

Universidade de Brasília
Departamento de Antropologia
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

**PRO POVO É FESTA, PRA GENTE É OUTRA COISA:
CULTURA POPULAR, RAÇA E POLÍTICAS PÚBLICAS NA COMUNIDADE
NEGRA DOS ARTUROS**

Caio Csermak

Brasília, DF

2013

PRO POVO É FESTA, PRA GENTE É OUTRA COISA:
CULTURA POPULAR, RAÇA E POLÍTICAS PÚBLICAS NA COMUNIDADE NEGRA
DOS ARTUROS

Caio Csermak

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social da Universidade
de Brasília.

Orientador:

Prof. Dr. José Jorge de Carvalho

Brasília, DF

2013

Caio Csermak

PRO POVO É FESTA, PRA GENTE É OUTRA COISA:
CULTURA POPULAR, RAÇA E POLÍTICAS PÚBLICAS NA COMUNIDADE
NEGRA DOS ARTUROS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientador: José Jorge de Carvalho

Data de aprovação:

Banca Examinadora:

_____ Prof. Dr. José Jorge de Carvalho (Presidente) – DAN/UnB

_____ Dr^a. Letícia Vianna – IPHAN

_____ Prof^a. Dr^a. Luciana Hartmann – Instituto de Artes/UnB

_____ Prof. Dr. Guilherme José da Silva e Sá – DAN/UnB

(suplente)

Para Nossa Senhora do Rosário e seus devotos.

Dos devotos, os Arturos.

Dos Arturos, os que foram ter com a santa: Geralda, Dona Induca e Dona Lucinha.

A ciência da abeia, da aranha e a minha

Muita gente desconhece

Muita gente desconhece, oi lá rá, viu?

Muita gente desconhece.

João do Vale

Agradecimentos

Chegar ao fim de um processo de pouco mais de dois anos sempre envolve agradecer muita gente. Alguns agradecimentos são diretos, obrigatórios e no bom sentido. Outros são indiretos, mas não por isso menos importantes. É que querer que as coisas caibam sempre em si é como querer que o mundo caiba num conceito. É que num cabe. Como diz seu Mário, lá dos Arturos, onde benze de mal olhado até espinhela caída, uma palavra é uma penca de ideia. E uma ideia é uma penca de gente. Cada ideia minha é uma penca de gente.

Como uma boa ovelha desgarrada, começo agradecendo à família. Pai e mãe, meu casal fundador, pela desmesura de amor. Mano e mana, por descobrirem junto comigo o mundo. Vó, que também já foi ter com a santa dela, por ter – em meio à sua imensa bondade – me apresentando Inezita Barroso nos domingos pela manhã. E daquela roça toda que ficou pra trás que nem em moda de viola, ao meu primeiro mestre, Nonô Basílio, sua casa de caboclo e sua mágoa de boiadeiro.

Ao meu orientador, José Jorge de Carvalho, agradeço que, antes de me ensinar a produzir conhecimento, tenha me ensinado a tentar aprender o conhecimento do outro e a organizar as ideias sem podar o pensamento e o espírito.

Aos meus colegas de Katakumba – a segunda casa que nem a enchente foi capaz de nos levar embora - pelos cafés e conversas que tantas vezes me salvaram da mesa de estudo e acabaram se mostrando tão úteis quanto esta. E pelas conversas que duraram mais que o café e acabaram em algum bar. Graças ao déficit de normalidade de katacumbeiros e outros frequentadores e frequentadoras daquele subsolo me permiti ter ideias novas, que só são minhas porque eu não estava sozinho. Agradeço especialmente ao Gui, à Herika, ao Hugo, à Carol, ao Potyguara, à Ana, à Graci, ao Paique e à Bruna.

Tem uma penca de gente fora da UnB pra agradecer também. Shirley, Luis, Anita, Rebecca, Myriam, Eunice, Andrea, Joana, Wanderley e por aí vai – amigos e amigas de trabalhos e lutas - pelas conversas tão boas que às vezes alguém precisava lembrar de trabalhar. Eles e elas me ensinaram a concretude que os conceitos têm. À Ana Cláudia, que encheu minhas ideias de beleza e me deu tantas outras que eu já nem lembro quais eram só minhas. À Madah, que sempre me conta tanta história, por ter me ligado hoje perguntando se eu já tinha defendido. Ainda não Madah. À Sanmya agradeço a dica da epígrafe,

especialmente por ter sido dada às cinco da manhã. À Mariângela e à Mônica, agradeço por me adotarem como irmão, fazendo com que eu sempre me sinta em casa em Belo Horizonte e em São Paulo.

Ao meu companheiro mais fiel de trabalho, minha profunda gratidão. Obrigado por nunca ter deixado de me encorajar, café. Para aquele que sempre me acalentou nas pausas do estudo e que, por não ficar me pressionando, acabou dando tantas soluções para os meus problemas, o meu muito obrigado, banho.

Agradeço aos companheiros e companheiras de casas e vida que agora vivem fazendo barulho no escritório que eu montei no nosso quintal. É gente que só, mas não posso ficar sem o Djallys, o Gordinho, o Zed, a Zenaide e a Bellinha.

Aos Arturos, se fosse pra agradecer tudo que tem precisão, a dissertação virava tese. Agradeço por terem me aberto as portas da Comunidade Negra dos Arturos com tanta hospitalidade e confiança. E mais ainda, agradeço pelos ensinamentos que nada que eu escreva conseguirá dar conta. Pela interlocução preciosa, sou grato ao Jorge, à Goreth, ao Zé Bengala e ao Marquinhos. Pelo compartilhamento de um pouco do imenso conhecimento que têm, agradeço ao seu Mário e ao seu Antônio. Pela amizade e pelos cafés, jantas e prosas, agradeço ao Juliano e à Dirce, ao Joel, ao Marcinho, ao Dunga e à dona Dodora. A todos os Arturos agradeço por me mostrarem a beleza do Reinado e por me ensinarem a rezar por Nossa Senhora do Rosário.

Às entidades para as quais eu já sabia rezar na Umbanda, agradeço pela proteção e por me ensinarem a buscar a tranquilidade, a humildade e o amor e, sobretudo, a manter a cabeça erguida.

À banca examinadora, Letícia Vianna, Luciana Hartmann e Guilherme Sá, agradeço a disponibilidade e atenção que demonstraram aceitando o convite para ler e comentar este texto.

Agradeço ao pessoal da Secretaria do DAN pela amabilidade que sempre tiveram comigo, mesmo quando eu chegava com demandas de última hora ou ia só roubar café.

Agradeço, por fim, ao CNPQ pela concessão da bolsa de estudos sem a qual seria impossível realizar esta pesquisa.

Resumo

A presente dissertação tem por tema central as estratégias e obstáculos de acesso às políticas públicas no atual contexto político brasileiro para as culturas populares, buscando compreender tal processo a partir da Comunidade Negra dos Arturos, entendida aqui como representante das culturas populares. Para isso, realizo a análise do surgimento da categoria analítica de cultura popular na Europa do século XIX como uma das principais alteridades que conformaram a formação de Estados-nacionais no período. Ademais, analiso como tal categoria analítica também deu origem à uma categoria social de cultura popular, cunhada a partir da reificação e classificação de certas manifestações culturais e de certos grupos populacionais enquanto representantes de uma concepção abstrata e homogeneizante de povo. Discuto, posteriormente, como tais categorias foram transportadas para o contexto de formação nacional brasileira, articulando-se, aqui, com o debate sobre raça. Para tanto, analiso o desenvolvimento dos estudos de cultura popular e das políticas públicas pautadas nesta no Brasil a partir de 1870 até os dias de hoje. Divido tal análise em dois grandes períodos: de 1870 até 1985, tal processo se caracteriza pelo que chamo de apropriação seletiva das culturas populares pelas elites e pelo Estado; de 1985 até hoje, tal processo se caracteriza por uma nova ordem discursiva, pela emergência dos sujeitos coletivos das culturas populares como detentores de uma nova gama de direitos e pelo surgimento de novos tipos de mediação entre as culturas populares e o Estado. Por fim, analiso como a Comunidade Negra dos Arturos se relaciona com esta nova ordem discursiva, assim como com este novo contexto político para as culturas populares. Busco, com isso, compreender como os Arturos compreendem e acessam o Estado e suas políticas, buscando identificar quais são as estratégias desenvolvidas pela Comunidade para realiza-lo e quais as barreiras e desafios que os Arturos encontram para isso.

Palavras-chave: cultura popular; raça; políticas públicas; Comunidade Negra dos Arturos.

Abstract

This dissertation addresses the topic of strategies and obstacles regarding the access to policies at the actual Brazilian politic context for popular cultures, looking for understand that process through the Comunidade Negra dos Arturos, which I take as a representative of popular cultures. In order to understand this context, I analyze the rise of popular culture analytic category at XIX century Europe as a central alterity that had fashioned the nation-state building process at this period. Furthermore, I analyze how this analytic category also generated a popular culture social category, developed through the reification and classification of some cultural manifestations and groups of population as representatives of an abstract and homogenizing concept of people. After that, I discuss how these categories were transported to the Brazilian nation-building context, being articulated here with the race debate. To do so, I analyze the development of popular culture studies and policies in Brazil from 1870 up to now. I divide this analysis on two periods: from 1870 up to 1985, this process was characterized by which I name popular cultures selective appropriation by the elites and the state; from 1985 up to now, this process is characterized by a new discursive order, by the emergence of popular cultures collective subjects as owners of a new cluster of rights, and by the emergence of new kinds of mediation between popular cultures and state. To conclude, I analyze how the Comunidade Negra dos Arturos relate themselves with this new discursive order and a new political context for popular cultures. I aim, with this, understand how the Arturos comprehend and access the state and its policies, trying to identify the strategies developed by the Community in order to do that and which are the barriers and challenges that the Arturos found for that.

Key-words: popular culture; race; policies; Comunidade Negra dos Arturos.

SIGLAS

CF-88 – Constituição Federal de 1988

CFC – Conselho Federal de Cultura

CNFP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural

CPC-UNE – Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes

CNC – Conferência Nacional de Cultura

CNDF – Campanha Nacional em Defesa do Folclore

CNFL – Comissão Nacional de Folclore

FHC – Fernando Henrique Cardoso

FICART – Fundo de Investimento Cultural e Artístico

FNC – Fundo Nacional de Cultura

Funarte – Fundação Nacional de Artes

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IEPHA-MG – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

LTK – Traditional Knowledge in Local Conception

MEC – Ministério da Educação

MinC – Ministério da Cultura

MTK – Traditional Knowledge in Modernist Conception

MUNIC – Pesquisa de Informações Básicas Municipais

OIT – Organização Internacional do Trabalho

ONU – Organização das Nações Unidas

PNC – Plano Nacional de Cultura

PNC – Política Nacional de Cultura

PNPI – Programa Nacional de Patrimônio Imaterial

PPGAS-UnB – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília

PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura

PT – Partido dos Trabalhadores

SEPPIR – Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial

SICONV - Sistema de Gestão de Convênios e Contratos de Repasse do Governo Federal

SNC – Sistema Nacional de Cultura

SNIIC – Serviço Nacional de Informações e Indicadores Culturais

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SPM – Secretaria de Políticas para as Mulheres

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UnB – Universidade de Brasília

UNE – União Nacional dos Estudantes

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Sumário

Introdução	1
1. Cultura popular: outro nome para os outros	11
1.1 Cultura popular e outras alteridades.....	11
1.2 Cultura popular: categoria analítica ou social?.....	14
1.3 Cultura popular na Europa	17
1.4 O Romantismo e a descoberta do povo.....	22
1.5 O Folclorismo na Europa.....	24
1.6 Cultura popular e folclore.....	25
1.7 Ao iluminar a nação, as sombras ganham contorno.....	30
1.8 Nas margens do Estado.....	36
1.9 Cultura popular: um campo de conflitos.....	42
2. A cor da nação: raça e cultura popular	47
2.1 A construção da nação brasileira: raça e cultura popular.....	47
2.2 De 1870 até 1930.....	52
2.3 A Era Vargas.....	54
2.4 Do pós-guerra ao Golpe de 64.....	59
2.5 A Ditadura Militar.....	66
2.6 A apropriação seletiva das culturas populares.....	69
3. Culturas populares: conflitos, assimetrias e mediações	75
3.1 Novos direitos, novas apropriações.....	75
3.2 Do retorno da democracia aos governos FHC.....	76
3.3 Os governos PT.....	85
3.4 Um novo contexto político para as culturas populares.....	92
3.5 A espetacularização das culturas populares.....	98
3.6 Afinal, de quem é a <i>cultura popular</i> ?.....	105
3.7 Propondo uma definição.....	121
3.8 Entre barreiras e mediações.....	125

3.9 Rompendo barreiras e mediações: o projeto Encontro de Saberes e o programa Cultura Viva.....	128
4. Brincando com tradições: os Arturos e o Estado.....	133
4.1 Breve histórico da Comunidade Negra dos Arturos.....	133
4.2 Não é bagunça, é tradição.....	136
4.3 O sagrado em movimento.....	145
4.4 Em nome do outro, amém.....	153
4.5 Tomar as rédeas.....	156
4.6 Políticas públicas: possibilidades e desafios para as culturas populares.....	161
5. Conclusão.....	169
6. Referências bibliográficas.....	177
7. Anexo I – Entrevistas utilizadas na dissertação.....	191
8. Anexo II – Texto original dos trechos de obras em língua estrangeira citados na dissertação	191

Introdução

Eu deixei de ser Gonzagão, hoje em dia eu sou um tal de folclore.

