunca desista.
4. Aquilo que desejamos já nos foi concedido e estar dentro de nós, lembrem-se, quando as coisas estão difíceis os fortes saem para fazê-las.
5. Seja otimista não admita a possibilidade do fracasso em sua vida, há dois tipos de pessoas no mundo: as que se elevam e as que se inclinam.
6. Peça e lhe será dado procure e encontrará, bata à porta e ela lhe será aberta; porque aquele que pede recebe aquele que procura, encontra; aquele que bate; a porta se abre.
7. Quem perde seus bens perde muito, quem perde um amigo perde mais. Mas quem perde sua coragem perde tudo.
8. Existem dez fraquezas contra as mais. Todos nós devemos tomar cuidado, uma delas é o hábito de tentar colher antes de plantar. E todas as outras acham-se reunidas no hábito de arranjar desculpas para justificar cada erro que cometemos.
9. Aqueles que pararam esperando as coisas melhorarem, acabam descobrindo mais tarde que aqueles que não pararam estão na frente que não podem mais ser alcançados.
10. Mantenha-se forte diante do fracasso e livre diante do sucesso, o destino não é uma questão de sorte, mas uma questão de escolha, não é uma coisa que se espera, mas que se busca. “Tente”.
11. Não adormeças pensando que uma tarefa é impossível, pois correrás o risco de seres acordado pelo barulho de alguém que a executa.
12. A força do exemplo é a mais eficaz que existe no mundo, faça com os outros o que você quer que os outros faça à você.

13. Nunca desista, milagres acontecem todos os dias, seja lá o que você sabe fazer, ou pensa que sabe, comece a fazê-lo, existe gênio, poder e mágica na audácia.
14. Aprenda a prestar atenção, às vezes a oportunidade bate à porta muito baixinho. A melhor maneira de sermos enganados é julgar que somos mais esperto de que os outros.
15. O melhor educador é aquele que consegue educar-se a si próprio. O caminho mais curto para o sucesso é sempre tentar mais uma vez.
16. O homem que sabe o que quer já percorreu um longo caminho. É melhor a angústia da busca, do que a paz da acomodação.
17. Uma grama de exemplos vale mais que uma tonelada de conselhos, a maioria das pessoas teriam melhores dias se aplicar os conselhos que dão aos outros.
18. As coisas mais difíceis de ver estão bem debaixo dos nossos olhos, nenhum de nós é tão bom quanto todos nós juntos.
19. Quem não enfrenta os perigos, não alcança o sucesso. A covardia é o medo aceito, a coragem é o medo dominado.
20. Qualquer coisa em que você seja bom contribui para a felicidade, quando o trabalho é um prazer à vida, é uma alegria. Quando o trabalho é dever a vida é uma escravidão.
21. Algumas pessoas começam a falar um momento antes de pensar, aquele que cometeu um erro e não o corrigir está cometendo outro erro.
22. Não importa o número de vezes que você caiu, o importante é saber quantas vezes você consegue levantar-se. Todas as coisas são possíveis para aqueles que crêem.
23. Existem homens que lutam em dia, estes são bons. Existem homens que lutam um mês, estes são muito bons. Existem homens que lutam um ano, estes são importantes. Existem homens que lutam a vida inteira, estes são insuperáveis.
24. A natureza nos deu uma língua e dos ouvidos para que ouçamos duas vezes mais do que falamos; cada pessoa pensa em mudar a outra sempre; o segredo do sucesso é mudar a si próprio.
25. O que merece ser feito merece ser bem feito, seja hoje melhor do que ontem, e amanhã melhor do que hoje.
26. O homem que nada faz está sempre disposto a criticar os homens que fazem alguma coisa.
27. Alguns homens passam metade de sua vida dizendo o que vão realizar, e a outra metade explicando porque não realizaram.

28. Não adormeças pensando que uma tarefa é impossível, pois correrás o risco de seres acordado pelo barulho de alguém que a executa.
29. O segredo do sucesso não está em fazer o que gosta, mas em gostar do que se faz, existe um jeito melhor para tudo, ache-o.
30. Um único pensamento pode revolucionar a sua vida toda. A pessoa é o arquiteto do seu próprio destino.
31. Visão sem ação não passa de um sonho, ação sem visão é só passa tempo
visão com ação pode mudar o mundo.
32. O trabalho mais duro que existe é não fazer nada, se nunca lhe deram oportunidade você tem que cria-las.
33. A palavra impossível só se encontra no dicionário dos perdedores, pior do que as lágrimas da derrota é a vergonha de não ter lutado.
34. No meio de toda dificuldade existe sempre uma oportunidade, as pessoas fariam maiores coisas se não julgassem tantas coisas impossíveis.

ANEXO C - FOTOS



Fachada do Clube Bela Vista. 2009.
Foto: Maria Lúcia P. Mendes.



Bilheterias diferenciadas para as damas e
para os cavalheiros.
Foto: Maria Lúcia Paulino Mendes



Desenho de papiro na entrada do Clube Bela Vista. Existiam 34 papiros iguais a este nas paredes internas do clube com ditos populares, os quais foram ocultados com tinta durante a requalificação turística feita pela Prefeitura da Cidade do Recife em novembro de 2008.

Foto: Maria Lúcia Paulino Mendes



Símbolo do Clube Bela Vista
Foto: Maria Lúcia Paulino Mendes



Há seis pôsteres, semelhantes a este, afixados nas paredes internas do clube. A iniciativa foi da Prefeitura da Cidade do Recife, em novembro de 2008.

Foto: Maria Lúcia Paulino Mendes



Local onde se encontram as mesas e cadeiras. Piso com as folhas de canela.

Foto: Maria Lúcia Paulino Mendes