Luiz Gonzaga

Esta dissertação tem como objeto principal delimitar historicamente o campo político da cultura popular no Brasil, o que faço a partir da Comunidade Negra dos Arturos para, com isso, refletir como se dá o acesso das culturas populares às políticas públicas no Brasil e quais problemas e desafios para que o Estado efetive seus direitos. Para isso, foi preciso dar conta de um complexo processo histórico no qual se fazem presentes uma série de atores sociais, dentro os quais privilegio no escopo deste trabalho os Arturos, buscando assim compreender tal processo à luz da história desta Comunidade.

Os Arturos são uma comunidade fundada em Contagem-MG pelo casal de negros Arthur Camilo Silvério e Carmelinda Maria da Silva nos anos 1940. Arthur Camilo Silvério foi filho do escravo Camilo Silvério, de quem herdou as terras que vieram a se tornar a Comunidade. Arthur Camilo nasceu livre, mas sob o jugo do padrinho e da violência racial que pouco se alterou com a Abolição da Escravatura, viveu por muito tempo vida de escravo. Prometeu que seus filhos e filhas não passariam por isso. Para tanto, lutou junto com Carmelinda para manter a família unida e protegida. Desta luta, surgiram os Arturos, filhos e filhas de Arthur. Ainda gastarei muita tinta para falar dos Arturos nesta dissertação. Por agora, é importante dizer que os Arturos se entendem como uma comunidade negra que resistiu – e ainda resiste – para manter-se unida e de posse de suas terras, assim como para preservar a rica gama de tradições herdadas de seus ancestrais africanos/as e afro-brasileiros/as e que – para isso – assumir o protagonismo na elaboração de projetos e na disputa por editais públicos de financiamento destes foi um passo essencial para a Comunidade nos últimos anos.

Conheci os Arturos durante a segunda edição do projeto Encontro de Saberes, através do qual é ofertada a disciplina Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais, que consta na oferta do Departamento de Antropologia da UnB e é coordenada pelo Prof. José Jorge de Carvalho. Nela atuei como monitor durante meu segundo semestre de mestrado no PPGAS-UnB. Tal projeto traz mestres e mestras das culturas populares para atuarem como

docentes na universidade¹ e foi neste contexto que quatro mestres convidados dos Arturos ministraram aulas sobre a história e as manifestações culturais sagradas da Comunidade, assim como sobre os modos de fazer das caixas e gungas, instrumentos usados no Reinado. No decorrer das três semanas de aulas ministradas pelos Arturos pude conhecer um pouco da história, dos saberes e das manifestações culturais sagradas da Comunidade, identificando-as com meus interesses de pesquisa. A partir desta experiência decidi, em conjunto com meu orientador, que seria uma ótima oportunidade fazer minha pesquisa de campo junto aos Arturos, pois que o tema de minha pesquisa dizia respeito à vivência da Comunidade no que toca a relação entre cultura popular, raça e políticas públicas. Entrei em contato telefônico com Jorge Antônio dos Santos, um dos Arturos convidados como mestre para o projeto Encontro de Saberes anunciando meu interesse em ter os Arturos como sujeitos de minha pesquisa e descrevendo-a em linhas gerais. A partir da resposta afirmativa dos Arturos, passei a elaborar meu projeto de pesquisa e a planejar as visitas de campo à Comunidade. Durante a pesquisa, realizei meu trabalho de campo junto aos Arturos em sete oportunidades: de 09 a 16 de maio de 2012; de 12 a 15 de julho de 2012; de 10 a 12 de agosto de 2012; de 04 a 10 de outubro de 2012; de 13 a 17 de dezembro de 2012; de 04 a 07 de janeiro de 2013 e; de 09 a 14 de maio de 2013. Realizei, ainda, três entrevistas com quatro Arturos, que listo ao final deste trabalho e das quais disponho dos áudios em meu arquivo pessoal.

Na trajetória de minha pesquisa, considero também relevante minha experiência prévia de trabalho durante três anos na Entidade das Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e o Empoderamento das Mulheres – ONU Mulheres, especialmente no Programa Interagencial de Promoção da Igualdade de Gênero, Raça e Etnia, no qual tive a oportunidade de trabalhar na mediação do diálogo entre Estado e sociedade civil² para a elaboração e implementação de políticas públicas de promoção da igualdade de gênero, raça e etnia. Muitas ideias desenvolvidas neste trabalho surgiram a partir da participação em discussões entre representantes do Estado, da sociedade civil e de organizações internacionais, nas quais pude presenciar uma grande riqueza de opiniões e uma grande

¹ Discutirei com mais detalhes sobre tal projeto no terceiro capítulo desta dissertação e sobre a participação de quatro Arturos como mestres nesta disciplina no quarto capítulo.

² Deste Programa participaram movimentos negros e feministas, comunidades quilombolas, povos e comunidades tradicionais de matriz africana, povos ciganos, SPM, SEPP/PR e agências das Nações Unidas.

diversidade política e epistemológica oriunda da interação entre atores diversos nos âmbitos social, étnico, racial e epistemológico.

Gostaria de começar este trabalho, no entanto, por um episódio vivido em meu último período de pesquisa de campo, quando fui à Comunidade Negra dos Arturos com o objetivo de acompanhar, pela segunda vez, a Festa da Abolição. Cheguei à Comunidade sexta-feira pela tarde, entrei pelos fundos da Comunidade e subi o morro em direção à Capelinha, que fica no centro do terreno. No entanto, notei um movimento diferente no pátio em frente à Capelinha, com bandeirolas amarradas em barbantes espalhadas pelo chão e com os bancos e outros móveis todos colocados para fora. Acreditei que se tratava da decoração da Capelinha para a festa, mas era estranho que aquilo fosse feito há tão pouco tempo dela, que começa com o Candombe – manifestação cultural sagrada dos Arturos - na noite de sexta-feira. Ao conversar com pessoas da Comunidade, descobri que, por volta das 11h, a Capelinha havia pegado fogo. Algumas crianças brincavam no interior da capela no momento em que o incêndio começou e se alastrou pela decoração do teto, toda feita em papel e bastante inflamável. As crianças conseguiram sair correndo da Capelinha e começaram a gritar, assustadas, o que chamou a atenção das pessoas que estavam nas proximidades da capela e que correram para começar o trabalho de combater o fogo.

Um dos Arturos - o Zequinha - ouviu o choro de uma criança vindo de dentro da capela, sem saber se realmente o choro vinha de dentro das chamas. Ao ouvir o choro mais forte, correu para o interior da Capelinha e encontrou o Siarley - uma das crianças da Comunidade - pelo barulho do choro, pois já não era possível enxergar muita coisa devido à fumaça. A blusa de frio de Siarley ficou derretida, mas o menino não sofreu uma queimadura sequer. Siarley ficou em meio ao fogo, inalando a fumaça do incêndio por mais tempo do que seria seguro, no entanto, não sofreu nenhum tipo de intoxicação. O menino foi encontrado pelo Zequinha sentado e encolhido aos pés do altar, logo abaixo da imagem de Nossa Senhora do Rosário, que figura no centro do altar da Capelinha. Ninguém, portanto, sofreu nenhum tipo de dano físico devido ao incêndio da Capelinha. Mais que isso, o fogo que consumiu todos os enfeites do teto, alguns móveis da igreja, as fiações expostas na parede e os andores de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário - já preparados para a procissão de domingo - não tocou no altar, que ficou intacto.

Além das imagens de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário que estavam sobre os andores e acabaram rachando com o calor das chamas, nenhuma das muitas imagens do altar sofreu qualquer avaria com o incêndio. Pela comunidade a história do incêndio correu rapidamente para aqueles que não estavam presentes no momento do ocorrido. Correu também a notícia do milagre de Nossa Senhora do Rosário, mais um entre tantos outros que aqueles filhos do Rosário de Maria presenciaram ao longo de suas vidas de devoção à Santa e de dedicação ao Reinado e ao conhecimento do mistério de Maria. No incêndio que poderia ter causado sérios danos à saúde de Siarley, Zequinha ou outras pessoas que circulavam pela capela naquele momento e que poderia ter destruído a Capelinha, o altar e as imagens dos santos em dia de festa, nada que não fosse rapidamente reversível pelo trabalho coletivo aconteceu.

O incêndio da Capelinha somou-se a uma série de acontecimentos que trouxeram dor à Comunidade no decorrer do ano de 2013. Durante o carnaval de 2013, Dona Induca, umas das filhas de Artur Camilo Silvério e figura de grande importância nos Arturos, acamada já há alguns anos, faleceu e foi enterrada na Quarta-feira de Cinzas. Já na Páscoa, em meio ao período de abertura do ciclo anual do Reinado, Dona Lucinha, figura também muito importante na Comunidade e bandeirista da Guarda de Moçambique faleceu e foi enterrada na Sexta-feira da Paixão. Já na madrugada de quinta para a sexta-feira do incêndio, Geralda, também moradora da Comunidade faleceu após a luta contra o câncer. A morte de Geralda, no entanto, não alterou em nada a programação da festa, como pedido pela família dela, pois que a festa é uma obrigação sagrada dos Arturos. A família de Geralda lembrou as palavras do patriarca Artur Camilo Silvério, que sempre pedia para que a festa nunca deixasse de ser feita e que, no caso de que ele morresse em dia de festa, fosse enterrado sem que o Reinado parasse. Assim, mesmo em meio aos imprevistos que exigem superação e trabalho coletivo e à dor da perda dos entes queridos, os Arturos não deixam de realizar a festa, pois que esta é uma obrigação com Nossa Senhora do Rosário, é o que há de mais sagrado na vivência coletiva da Comunidade. Por isso, ouvi repetidas vezes e de muitas pessoas palavras parecidas, afirmando que tal como dito pelo patriarca, nem a morte de um ente querido deve parar a realização do Reinado.

Por todos estes acontecimentos, os Arturos realizaram a Festa da Abolição de luto. A festa - que já é um momento de grande emotividade para os filhos e filhas de Arthur - foi carregada de uma dose extra de emoção, pois cada Arturo que ali se encontrava fazia a

festa em superação à dor e às adversidades. O próprio conceito de festa entre os Arturos, aliás, se reveste de uma sacralidade que faz com que a festa, mais que um momento de diversão e descontração, seja uma obrigação com Nossa Senhora do Rosário e com os antepassados que passaram a tradição para seus filhos e filhas. Além disso, a festa é um espaço de devoção pessoal e de agradecimento às graças recebidas de Nossa Senhora do Rosário e de outros santos e santas de devoção, como São Benedito, Nossa Senhora das Mercês e Santa Efigênia. A própria nomeação do Reinado como festa - que inclui a Festa da Abolição e a Festa de Nossa Senhora do Rosário - tem um significado distinto para os Arturos, pois como - mais de uma vez - ouvi Zé Bengala falar nas preleções do fim do Candombe, o povo de fora vem aos Arturos acompanhar uma festa, mas a festa para os Arturos é outra coisa, é momento de devoção, de obrigação e de celebração da união entre os Arturos, ensinamentos deixados pelo patriarca Artur Camilo Silvério e que devem ser levados à frente pelos Arturos de hoje.

Pautados pelo senso de coletividade, portanto, assim que o incêndio da Capelinha foi controlado os Arturos começaram o trabalho de recuperação. Ainda que muitos moradores estivessem fora da comunidade trabalhando e que a Guarda de Moçambique estivesse em São Paulo para uma apresentação em um evento chamado Noite dos Tambores, logo várias pessoas chegaram à capela para ajudar no mutirão de limpar, pintar e refazer a decoração. O senso de coletividade, muito presente no cotidiano dos Arturos, fez-se mais forte no momento da adversidade e o trabalho de recuperação da Capelinha foi acompanhado de muita emoção. Por volta das 20h, quem chegava à Comunidade não conseguia acreditar que a Capelinha havia sofrido um incêndio, pois à exceção dos móveis perdidos, o edifício e a decoração estavam impecáveis. O Candombe começou pouco antes das 21h e foi marcado por muitas orações em agradecimento a Nossa Senhora do Rosário, que protegeu a capela e os Arturos de qualquer dano mais grave, e pelo agradecimento de todos pelo trabalho coletivo e pela união vivenciada durante o dia.

Saí do Candombe a tempo de pegar o último metrô de volta para Belo Horizonte, pois naquele dia não dormiria na Comunidade. Ao descer do metrô na Estação Central, subi as escadarias em direção à Praça da Estação, palco de manifestações coletivas da cidade. Notei que no centro do pátio havia uma roda e de lá chegava o som de tambores. Fui até lá ver do que se tratava. Era quase meia-noite e um grupo de jovens tocava alfaias, agogôs e outros instrumentos percussivos do Maracatu de Baque Virado de Pernambuco.

Estes jovens, muitos deles brancos e alguns negros, vestidos de batas, saias, sandálias de couro e calças de algodão, alguns com *dreadlocks* no cabelo, tocavam e cantavam toadas de alguns Maracatus de Nação de Recife, como o Porto Rico e o Estrela Brilhante, assim como alguns afoxés de grupos como o Alafin Oyó de Olinda. Eram, no entanto, jovens universitários de Belo Horizonte. Entre eles, uma menina branca comandava a cadência dos ritmos e a escolha das toadas, muitas vezes chamando a atenção dos percussionistas para a maneira certa de tocar ou cantar esta ou aquela toada e identificando de que grupo cada uma procedia.

Fiquei parado ali, tomando uma cerveja, assistindo ao grupo e puxando papo com os presentes por cerca de uma hora antes de seguir minha caminhada. Neste tempo, não conseguia parar de pensar nos dois eventos tão diferentes aos quais eu estava presenciando naquele mesmo dia, com apenas a diferença de uma viagem de integração ônibus-metrô entre eles. Apesar de eventos diferentes, era possível dar o mesmo nome para eles: cultura popular. É a partir desta ambiguidade no uso da categoria cultura popular para nomear eventos de natureza distinta que gostaria de introduzir essa dissertação. Esta disputa pelo uso e pela atribuição de significados à categoria de cultura popular – marcada por grandes assimetrias de poder e conflitos sociais - orientará minha análise neste trabalho e a este episódio voltarei mais a frente na tentativa de diferenciar teoricamente a natureza de ambos os eventos.

Para empreender tal tarefa, foi essencial compreender como os Arturos acessam o Estado e como assumiram o protagonismo no que toca o acesso a políticas públicas. Para isso, portanto, entendi ser necessário começar longe dos Arturos: principiei por traçar a história do conceito de cultura popular desde o seu surgimento – na Europa do século XIX – até a sua apropriação no Brasil - ainda antes da virada para o século XX. Não por acaso, tal período coincide com o período que compreende a história dos Arturos, que começa com a chegada do escravo Camilo Silvério no terceiro quartil do século XIX, mesmo período no qual os discursos que começaram a construir a ideia de nação brasileira se apropriaram das discussões europeias sobre raça, cultura popular e progresso. Ainda que meu foco neste trabalho privilegie os últimos vinte anos da história dos Arturos, é importante ressaltar que a história da Comunidade reflete os processos de segregação racial e marginalização das culturas populares neste período – 1870 até hoje - de longa duração. Os Arturos, portanto, são produto do tráfico de escravos, da marginalização e exclusão das

populações negras, da perseguição às manifestações culturais populares – especialmente as afro-brasileiras. É também como uma resposta e resistência a estes processos que a Comunidade surgiu e permanece unida até os dias de hoje.

Foi necessário, também, descrever e analisar processos sociais amplos, como a construção de alteridades e a formação das nações modernas, especialmente no caso brasileiro, incluindo a análise histórica das políticas culturais no país. Com isso, não acredito que seja possível delimitar com clareza as fronteiras destas relações. Creio, no entanto, ser possível a identificação de conflitos centrais que marcaram historicamente – e ainda marcam hoje - o lugar dos Arturos no mundo e a maneira com que a Comunidade se articula interna e externamente a partir disso. Ao descrever como os Arturos fazem projetos e participam de editais públicos, foi necessário descrever os processos históricos e as relações de poder que configuram o lugar de fala a partir do qual os Arturos fazem política. A partir destes conflitos fundados em relações de alteridade (brancos-negros/ elites-popular/ Estado-margens) creio ter sido possível delimitar um campo político-histórico que permite uma melhor compreensão dos processos que descrevo no que toca meu trabalho de campo com os Arturos. Cabe ressaltar, por fim, que o foco nos conflitos não significa que minha visão resuma estas relações ao âmbito da violência e da resistência. Significa que são as relações assimétricas de poder entre distintos grupos sociais que configuram as possibilidades de comunicação entre eles: em uma relação de alteridade, as categorias e mecanismos que permitem a dominação, o silenciamento e o sequestro de fala do outro são também a gramática pela qual se dá o diálogo e as disputas por inclusão política, acesso a lugares de fala e definição de significados dessas próprias categorias.

Por fim, principio cada capítulo com os textos de músicas – canções populares, toadas, lamentos – que refletem criticamente sobre a posição da cultura popular frente a instituições hegemônicas, ao mercado e à cultura erudita. Em algumas delas, os autores – como Nonô Basílio, Cartola e Nelson Sargento – são oriundos de contextos tradicionais, mas formam parte, ao mesmo tempo, de uma primeira geração de artistas populares que romperam o cerco do mercado, sendo inseridos de modo marginal e exotizante na indústria cultural, tema sobre o qual refletem constantemente em sua arte, como no caso das músicas aqui citadas. Em outros, são as próprias músicas das manifestações artísticas das culturas populares que refletem sobre alteridades raciais e sociais, como no caso do Lamento Negro

– dos Arturos – e da toada Eu Vou Reunir do Bumba-Meu-Boi Unidos Venceremos, ambos também citados neste trabalho. Com tais citações pretendo, de modo geral, ilustrar como as questões tratadas nesta dissertação fazem parte já faz muito tempo dos discursos dos sujeitos das culturas populares, que muitas vezes refletem na linguagem de suas próprias manifestações sagradas sobre as relações de alteridade à que estão sujeitos em um contexto racista, excludente, colonizado e restrito epistemologicamente.

Mágoa de Boiadeiro³

Nonô Basílio/Índio Vago

*Antigamente nem em sonho existia
tantas pontes sobre os rios nem asfalto nas estradas
A gente usava quatro ou cinco sinueiros
pra trazer o pantaneiro no rodeio da boiada
Mas hoje em dia tudo é muito diferente
com o progresso nossa gente nem sequer faz uma ideia
Que entre outros fui peão de boiadeiro
por esse chão brasileiro os heróis da epopeia
Tenho saudade de rever nas currutelas as mocinhas
nas janelas acenando uma flor
Por tudo isso eu lamento e confesso que
a marcha do progresso é a minha grande dor
Cada jamanta que eu vejo carregada
transportando uma boiada me aperta o coração
E quando eu vejo minha tralha pendurada de tristeza
dou risada pra não chorar de paixão
O meu cavalo relinchando pasto a fora
que por certo também chora na mais triste solidão
Meu par de esporas meu chapéu de aba larga
uma bruaca de carga o meu lenço e o facão
O velho basto o cinete e o mateiro
o meu laço e o cargueiro o ginete e o gibão
Ainda resta a guoiarca sem dinheiro
deste pobre boiadeiro que perdeu a profissão
Não sou poeta, sou apenas um caipira
e o tema que me inspira é a fibra de peão
Quase chorando encolhido nesta mágoa
rabisquei estas palavras e saiu esta canção
Canção que fala da saudade das pousadas
que já fiz com a peonada junto ao fogo de um galpão
Saudade louca de ouvir um som manhoso
de um berrante preguiçoso nos confins do meu sertão.*

³ Disponível em <http://letras.mus.br/sergio-reis/994369/>. Acesso em 27 jul. 2013.

Capítulo 1

Cultura popular: outro nome para os outros

The idea that folklore is dying out is itself a kind of folklore.

Richard Dorson

1.1 Cultura popular e outras alteridades

A tarefa de traçar o histórico do conceito de cultura popular é espinhosa. Como um conceito que delinea e, ao mesmo tempo, acaba por gerar e/ou aprofundar uma alteridade – como assumo neste trabalho - suas definições e usos são atravessados por conflitos que marcam e pautam disputas políticas e assimetrias de poder. Como afirmado por Chauí (1989, p.09-10, grifos no original):

A expressão Cultura Popular, como já foi bastante observado é de difícil definição. Seria a cultura *do* povo ou a cultura *para* o povo? A dificuldade, porém, é maior se nos lembrarmos de que os produtores dessa cultura – as chamadas classes ‘populares’ – não a designam com o adjetivo ‘popular’, designação empregada por membros de outras classes sociais para definir as manifestações culturais das classes ditas ‘subalternas’. Assim, trata-se de saber quem, na sociedade, designa uma parte da população como ‘povo’ e de que critérios lança mão para determinar o que é e o que não é ‘popular’.

As questões levantadas por Chauí são centrais para a discussão que faço neste trabalho. Mais do que traçar a história de um conceito em si, é importante saber que relações de poder atravessam a definição de tal conceito e a que fenômenos e grupos sociais ele se refere em cada contexto histórico no qual é usado (Barbero, 1987). Neste sentido, os usos e definições do conceito de cultura popular aparecem em diversas correntes acadêmicas para além da Antropologia, como a história cultural (Burke, 1998; Ginzburg, 1987; Bosi, 1972), o movimento folclorista (Carneiro, 2008 [1965]; Ramos, 1935) a sociologia da cultura (Ortiz, 1992; Alves, 2011), os estudos culturais (Hall, 2003) e a crítica literária (Bakhtin, 1987 [1941]). Quanto a esta questão, Carvalho (1991, p.03) pontua que “[...] no momento presente, as frentes de discussão são muito variadas e quase independentes umas das outras, sendo representadas muito mais por filósofos, antropólogos, sociólogos, teóricos de comunicação de massa que pelo folclorista clássico”. No entanto, como um conceito acadêmico apropriado por grupos políticos que atuam fora - porém nunca descolados do meio acadêmico - o conceito de cultura popular também se faz

presente em documentos oficiais do Estado, em discursos de gestores/as públicos, nos projetos de produtores culturais, na programação de festivais e centros culturais, nas toadas, loas, cantigas e falas dos próprios grupos reificados como representantes da cultura popular, nas propostas estéticas de artistas de diferentes vanguardas e ainda nos discursos e expressões artísticas de grupos de classe média que se enunciam como grupos de cultura popular.

Torna-se também um desafio a definição de cultura popular em paradigmas teóricos, de racionalizá-la em planos, atos administrativos e normas do Estado. E como um conceito que estabelece um lugar social para certo grupo a partir da nomeação/fundação de uma alteridade, ele reifica “um outro” (Segato, 2000), delinea uma categoria social a partir de uma categoria analítica. E este, ou melhor, estes outros, muitas vezes se apropriam desta reificação para, mesmo que em uma posição subordinada, também atuarem estrategicamente a partir desta relação assimétrica. Com isso não quero dizer que os grupos reificados como cultura popular não se identifiquem enquanto tal, mas que, a partir desta identificação que marca sua posição em relação a “um outro”, exploram as possibilidades políticas que a categorização de cultura popular permite especialmente em um momento histórico de celebração oficial da diversidade cultural e de formulação e implementação de políticas culturais que englobam leis de incentivo, políticas de registro, inventariação e salvaguarda do patrimônio, normatização de convenções internacionais e ações de proteção e promoção da diversidade cultural.

Ademais, dentre as diversas definições propostas de cultura popular ao longo da história do uso deste conceito por diferentes grupos - acadêmicos ou não -, em vários momentos a alteridade básica entre cultura popular e erudita se relaciona de modo íntimo com outras alteridades. Assim, a literatura sobre cultura popular dialoga com outras alteridades fundantes da nação moderna, como tradição e modernidade, povo e elite, negros e brancos, indivíduo e cultura, civilização e barbárie, rural e urbano. Todas estas dicotomias atravessam, em algum momento, a divisão entre uma cultura erudita – letrada e representante superior do progresso nacional - com uma cultura popular – oral e representante inferior de um passado tradicional em desaparecimento – que dificilmente é reconhecida como uma equivalente da primeira em complexidade e em capacidade de produção de conhecimento (Chauí, 1989).

Por estas questões, acredito que, mesmo sendo de difícil definição, é importante tentar delinear como as categorias analítica e social de cultura popular surgiram e que disputas políticas delinearão seus usos e como isto se reflete hoje na ação, discurso e produção do Estado, da academia, das elites artísticas e dos próprios grupos reificados como cultura popular. Como afirma Martin Barbero (1987), fazer a história dos processos implica em fazer a história das categorias nas quais os analisamos, assim como das palavras com as quais os nomeamos. Neste sentido, a categoria de cultura popular faz referência a sujeitos coletivos reificados que sofreram e sofrem as consequências simbólicas e materiais de serem categorizados enquanto tal. Assim, ao trabalhar a história do conceito de cultura popular - com enfoque em como a discussão foi apropriada no Brasil - pretendo realizar uma discussão que não se prende apenas às disputas que concernem à carga semântica do conceito, ou mesmo o seu caráter metodológico, mas também como este conceito trabalhado teoricamente dá consistência a uma categoria social e classifica certos grupos, definindo para eles lugares de fala e de ação política em relação a outros grupos.

Neste capítulo farei, portanto, uma revisão bibliográfica do conceito de cultura popular, com foco no surgimento deste como uma categoria analítica que dá nome a certo grupo de fenômenos sociais no contexto da Europa moderna, debruçando-me, especialmente, sobre o Romantismo e o Folclorismo. Farei também a discussão da divisão de cultura popular enquanto categoria analítica e enquanto categoria social apropriada para além dos limites da academia. Discutirei, ainda, a relação entre os conceitos de cultura popular e folclore para, então, discutir a relação entre o popular e os processos de construção nacional. Por fim, principiarei a discussão da relação entre Estado e culturas populares enquanto margens apropriadas por este, discussão que será aprofundada no terceiro capítulo.

A perspectiva que atravessa esta análise, no entanto, é a identificação da cultura popular como um campo de conflitos no qual – ainda que seja impossível delimitar fronteiras sociais – é possível a identificação de dois grupos: de um lado as elites - que se espalham pelos campos político, econômico e intelectual - que historicamente fizeram uso da categoria analítica de cultura popular para classificarem e se apropriarem das manifestações simbólicas e da fala dos grupos nomeados pela cultura popular enquanto

uma categoria social⁴. Por outro, as culturas populares, composta por sujeitos reificados enquanto *cultura popular*, mas que também se apropriaram desta categoria, utilizando-a politicamente em diversos contextos. Defino o que entendo por culturas populares ao final do terceiro capítulo. Por agora, é importante ressaltar que, em contraposição às elites, tratam-se de grupos marginalizados, sobretudo nas dimensões social, racial, geográfica e epistemológica.

1.2 Cultura popular: categoria analítica ou social?

Ao discutir como os “nativos” lidam com o conceito de cultura, Manuela Carneiro da Cunha (2009) trabalha a questão da apropriação da categoria de cultura por populações tradicionais, o que a autora nomeia de “cultura” – cultura com aspas, literalmente (Cunha, 2009). Segundo a autora, “A escolha do termo de empréstimo *cultura* indica que estamos situados num registro específico, um registro interétnico que deve ser distinguido do registro da vida cotidiana da aldeia” (Cunha, 2009, p.370, grifos no original). A apropriação da categoria cultura que levará ao surgimento da “cultura”, ou seja, a vivência cotidiana e comunitária traduzida para um conceito estrangeiro cuja escolha não é casual e funciona como uma possibilidade de comunicação, inserção política e demanda por políticas públicas de populações tradicionais, ao mesmo tempo em que se distingue da vida cotidiana da aldeia, fazendo sentido apenas em alguns contextos de contato e comunicação (Cunha, 2009).

Assim como ocorreu com a categoria de *cultura*, Cunha enumera outras categorias do encontro colonial que passaram por processo semelhante, como as de nativo e negro, por exemplo (Cunha, 2009, p.278). Analogamente, é possível identificar tal processo também no que toca a cultura popular, pois que na medida em que a categoria foi transportada da Europa para o Brasil e outros países americanos, esta também passou a nomear uma alteridade do encontro colonial, especialmente ao se relacionar com a categoria de *raça*. No mesmo sentido em que Cunha afirma que “Não deixa de ser notável o fato de que com muita frequência os povos que de início foram forçados a habitar estas categorias [cultura, negro, nativo, etc.] tenham sido capazes de se apossar delas,

⁴ Para cultura popular enquanto uma categoria analítica usarei a grafia <cultura popular>, ao passo que para cultura popular enquanto categoria social usarei a grafia <*cultura popular*>. Já para me referir aos sujeitos coletivos e tradicionais da *cultura popular*, utilizarei o termo <culturas populares>.

convertendo termos carregados de preconceito em bandeiras mobilizadoras” (Cunha, 2009, p.278), as culturas populares – de modo paulatino e contextual – têm passado a adotar o rótulo de *cultura popular* como um meio de tradução de sua experiência para outros grupos sociais, assim como uma maneira de demandar políticas e recursos frente a um Estado que reifica cultura popular enquanto um objeto de seus atos.

É importante ressaltar que a questão não é escolher entre a explicação de que a alteridade preexistente vem dar forma às categorias analíticas e sociais ou se é a formulação destas categorias que funda uma relação de alteridade, mas que ambas as operações se processam ao mesmo tempo, o tempo do encontro entre diferentes: criar uma alteridade pressupõe partir de uma relação assimétrica de poder que se legitima e se aprofunda a partir das categorias sociais reificadas pela própria alteridade. Vale trazer a discussão de Roy Wagner (2010 [1981]) da cultura como invenção, na qual o autor afirma que no ato que a/o antropóloga/o inventa outra cultura, inventa também a sua própria e ainda acaba por reinventar a noção de cultura em si. A Antropologia, no caso, nos ensina a objetificar a cultura. O autor prossegue argumentando que:

A relação que o antropólogo constrói entre duas culturas – a qual, por sua vez, objetifica essas culturas e em consequência as ‘cria’ para ele – emerge precisamente desse seu ato de ‘invenção’, do uso que faz de significados por ele conhecidos ao construir uma representação compreensível do seu objeto de estudo. O resultado é uma analogia, ou um conjunto de analogias, que ‘traduz’ um grupo de significados básicos em um outro, e pode-se dizer que essas analogias participam ao mesmo tempo de ambos os sistemas de significados, da mesma maneira que seu criador. (Wagner, 2010 [1981], p.36-37)

O conceito de cultura popular, analogamente ao de cultura, objetifica um conjunto de significados “nativos” em uma analogia que traduz esta experiência para o mundo dos significados do/a pesquisador/ra. Isso só é possível no momento do encontro entre pesquisadores/as e sujeitos objetificados. A analogia criada, no caso cultura popular, participa de ambos os mundos e não é por acaso que em muitos momentos passa a ser usada contextualmente pelos próprios sujeitos objetificados, especialmente quando é necessário traduzir os seus significados para a academia ou para o Estado.

Ao falar de cultura popular, portanto, não estou me referindo a um conceito que adquire vida apenas dentro das fronteiras da academia ou da intelectualidade, mas que passa a ter existência enquanto categoria social para os grupos que se apropriam desta

categoria analítica como um elemento de identificação. Tal identificação não significa abraçar de todo a carga semântica do conceito, mas de disputa-lo e acessá-lo contextualmente no sentido de comunicar-se e relacionar-se politicamente nos contextos intra e extragrupal. Neste sentido - e guardadas as devidas proporções -, tal processo é análogo à como *raça* passou de uma categoria analítica oriunda do racismo científico para uma categoria social apropriada por indivíduos, grupos e movimentos negros, mesmo após deixar de ser usada no discurso científico. Guimarães (1999) levanta uma questão importante para este debate ao responder a autores que defendem que a categoria analítica de *raça* deveria ser extinta já que a genética chegou à conclusão de que *raça* enquanto categoria biológica não existe. O autor afirma que a crença na superação das classificações raciais passa por dois passos:

a) Pelo reconhecimento da não existência de raças biológicas; b) pela denúncia da constante transformação da ideia de *raça* sob diferentes formas e tropos. Ou seja, o não-racialismo não é garantia para o anti-racismo, podendo mesmo cultivá-lo se, para tanto, utilizar um bom tropo para “*raça*”. Uma vez atingido o estágio do não-racialismo e do não-racismo científicos, ou seja, uma vez estabelecidas pelas ciências a inexistência de raças humanas e a inexistência de hierarquias inatas entre os grupos humanos, durante um bom tempo, precisaremos ainda usar a palavra “*raça*” de modo analítico, para compreender o significado de certas relações sociais e de certas orientações de ação informadas pela ideia de *raça*. (Guimarães, 1999, p. 53)

Deste modo, mesmo com a superação do paradigma científico de que a humanidade é dividida e hierarquizada em raças, a *raça* continua a existir enquanto uma categoria social que hierarquiza grupos a partir de seu pertencimento racial. Mais que isso, *raça* passa a funcionar também como um identificador positivo para a população negra e como elemento aglutinador desta em movimentos sociais e grupos culturais e, também por isso, uma categoria analítica ainda relevante para a academia. Neste sentido, *raça* - enquanto uma categoria analítica formulada por grupos dominantes em um processo histórico violento e excludente - passa a funcionar também como uma identidade pré-existente que pode ser eficiente na reclamação por recursos e direitos (Segato, 2005). De modo análogo, cultura popular é uma categoria analítica que ganha existência para além das fronteiras da academia e que passa a ser reclamada por comunidades tradicionais, artistas populares, entre outros.

Convém lembrar aqui do trabalho de Roger Chartier (1995) sobre o conceito de cultura popular, no qual o autor afirma que cultura popular é uma categoria erudita e "[...] pretende somente lembrar que os debates em torno da própria definição de cultura popular foram - e são - travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencentes à 'cultura popular'" (Chartier, 1995, p.179, grifos no original). Chartier toca em um ponto importante ao enunciar que a categoria de cultura popular é uma criação erudita para designar seus outros, mas a afirmação de que os atores categorizados como pertencentes à cultura popular nunca se designam como tal não se sustenta. Na verdade, cultura popular não dá conta de aglutinar a multiplicidade de significados que comunidades tradicionais e artistas populares dão às suas manifestações, mas dá conta de ser uma categoria social que permite que outros grupos sociais e instituições traduzam aquelas práticas para um conceito que compreendem e, por isso mesmo, seu uso é estratégico em diversos contextos, como na demanda por políticas públicas frente ao Estado.

Inspirado na divisão entre cultura com e sem aspas proposta por Cunha (2009) que discuti acima, trabalharei com duas dimensões de cultura popular: cultura popular como um conceito - ou categoria analítica - que tem uma história e que é alvo de disputa por diversos grupos no sentido de classificar e interpretar certo grupo de fenômenos e; *cultura popular* como uma categoria social que decorre da classificação feita por este conceito e que, apesar de, em um primeiro momento, nomear de modo unilateral tais fenômenos, ganha existência para além das fronteiras da academia e é também apropriado por diversos grupos sociais. Por fim, ao me referir a sujeitos coletivos que, primeiro foram designados externamente com o rótulo de cultura popular, e posteriormente se apropriaram – ainda que contextualmente – desta categoria, utilizarei – como colocado na seção anterior - o termo culturas populares.

1.3 Cultura popular na Europa

A cultura popular é uma categoria analítica importante em várias análises da formação dos Estados-nacionais na Europa, especialmente no trabalho de historiadores culturais e críticos literários europeus (Ginzburg, 1997; Burke, 1998; Bakhtin, 1987 [1941]) que se dedicaram a estudar as culturas que se opunham às culturas eruditas na Europa no longo período que vai do fim da Idade Média até o século XIX. Aliás, é como

parte do processo de formação destes Estados nacionais que a divisão entre cultura erudita e popular passa a existir enquanto uma hierarquia que nomeia ao mesmo tempo em que dá existência a uma alteridade. Como afirma Carvalho (2000, p.28, grifos no original), “[...] a própria construção de uma cultura folclórica pura, autêntica, foi formulada, sobretudo, pelos românticos alemães (principalmente por Herder), justo ao mesmo tempo em que construíam, também, um ideal de cultura clássica, de elite, ou ‘superior’.”. A construção do conceito de folclore ocorre, portanto, concomitantemente à de cultura erudita, assim como com a formação discursiva dos Estados-nacionais europeus. É na busca por uma alma nacional alemã, por exemplo, que J. G. Herder irá se dedicar a estudar as canções populares dos camponeses, entendendo-as não como uma expressão alheia ao nacionalismo alemão, mas como componente essencial para o entendimento do ser nacional alemão (Segato, 2000). Assim como na Alemanha, em vários países da Europa e da América Latina, os estudos sobre folclore proliferaram durante o século XIX e estiveram intimamente ligados aos processos de construção de uma ideia moderna de nação (Segato, 2000; Vilhena, 1997).

Outra questão que é importante ressaltar é a recorrência na literatura sobre cultura popular na Europa da questão do desafio, ou mesmo da impossibilidade, de traçar uma fronteira entre o que é cultura popular e o que é cultura erudita. Tanto o delineamento do objeto quanto a definição do conceito acabam por se constituir em desafio para vários/as autores/as que estudam a questão da cultura popular. Isto se dá não apenas por um desafio teórico em reificar o objeto e em definir o conceito frente a outros conceitos, como cultura erudita e cultura de massa, mas pela própria realidade complexa e cheia de contradições que acadêmicos/as tentam domesticar a partir da cultura popular.

Dentro do paradigma evolucionista que as ciências humanas propagaram no século XIX, a oposição civilizado-primitivo não conseguia explicar satisfatoriamente as diferenças encontradas no seio das próprias sociedades ocidentais. A identificação entre classes subalternas e os chamados grupos primitivos não poderia ser feita de maneira direta, já que na escala da evolução humana as classes subalternas da Europa se encontravam em uma posição relativa de vantagem com relação aos "primitivos", afinal, tratava-se de grupos brancos, cristãos e que faziam parte da mesma nação – ou estavam englobados no mesmo projeto de nação - daqueles que os pesquisavam (Burke, 1998). No

entanto, as ciências humanas deveriam dar conta de alguma maneira da tarefa de explicar as contradições internas das sociedades ditas civilizadas. Para solucionar tal questão, novos conceitos e métodos surgem, especialmente a cultura popular e o folclore (categorias e métodos), e buscam categorizar e hierarquizar as culturas das diferentes classes no interior das sociedades civilizadas. O termo canção popular, por exemplo, surge em fins do século XVIII, cunhado por J. G. Herder para nomear sua compilação de canções realizada na época (Burke, 1998, p.31)

Neste sentido, Carlo Ginzburg pontua que: "A existência de desníveis culturais no interior das assim chamadas sociedades civilizadas é o pressuposto da disciplina que foi aos poucos se autodefinindo como folclore, antropologia social, história das tradições populares, etnologia europeia." (Ginzburg, 1987, p.16). Já a inclusão da noção de cultura neste debate é, segundo o autor, posterior ao surgimento dos estudos sobre folclore, pois que "[...] o emprego do termo cultura para definir o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento próprios das classes subalternas num certo período histórico é relativamente tardio e foi emprestado da antropologia cultural." (Ginzburg, 1987, p.16-17, grifos no original). Já Peter Burke fala no uso do conceito de cultura popular ainda no fim do século XVIII por J. G. Herder (*Kultur des Volkes*), como forma de fazer um contraponto ao conceito de cultura erudita (*Kultur der Gelehrten*), termo que passou a ser adotado por todo um grupo de intelectuais alemães ainda no fim do referido século (Burke, 1998, p.36). O mais significativo, no entanto, é notar como a partir de fins do século XVIII - e com mais profundidade no século XIX - intelectuais de diversos países se dedicaram a estudar e categorizar a cultura de grupos subalternos no seio de suas próprias sociedades, em um movimento análogo ao que a própria Antropologia fez em relação às sociedades não ocidentais.

Com relação a este processo Ginzburg afirma que "A consciência pesada do colonialismo se uniu assim à consciência pesada da opressão de classe." (Ginzburg, 1987, p.17). Deste modo, é por se tratar de uma assimetria de poder no interior das sociedades ocidentais que Roger Chartier afirma que o conceito de cultura popular "[...] tem traduzido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais [...] com uma alteridade cultural mais difícil de ser pensada que a dos mundos 'exóticos'" (Chartier, 1995, p. 179, grifos no original). Florestan Fernandes (2003 [1978], p.8-9, grifos no original), afirma, sobre a obra de folcloristas franceses e

portugueses, que se tratava de uma espécie de “*etnografia dos setores populares dos países civilizados*”. Entretanto, convém perguntar por que tal alteridade seria mais difícil de pensar que a do mundo dito civilizado com a do mundo dito exótico? Chartier não dá uma resposta direta a esta questão, mas acredito que esta reside na impossibilidade do uso – para o caso da Europa ocidental - de duas teorias paralelas ao evolucionismo social, mas de grande importância para a compreensão deste e que se dedicaram a diferenciar as sociedades ditas civilizadas das demais: o determinismo geográfico e o determinismo racial.

Segundo Lilia Schwarcz (1993), o determinismo geográfico e o determinismo racial foram duas escolas muito influentes no pensamento científico do século XIX. A primeira, em linhas gerais, postulava que “[...] o desenvolvimento cultural de uma nação seria totalmente condicionado pelo meio” (Schwarcz, 1993, p.58) e a partir da análise do clima e das condições físicas deste país seria possível avaliar o seu potencial de civilização. Já a segunda postulava que as raças constituíam fenômenos finais e imutáveis determinados biologicamente e que havia uma continuidade entre aspectos físicos e morais, legitimando, assim, uma hierarquização cultural a partir das características fenópticas dos grupos sociais (Schwarcz, 1993).

No caso dos intelectuais europeus ocupados no estudo das culturas populares de seus países, o uso do determinismo geográfico para explicar a hierarquização entre cultura popular e erudita seria possível apenas na dicotomia rural-urbano, mas mesmo aí havia um complicador, pois muitas vezes as expressões da cultura popular também eram observadas nas cidades (Burke, 1998). No segundo caso, a explicação seria ainda mais difícil, pois a hierarquização racial do evolucionismo cultural encontrava poucas possibilidades de ser transportada ao contexto das sociedades europeias, nas quais as diferenças fenópticas que serviam de base ao racismo científico do determinismo racial eram menos observáveis do que aquelas existentes na diferenciação entre brancos e não-brancos no mundo colonial. Em alguns casos, como citado por Burke, vários intelectuais que estudaram a cultura popular eram eles próprios filhos de artesãos e camponeses (Burke, 1998).

Assim, a *cultura popular* designava um grupo social de definição pouco clara e cujas fronteiras com a cultura erudita eram permeáveis, pra não dizer impossíveis de definir. Trata-se, portanto, de um conceito que nos diz mais sobre aqueles que o estudam

do que sobre aqueles que são estudados por ele. Como afirma Renato Ortiz (1992, p.07) ao analisar o folclorismo, os dados compilados pelos folcloristas "[...] dizem pouco sobre a realidade das classes subalternas, muito sobre a ideologia dos que os coletaram.". Aprofundando um pouco esta questão, acredito que os estudos de cultura popular nos dizem mais sobre as relações de poder entre os intelectuais que os produziram e os grupos estudados do que sobre estes últimos em si. Convém ressaltar que tais fronteiras pouco claras não significavam a ausência de uma hierarquia e de relações assimétricas de poder, mas justamente a existência de relações mais complexas que a simples separação entre cultura popular e erudita, como mostram os trabalhos de Mikhail Bakhtin (1987 [1941]) e Peter Burke (1998). Neste sentido, este último afirma que “A fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites - e estas tão variadas quanto aquelas - é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas.” (Burke, 1998, p.16-17).

Já em sua obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – o Contexto de François Rabelais*, Bakhtin (1987 [1941]) analisa profundamente a presença da literatura cômica popular na obra do escritor francês François Rabelais, que recolheu boa parte de suas narrativas da *cultura popular* da época. Ao comparar o grotesco romântico do século XIX - considerado pelo autor como um grotesco de câmara, em linguagem filosófica distante da sensação vivida da praça – com o grotesco da Idade Média e do Renascimento – este revestido de caráter universal e público, pois que vivido nas ruas e nas praças – Bakhtin (1987 [1941]) atenta para o caráter interativo e dialógico da *cultura popular* com a cultura oficial, existindo uma influência recíproca entre ambas. Bakhtin complexifica, portanto, a impressão de distanciamento que as análises teóricas dos folcloristas e românticos do século XIX passavam ao reificar seus objetos de estudo como algo externo às suas próprias experiências. A partir da obra de Bakhtin, Burke (1998) propõe o conceito de biculturalidade das elites, segundo o qual estas, pela posição privilegiada de poder, podem transitar entre a *cultura popular* e a cultura de elite, trânsito vedado para as classes subalternas, obstruídas de circular pela cultura erudita, pois que excluídas do principal mecanismo de transmissão de saber desta última – a escrita. Neste sentido, Burke (1998) traz vários exemplos de participação das classes altas europeias na *cultura popular*, especialmente nas festividades como o Carnaval.

Tendo em vista esta complexa interação entre *cultura popular* e cultura erudita na Europa no período que vai do fim da Idade Média até o período final de formação dos Estados-nacionais da porção ocidental do continente em fins do século XIX, é interessante analisar que a “descoberta do povo” realizada pela geração romântica (Burke, 1998) reflete mais uma nova concepção e uso político da cultura popular por parte das elites que uma descoberta da *cultura popular* em si, esta já velha conhecida das elites. Quanto a esta questão, Renato Ortiz (1986) afirma que os séculos XVII e XVIII assistem a uma repressão sistemática da *cultura popular*, fenômeno não observado com tal intensidade em períodos anteriores, posto que “Pode-se dizer que anteriormente cultura de elite e *cultura popular* se misturavam, as fronteiras culturais não eram tão nítidas, e os nobres participavam das crenças religiosas, das superstições, e dos jogos; as autoridades possuíam uma atitude de tolerância para com as práticas populares.” (Ortiz, 1992, p.10). A descoberta do povo da qual fala Burke, portanto, configura a gênese de uma alteridade que vai se cristalizar na Europa como uma divisão rígida, ao menos formalmente, entre a *cultura popular* e a erudita.

Neste sentido, o distanciamento “sujeito pesquisador – objeto de estudo” que, primeiramente, os românticos e, posteriormente, os folcloristas terão com a *cultura popular* na Europa dos séculos XVIII e XIX não são decorrentes da descoberta de algo novo – como se a *cultura popular* houvesse sido descoberta pelas elites naquele momento – mas sim de um novo posicionamento político e intelectual das elites frente à *cultura popular*, posicionamento este que deixou suas marcas nesta relação para além daquele período e para além da Europa. O próprio gosto pelo exótico que aproxima os intelectuais românticos da *cultura popular* subentende um distanciamento entre sujeitos de pesquisa e objetos de estudo. Como discutirei mais adiante, é um posicionamento político-intelectual bastante similar que balizará a atuação de folcloristas no Brasil até os anos 1950, quando um maior engajamento político deste grupo de intelectuais alterará em parte esta dinâmica.

1.4 O Romantismo e a descoberta do povo

A descoberta do povo trazida por Burke, portanto, se enquadra em um contexto político mais amplo, de formação e estabelecimento de Estados-nacionais e da busca, elaboração e dispersão de narrativas modernas sobre a nação. Segundo Burke (1998), a descoberta do povo é um fenômeno que ocorre na Europa na virada do século XVIII para o

século XIX – momento em que o próprio conceito de cultura popular surge para o autor. Neste período, o povo (*folk* em inglês, *volk* em alemão) se torna um tema de interesse para os intelectuais, especialmente para os românticos, como Herder e os irmãos Grimm na Alemanha, autores que tiveram influência sobre intelectuais de diversos países europeus (Burke, 1998).

No entanto, este povo descoberto pelo Romantismo alemão não se confundia com as classes subalternas, não eram os critérios socioeconômicos que definiam o povo, pois se tratava de uma visão idealizada deste na qual a heterogeneidade era diluída em homogeneidade. Ortiz (1986, p.21) afirma que “Herder, ao definir o conceito de povo, como unidade base do organismo nação, procura diferenciá-lo da canalha ou da ralé”, conceituando o povo como “[...] um grupo homogêneo com hábitos mentais similares no qual os indivíduos participam de uma cultura única que simboliza o esplendor do passado.”. Neste sentido, Burke (1998) argumenta que os românticos – oriundos em sua maioria das elites - definiram o povo em contraposição a como eles mesmos se viam, pois que o povo era interessante enquanto algo exótico, sendo caracterizado como “[...] natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região, sem nenhum sentido de individualidade [...]” (Burke, 1998, p.37). No entanto, era exatamente por estas características atribuídas ao povo que este interessava aos românticos e foi também por estas características que esta concepção de povo serviu a um discurso romântico sobre a alma nacional que residia na *cultura popular*.

Assim, ao se opor ao Iluminismo e ao progresso e cultivar o gosto pelo passado e pelo exótico (Chauí, 1989), o Romantismo tem um importante impacto no estabelecimento do conceito de cultura popular, transformando a predisposição negativa da repressão às manifestações populares do período anterior em elemento positivo (Ortiz, 1986). Tal positividade, no entanto, reside em uma ação de reificação do popular e de apropriação deste enquanto signo do passado e do exótico. Os românticos - que estabelecerão alguns paradigmas da relação entre a *cultura popular* e seus pesquisadores – preocupavam-se com a apreensão do popular enquanto elementos simbólicos que poderiam ser razoavelmente descolados de seus sujeitos produtores: estes existiam enquanto condição para a existência da *cultura popular*, mas não eram em si o objeto de curiosidade ou mesmo de preocupação. Segundo Marilena Chauí (1989), é com o Romantismo que se delinearão três

traços principais do que se tornou a cultura popular: o primitivismo; o comunitarismo e; o purismo. Deste modo, o interesse romântico pela *cultura popular* se dá na medida em que esta pode ser colocada em outra temporalidade – o passado puro – e em outro tipo de organização social – o comunitarismo da criação coletiva, ambas opostas ao Iluminismo – que cultuava o presente-futuro e o indivíduo (Chauí, 1989).

1.5 Folclorismo na Europa

O século XIX assiste ainda a outro grupo de intelectuais que passa a tomar a *cultura popular* e, mais especificadamente o folclore, enquanto objeto de estudo, grupo heterogêneo de estudiosos que ficou conhecido como *folcloristas* e que fundaram publicações e sociedades em diversos países da Europa e das Américas, inclusive no Brasil. O marco inicial desta corrente de pensamento é a fundação na Inglaterra, no ano de 1878, da *Folklore Society*, associação que “[...] agrupava um conjunto de intelectuais e, através de publicações, palestras, congressos, pretendia organizar e divulgar o estudo da cultura popular de forma sistemática e dinâmica” (Ortiz, 1992, p28).

Ainda que a *Folklore Society* tenha surgido em 1878, o surgimento do termo folclore data de 1856, curiosamente em uma carta enviada por um inglês – Willian John Thoms – para a revista *The Atheneum*. Nela Thoms cunha o termo folclore a partir da junção de duas palavras anglo-saxônicas: *folk* – povo; *lore* – saber (Brandão, 1983). O termo acaba por, paulatinamente, ganhar expressão, vindo a nomear todo um campo de estudos, assim como um grupo de fenômenos sociais antes referidos com outros nomes, inclusive *cultura popular*. Neste sentido, ainda que não reconheça o folclore enquanto uma ciência em si, mas sim enquanto objeto de investigação por parte de várias ciências, Florestan Fernandes (2003 [1978]) destaca esta duplicidade do termo folclore, que assim como cultura popular, refere-se a uma realidade objetiva e à descrição desta. No entanto, como uma das diferenças entre folcloristas e românticos, os folcloristas passam a se ver menos como coletores de material popular, sendo este apenas o método necessário para o alcance de uma descrição mais apurada desta realidade, de uma interpretação científica dos fatos folclóricos.

O caráter cientificista do Folclorismo teve uma grande influência de autores positivistas que fundaram as Ciências Sociais no século XIX. Dentre eles, Ortiz (1986) destaca a obra *Primitive Culture*, de Tylor, na qual estes buscarão fazer uma aproximação

entre o primitivo e o “selvagem moderno”, o *outro* presente dentro das próprias sociedades ocidentais, o camponês rude, portador de outro tipo de cultura: popular, folclórica. Este selvagem no seio da sociedade moderna seria requisitado como o objeto de estudo dos folcloristas, ao passo que a Antropologia se ocupava dos ditos primitivos do mundo colonial. É importante ressaltar que, embora mostrem uma atitude similar à dos românticos no sentido de exotização e apropriação do popular, os folcloristas se enunciam enquanto cientistas com pretensões de sistematizar o saber popular a partir de extensa coleta de dados em campo. No entanto, os folcloristas, ainda que se enunciassem como cientistas, nunca desenvolveram uma metodologia robusta de coleta de dados, sendo que - contando a variação de método de um pesquisador para outro e o desafio de coleta de dados para uma realidade tão complexa – os dados coletados pelos folcloristas apresentam mais um mosaico que um todo representativo das manifestações populares.

O século XIX assiste, portanto, ao desenvolvimento dos estudos sobre o folclore em vários países da Europa, como Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Itália, entre outros, nos quais são fundadas sociedades de estudo do folclore, realizados congressos de folcloristas e editadas revistas sobre o tema (Burke, 1998). No bojo da curiosidade pelo exótico que marcou o século XIX – fosse o interesse pelo exótico do mundo colonial ou pelo exótico interno – os estudos de folclore ganharam imensa popularidade e, muitas vezes, foram levados a cabo por pesquisadores amadores. Assim como ganha popularidade na Europa, o interesse pelo exótico do Romantismo e, sobretudo, aquele reatualizado pelo Folclorismo, cruza o Oceano Atlântico e chega a vários países americanos – entre eles o Brasil – nos quais vários pesquisadores começam a se dedicar aos estudos sobre folclore e *cultura popular* tendo como referência os modelos trazidos da Europa. No entanto, a realidade colonial obriga que tais pesquisadores façam diversas adaptações ao modelo do estudo de folclore trazido de além-mar. Entrarei nesta discussão no próximo capítulo ao tratar do caso brasileiro.

1.6 Cultura popular e folclore

Tomei neste trabalho cultura popular e folclore como conceitos que fazem parte de um mesmo processo de relações políticas e de produção de conhecimento de certos grupos por outros, assim como categorias que descrevem, em certa medida, os mesmos fenômenos sociais. Estou ciente, no entanto, de que tal posição não é consensual na literatura sobre o

tema e de que, em muitos momentos, os conceitos se diferenciam bastante e também passam a designar fenômenos distintos. Com relação a este tema Brandão (1983, p.23, grifos no original) afirma que

Na cabeça de alguns, folclore é tudo que o homem do povo faz e reproduz como tradição. Na de outros, é só uma pequena parte das tradições populares. Na cabeça de uns, o domínio do que é *folclore* é tão grande quanto o do que é *cultura*. Na de outros, por isso mesmo folclore não existe e é melhor chamar *cultura*, *cultura popular* o que alguns chamam *folclore*. E, de fato, para algumas pessoas as duas palavras são sinônimas e podem suceder-se sem problemas em um mesmo parágrafo.

Tal aparente confusão, entretanto, é mais uma indicação de que, no caso brasileiro, ambos os conceitos e as categorias se relacionam de modo íntimo. Como afirma Abreu (2003, p.83), “Para uns, a cultura popular equivale ao folclore, entendido como o conjunto de tradições culturais de um país ou região; para outros, inversamente, o popular desapareceu na irresistível pressão da cultura de massa [...]”. Assim, seja quando foram usados como equivalentes – para designar a cultura que emana do povo, por exemplo - seja quando foram usados para diferenciar posições políticas entre distintos grupos – conformismo versus resistência (Chauí, 1989); tradicional versus cultura de massa (Bosi, 1972) - é possível traçar a história do uso de ambos os conceitos dentro de um mesmo processo histórico, assim como as categorias designadas por estes conceitos designam um grupo razoavelmente estável de fenômenos sociais.

O importante é salientar que tais disputas pela definição de conceitos e de categorias analíticas fazem parte de um campo político amplo, no qual transitaram e transitam folcloristas, cientistas sociais, gestores/as públicos/as, organizações sociais, artistas populares, comunidades tradicionais, produtores/as culturais, entre outros. Mais do que encontrar definições estáveis para conceitos e categorias, minha preocupação é delinear qual é este campo político e que relações de poder o configuram. E como tanto folclore como cultura popular são questões centrais para empreender tal tarefa, relacioná-las passa a ser também objeto de meu trabalho. No próximo capítulo trabalharei mais a fundo como tal processo de seu no caso brasileiro. Antes disso, farei uma aproximação teórica ao debate nesta seção.

Renato Ortiz (1986; 1992) afirma que o primeiro desafio que encontrou ao traçar a perspectiva histórica do conceito de cultura popular é a escassez de obras que tratem de sua história, exceção que o autor faz ao interesse de historiadores culturais europeus pelo tema a partir dos anos 1960, destacando Peter Burke entre eles. Assim, embora desde o século XIX abundem estudos que tenham o folclore e/ou a cultura popular como objeto de estudo, falta ainda um esforço teórico mais abrangente de traçar a história de tais conceitos. No Brasil, cultura popular e folclore tornaram-se objetos de estudo de intelectuais desde a década de 1870. No entanto, e apesar dos esforços anteriores de Florestan Fernandes (2003 [1978]) e de Edison Carneiro (2008 [1965]), é apenas na década de 1980 que a academia passa a se debruçar com mais densidade sobre a perspectiva histórica de tais conceitos, com especial contribuição de autores como José Jorge de Carvalho (2004; 2007), Rita Laura Segato (2000), Luis Rodolfo Vilhena (1997) e Maria Laura Viveiros de Castro *et al* (2012)⁵.

Ou seja, ainda que exista grande número de estudos no tema que abordem aspectos como estética, organização, classificação, religiosidade, entre outros, poucos estudos se dedicaram a compreender a relação travada entre sujeitos pesquisadores – objetos de pesquisa e mesmo o desenvolvimento dos conceitos de cultura popular e folclore. É interessante notar que muitos textos brasileiros de diferentes épocas se propõem a definir folclore e/ou cultura popular, mas tais esforços teóricos dialogam pouco entre si. Outro aspecto levantado por Ortiz (1986; 1992) é que ainda que os folcloristas pretendessem alçar o estudo do folclore à condição de ciência, são raros e confusos os manuais metodológicos para o estudo do folclore e, quando explícitas as metodologias estas também dialogam pouco entre si. Os estudos dos folcloristas, quando vistos em perspectiva histórica, acabam por apresentar metodologias heterogêneas e desconexas entre si, outro sintoma da falta de preocupação com o estudo da história do conceito.

Com isso, é sintomático que o uso dos conceitos de cultura popular e de folclore varie entre a confusão de um com outro, à equivalência e uso alternado de ambos em um mesmo texto ou ainda a oposição de um em relação ao outro. Ademais, a problematização

⁵ Com relação a esta questão, Carvalho (1992, p.117) afirma que “Seria aceitável, inclusive, afirmar, como o fazem alguns dos poucos antropólogos que se dedicam aos estudos do folclore, que a comunidade antropológica, justamente quando se consolidou como uma tradição acadêmica de excelência, deu as costas às tradições folclóricas brasileiras. Embora aceite parcialmente este argumento, acredito que nem tudo está perdido, pois há que se observar que esse interesse dos pesquisadores de pós-graduação pelo folclore, se bem que limitado, tem sido pelo menos contínuo ao longo dos últimos vinte anos.”

da relação entre os conceitos também é escassa na literatura acadêmica. No entanto, embora o conceito de cultura popular possa, em alguns momentos, referir-se a processos mais amplos que o de folclore – especialmente quando se relaciona com o conceito de cultura de massa - quando a questão é a classificação dos fenômenos a serem estudados, ambos os conceitos muitas vezes acabam por classificar categorias similares de fenômenos, como os folguedos populares, o artesanato, entre outros.

Como já discutido anteriormente, enquanto o conceito de cultura popular surge no bojo do Romantismo em fins do século XVIII, o conceito de folclore – e a emergência deste enquanto campo de estudos científicos – surge em meados do século XIX no contexto das discussões entre folcloristas. No entanto, ainda que conceitos surgidos em momentos e grupos de intelectuais distintos, ambos são cunhados para nomear fenômenos sociais similares, no caso, as culturas que emanavam do povo e que marcavam uma alteridade com relação à cultura classificada como erudita (Burke, 1998). Além disso, tal divisão de origem entre cultura erudita e *cultura popular* caminha ao lado outra divisão, esta marcada pela temporalidade, na qual, segundo Segato (2000), um mundo emergente, progressista e voltado para o futuro ligado à cultura erudita se contrapõe a um mundo fragmentado, em desaparecimento e voltado para o passado ligado à *cultura popular*. Estas duas divisões, origem e temporalidade, foram comuns a românticos e folcloristas no que toca a classificação de seus objetos de estudo. É apenas no século XX, na trilha de estudos sobre a massificação cultural e dos meios de comunicação, que tais conceitos se distanciam para algumas escolas de pensamento e passam a também a fazer referência a fenômenos sociais distintos. Por isso, é preciso justificar o uso preferencial que faço de cultura popular em lugar de folclore. Como afirma Carvalho (2000, p.25),

[...] entendo que uma concepção substantiva e ortodoxa de folclore ou de cultura tradicional já não se sustenta, na medida em que o estudo da cultura popular, no momento presente, deve tomar em conta a articulação de diversos fatores sumamente complexos e dinâmicos que, em muitos casos, ameaçam dissolver a delimitação de uma área exclusivamente tradicional de cultura popular. Entre esses fatores encontram-se: a produção cultural vinculada aos meios de comunicação de massa; o turismo; a migração interna; e, muito importante, a secularização crescente de nossas sociedades [...]

Assim, o conceito de cultura popular não deve – e nem precisa – excluir a dimensão do folclore enquanto cultura tradicional, mas precisa dar conta de um novo contexto no

qual se inserem as culturas populares, o que discutirei mais profundamente no terceiro capítulo.

Em um esforço teórico de traçar a história do conceito de cultura popular e de situá-lo dentro do campo dos estudos culturais, John Storey (2001) elenca sete possíveis compreensões do conceito de cultura popular. Em linhas gerais, o autor afirma que cultura popular pode ser interpretada como: cultura preferida por um grande número de pessoas; uma categoria residual composta por aquilo que não é considerado alta cultura; cultura de massa; cultura originada do povo, tida como autêntica e que coincide com o folclore; cultura popular como resistência a uma cultura hegemônica gramsciniana; cultura que rompe com a distinção imposta por uma cultura erudita, em uma concepção pós-moderna e; cultura originada nas alteridades criadas pelos processos de industrialização e urbanização. Storey (2001), portanto, explora os possíveis significados de cultura popular para além de sua convergência com o conceito de folclore, especialmente com relação aos estudos sobre cultura de massa.

Meu foco neste trabalho, entretanto, é exatamente a convergência entre os conceitos de cultura popular e folclore. Com isso, não digo que me preocuparei apenas em analisar a equivalência entre ambos, mas sim em analisar como eles dialogam entre si dentro de um mesmo campo teórico e político. Por isso, das sete possíveis concepções propostas acima, minha atenção neste trabalho prende-se a dois pontos levantados por Storey (2001): cultura popular como cultura originada do povo – com todas as ambiguidades que o termo povo carrega – e cultura popular como alteridade decorrente de processos sociais mais amplos, como a industrialização e a urbanização, ao qual creio ser necessário acrescentar o colonialismo, os nacionalismos e o racismo.

Ao falar em cultura popular e folclore, portanto, não pretendo falar em conceitos estáticos, mas sim em alteridades decorrentes de processos históricos complexos e que delineiam categorias sociais que travam relações de poder entre si e disputam os significados destes conceitos e das próprias categorias a que eles dão nome. Neste sentido, creio ser possível utilizar folclore e cultura popular como conceitos - se não equivalentes - pelo menos decorrentes de um mesmo processo histórico e permeados pelas mesmas relações de poder. Analogamente, tais relações de poder são travadas entre grupos sociais que – especialmente no caso brasileiro – coincidem entre si ao falarmos em folclore e

cultura popular. Minha escolha por tomar como objeto central deste trabalho a cultura popular, portanto, não se dá no sentido de obliterar o folclore, mas sim de entendê-los dentro de um mesmo processo histórico no qual – em meio a disputas semânticas e políticas – o conceito de folclore caiu em desuso, dando lugar ao de cultura popular. Por agora concluo que, tendo uma acepção mais restrita e conservadora (Brandão, 1983), o folclore acabou perdendo centralidade para a cultura popular no empreendimento de interpretar e dar nome a certo grupo de fenômenos sociais. Ademais, nas últimas duas décadas é a categoria de *cultura popular* que ganhou centralidade no âmbito das políticas públicas no Brasil em detrimento ao de folclore e, como meu foco neste trabalho é a relação entre as culturas populares e políticas públicas, opto por dar centralidade a esta categoria.

1.7 Ao iluminar a nação, as sombras ganham contorno

Com relação à diferenciação feita anteriormente entre o estudo das sociedades ditas primitivas e a cultura popular na Europa, é preciso pontuar que existem algumas características em comum entre ambos os estudos, das quais destaco duas: a primeira é que ambas se motivavam por uma curiosidade pelo exótico, curiosidade esta que não esteve presente apenas no campo das ciências, mas também contaminou as artes e a imprensa, como é possível ver nos textos dos autores românticos e nas obras pictóricas dos surrealistas, nos mercados de pulgas de Paris e nas Feiras Universais realizadas em diversas cidades europeias a partir do fim do século XIX. É importante ressaltar que essa curiosidade pelo exótico tem como consequência a própria fundação do exótico, ou seja, a designação do rótulo de exótico a certos grupos sociais de modo unilateral. Esta reificação também acontece a partir da rotulação de *cultura popular* a certos grupos sociais, ou mesmo a rotulação generalista e abstrata de povo a todos aqueles que não são a elite (Burke, 1998).

A segunda característica é a preocupação em registrar e inventariar culturas em desaparecimento. Assim como a antropologia fez ao estudar aqueles grupos que aparentemente estavam sucumbindo física e simbolicamente ao encontro colonial, os estudos de cultura popular também se preocuparam em estudar aquelas expressões em vias de desaparecimento frente ao crescimento das cidades e ao progresso que abarcava cada vez um contingente populacional maior (Burke, 1998). Cabe notar, todavia, que, como

argumenta Marshall Sahlins sobre os povos indígenas, salvo aqueles grupos que efetivamente foram eliminados fisicamente pelo encontro colonial, tais sociedades ainda estão desaparecendo e estarão sempre desaparecendo, recusando tanto desaparecer quanto se tornar como nós (Sahlins, 1997, p.52). Portanto, parte da reificação dos grupos de cultura popular vem exatamente desta classificação que legitima a prática museológica de coleção de suas expressões, como se a inventariação, por si só, salvasse os conteúdos simbólicos representantes da "alma nacional" do desaparecimento dos sujeitos populares que os produzem. José Reginaldo dos Santos trata deste processo em sua obra *A Retórica da Perda*, afirmando ao falar sobre as práticas de colecionamento que

A nortear estas práticas está uma concepção moderna de história, em que esta aparece como um processo inexorável de destruição em que valores, instituições e objetos associados a uma "cultura", "tradição", "identidade" ou "memória" nacional tendem a se perder. Os remanescentes do passado, assim como as diferenças entre culturas, tenderiam a ser apagadas e substituídas por um espaço marcado pela uniformidade. Esse processo é considerado de modo unívoco, reificadamente, sem que se leve em conta, de modo complementar, os processos inversos de permanência e recriação das diferenças em outros planos. O efeito dessa visão é desenhar um enquadramento mítico para o processo histórico, que é equacionado, de modo absoluto, à destruição e homogeneização do passado e das culturas. Na medida em que esse processo é tomado como um dado, e que o presente é narrado como uma situação de perda progressiva, estruturam-se e legitimam-se aquelas práticas de colecionamento, restauração e preservação de "patrimônios culturais" representativos de categorias e grupos sociais diversos. (Santos, 1996, p.22-23, grifos no original)

O discurso do desaparecimento legitima, portanto, a apropriação da cultura popular por um grupo alheio a vivência comunitária desta, seja este grupo formado por intelectuais (artistas ou pesquisadores/as) ou por agentes do próprio Estado. Neste sentido, se a exotização leva à reificação da *cultura popular*, o discurso do desaparecimento leva à ocultação de seus sujeitos produtores. Em seu ensaio *A Beleza do Morto* – no qual trata da questão da cultura popular ao analisar a literatura de *colportage*⁶ - Michel de Certeau afirma que os estudos deste tipo de literatura são possíveis “[...] pelo gesto que as retira do povo e a reserva aos letrados ou aos amadores” (Certeau, 2008 [1974], p. 56), ou seja, o próprio ato de reificação que permite o estudo da cultura popular é em si um gesto de apropriação da cultura popular de um grupo social por outro. Certeau prossegue afirmando que “[...] se os procedimentos científicos não são inocentes, se seus objetivos dependem de

⁶ Tipo de literatura popular na França do século XIX vendidas, em geral, por vendedores ambulantes (Certeau, [1974] 2008).

uma organização política, o próprio discurso da ciência deve admitir uma função que lhe é concedida por uma sociedade: ocultar o que ele pretende mostrar.” (Certeau, 2008 [1974], p.58).

Por isso, a mesma operação intelectual que leva ao estudo da *cultura popular* através da reificação desta enquanto um objeto de estudo em desaparecimento, oculta os sujeitos produtores desta cultura e, conseqüentemente, as relações de poder que levaram ao estabelecimento desta relação de apropriação simbólica. Ao discutir a formação dos patrimônios culturais nacionais - dentro dos quais se enquadram muitos discursos e políticas sobre a cultura popular - Santos (1996, p.24) afirma que

Apropriarmo-nos de alguma coisa implica uma atitude de poder, de controle sobre aquilo que é objeto dessa apropriação, implicando também um processo de identificação por meio do qual um conjunto de diferenças é transformado em identidade. No contexto dos discursos sobre o patrimônio cultural, a apropriação é entendida como uma resposta necessária à fragmentação e à transitoriedade dos objetos e valores. Apropriar-se é sinônimo de preservação e definição de uma identidade, o que significa dizer, no plano das narrativas nacionais, que uma nação torna-se o que ela é na medida em que se apropria do seu patrimônio.

O processo de construção de narrativas nacionais é permeado, portanto, por relações de poder nas quais algumas narrativas se sobrepõem sobre outras. Tal sobreposição não significa, entretanto, que um grupo conseguiu estabelecer narrativas sobre si próprio como hegemônicas, mas que também conseguiu estabelecer narrativas hegemônicas sobre outros grupos, processo este permitido por uma apropriação simbólica e de controle de um grupo por outro. Tomando a nação como um projeto sempre inacabado, como uma realidade sempre prometida, Santos (1996, p.63) afirma que “Uma nação é concebida como a legítima proprietária de sua cultura. Ao mesmo tempo, os atos de apropriação de uma cultura nacional criam o seu proprietário: uma nação existe na medida em que se apropria de si mesma por meio de sua cultura”. Santos (1996), então, analisa como os discursos e políticas de patrimonialização no Brasil se apropriaram de fragmentos culturais retirados de seus contextos originais para tecer uma narrativa hegemônica sobre a identidade nacional. Ou seja, as narrativas nacionais, ao se apropriarem de elementos alheios, escolhem fragmentos descontextualizados que - em lugar de trazer grupos marginalizados para o processo de construção da nação – têm como função legitimar um projeto hegemônico.

Certeau, por sua vez, argumenta que o entusiasmo pela cultura popular do século XIX na Europa é também o avesso de um temor: “[...] da cidade perigosa e corruptora porque as hierarquias tradicionais aí se dissolvem” (Certeau, 2008 [1974], p.58). O interesse pela *cultura popular* é, portanto, também um meio de controle daquilo que era considerado – pelas elites - ameaçador no próprio popular, é uma domesticação do popular para o gosto e para a tranquilidade das elites. Exemplo disto é a tradução da fala popular feita pelos Irmãos Grimm em seus livros de histórias populares, nos quais corrigiam as “grosserias” destas histórias para o gosto dos leitores de classe média que eram seu público (Burke, 1998). Por isso, afirma Certeau, “A idealização do ‘popular’ é tanto mais fácil quanto se efetua sob a forma do monólogo” (Certeau, 2008 [1974], p.59, grifos no original), na qual o controle daquilo que é ameaçador na *cultura popular* fica a cargo dos pesquisadores e não precisa ser negociado com aqueles os quais estes estudam.

Tais processos permitem que a *cultura popular*, mesmo presente nos discursos sobre a nação, mesmo não identificada completamente ao "primitivo", seja reificada por intelectuais de elite e posteriormente pelo próprio Estado como parte constitutiva da nação enquanto ilustração de um passado mítico e como sobrevivência efêmera em um presente no qual seu desaparecimento é eminente e, também por isso, torna-se necessária a mediação de um grupo de intelectuais para ser inventariada e colecionada. A cultura popular foi, e é, portanto, umas das categorias centrais a partir das quais várias narrativas sobre a nação se constituíram efetivamente como identidades nacionais, especialmente - como apontado por Alves (2011a, p.153) - em algumas regiões da Europa e da América Latina. Por isso, surge uma série de operações que transformarão a *cultura popular* de um modo de vida de um grupo em um patrimônio nacional passível de apropriação simbólica de um grupo por outro, passível de inventariação e cristalização.

Primeiro, é preciso reificar a *cultura popular* enquanto produção exótica de sujeitos populares que não pertencem à elite. Depois da reificação, é necessário o estudo das formas simbólicas da *cultura popular*, repositório da alma nacional em vias de desaparecimento que precisa ser inventariada e colecionada. Por fim, os sujeitos produtores da *cultura popular* já não são necessários, posto que suas expressões já foram recolhidas pelos especialistas. Passa-se então à apropriação da *cultura popular* enquanto discurso oficial da nação, enquanto representação da ideia de povo, ideia cara à solidariedade que o sentimento nacional enseja (Segato, 2000). Assim, o projeto moderno de nação, mesmo

que aparentemente contraditório em relação à *cultura popular*, pois que essa seria o resquício do passado a ser superado pelo progresso, é na verdade um projeto que engloba a *cultura popular*, pois como afirma Néstor García Canclini (2008, p.159), posto que "[...] pretendem abarcar todos os setores, os projetos modernos se apropriam dos bens históricos e das tradições populares.". Marilena Chauí vai mais além e afirma que “[...] a cultura popular ou o popular na cultura torna-se alicerce dos nacionalismos emergentes.” (Chauí, 1989, p.19).

O projeto moderno de nação, portanto, primeiro representa seus outros a partir da fundação de alteridades - raciais, sociais, de gênero, etc. -, para posteriormente abarcar tais diferenças enquanto constituintes marginais da nação, passando, a partir daí, a apropriar-se de modo controlado de tais grupos nos discursos nacionais, nos aparatos legais do Estado e nas políticas públicas. Segundo Segato (2000, p.15) a ideia de nação é contraposta ao mesmo tempo em que é associada à de povo, pois que

[...] os intelectuais que dirigiram inicialmente sua atenção para estes saberes populares o fizeram da perspectiva da nação e de suas instituições, no nome de uma sociedade global que, no seio de um projeto de sedimentação e auto-representação, tentava esquadrihar para dentro para identificar alguns possíveis elementos emblemáticos que pudessem ser invocados em estratégias de unidade e integração.

É importante olhar para a nação não apenas como um projeto de exclusão do popular e de seus outros, mas como um projeto totalizador que ao mesmo tempo em que dá nome e exclui seus outros, passa a se associar e a se apropriar deles. O pressuposto de que existiam desníveis culturais nas assim chamadas sociedades civilizadas que deu origem ao conceito de cultura popular na perspectiva de Carlo Ginzburg, tem como consequência, portanto, a fundação de uma alteridade que, ao mesmo tempo em que classifica e hierarquiza grupos sociais e suas expressões culturais, permite a apropriação destes pelos grupos localizados no lado superior da assimetria de poder legitimada por esta relação desigual. Creio ser este o caso do racismo científico do século XIX que, ao mesmo tempo em que legitimou cientificamente relações de racismo já existentes desde o princípio do encontro colonial, como nos alerta Aníbal Quijano (2002), aprofundou as desigualdades raciais e embasou políticas de violência racial por parte dos governos de vários países,

permitindo o uso da diferença racial como uma categoria oficial do Estado para a segregação de grupos sociais.

De modo similar, a dicotomia *cultura popular* – erudita cria, por um lado, fronteiras artificiais e de difícil demarcação entre duas categorias e, por outro lado, vem dar nome a uma relação de assimetria de poder já existente. No entanto, mesmo que o Romantismo venha afirmar uma visão positiva da *cultura popular* (1992; Chauí, 1989, Segato, 2000) que contrasta com a concepção iluminista, a criação e operacionalização da divisão entre as categorias *cultura popular* – erudita legítima e aprofunda a distância entre artistas eruditos e populares, tendo consequências simbólicas e materiais para o segundo grupo, justificando sua posição enquanto objeto de curiosidade das elites, porém sem a possibilidade de circulação para além das fronteiras do que ficou definido como cultura popular.

A partir desta perspectiva, a construção da ideia moderna de nação é compatível com o interesse pelo não-moderno, pelo que é considerado exótico, popular, primitivo, mesmo dentro do contexto da própria nação. Neste sentido, Rita Segato afirma que

[...] como correlato da era moderna na Europa. aparece um interesse por certas manifestações de cultura que se apresentam como antigas, conservadas, partilhadas quase que automaticamente pela gente comum. Não é por acaso que esta coincidência ocorre: junto com os germes que darão origem à crescente racionalização do governo, da administração, da economia, e com o surgimento de ideias reitoras como indivíduo e igualdade, que servirão de base para a forma como o homem moderno se representará a si mesmo e à sociedade da qual faz parte, surge a percepção de um mundo de dentro. [...] No seio das sociedades que se representam - no nível de seus códigos legais - como homogêneas, regidas por normas universais e unificadoras, surge simultaneamente a percepção de que fragmentos de um estrato anterior permanecem sem ser dissolvidos neste processo de constituição dos estados-nação que caracterizou a modernidade. (Segato, 2000, p.13)

Segato volta a este tema em outro trabalho no qual fala do processo de, no seio da construção da nação, ocorrer a criação de um outro interior, anexado simbolicamente pelas elites. Segundo Segato,

O processo de produção de alteridades como resultado da entronização de um grupo no controle das instituições chamadas “estatais” não significa que elementos do repertório de cultura característicos daquelas identidades subalternizadas não sejam, frequentemente, apropriados pelos grupos que se

confundem com a administração estatal e com a nação em si. [...] Trata-se de um franco “direito de pernada” simbólico, de um sequestro e apropriação simbólica nem sempre consentida para “nacionalizar”, no sentido de “expropriar”, os ícones de cultura dos grupos sob o domínio da sua administração. As elites se etnicizam e folclorizam para incluir na sua heráldica os símbolos dos territórios apropriados (Segato, 2005, p. 7)

Santos (1996, p.12) complementa que a constituição discursiva da nação ocorre através de várias estratégias de objetificação cultural levadas a cabo e atualizadas por “[...] determinadas categorias e grupos de intelectuais em contextos socioculturais específicos”. Nestas estratégias, a nação se constitui através de discursos nos quais literatura, raça, folclore, conjuntos de leis, língua, entre outros aspetos, são nacionalizados. É este processo que combina a produção de alteridades com a apropriação pelas elites e pelo Estado de aspectos simbólicos das classes subalternas sem que estas se empoderem neste processo que chamo de apropriação seletiva das culturas populares. Proponho este conceito por entender que ele dá conta de um processo ocorrido na formação nacional de vários países, inclusive o Brasil, de apropriação de elementos simbólicos das culturas populares de modo seletivo e controlado, no qual o trânsito e os usos de tais elementos simbólicos foram cuidadosamente controlados pelas elites e pelo Estado. Além disso, tal processo resultou tanto em uma inclusão marginal dos sujeitos produtores da *cultura popular* no projeto nacional, como em um controle sobre estes grupos por parte das elites e do Estado, que passaram a controlar os códigos através dos quais tais grupos poderiam se expressar tanto fora dos limites de suas comunidades como dentro destes limites. Exemplos desta operação de apropriação seletiva das culturas populares – que combinou inclusão marginal e controle – são vastos, como no caso da elevação do samba a símbolo nacional do Brasil, promovido pelo Estado Novo, ao mesmo tempo em que os Batuques e os rituais de Candomblé eram duramente perseguidos por este mesmo Estado (Garramuño, 2007).

1.8 Nas margens do Estado

Dos processos de formação nacional - nos quais até agora abordei a questão da relação entre cultura popular e a construção moderna da nação – é possível chegar à ação do Estado que se constitui sobre tais projetos nacionais. Do processo mais difuso de elaboração de narrativas nacionais pelas elites, é possível continuar seguindo a trajetória da cultura popular pela ação burocratizante e racionalizante do Estado moderno. No entanto,

antes de passar para a análise do discurso oficial e dos atos administrativos do Estado no caso brasileiro – tema abordado mais a frente - creio ser necessário pensar que a ação do aparelho do Estado com relação às culturas populares é profundamente marcado pelo processo de construção de alteridades e de marginalização e apropriação de certos grupos ocorrido na construção das nações modernas. Neste sentido, creio que é possível afirmar que o que chamo de apropriação seletiva das culturas populares por parte do Estado na construção de uma noção – social e racialmente homogênea, mas de retórica pluralista- de nação é também um processo de territorialização destes grupos que habitam as margens do Estado no sentido desenvolvido por Deleuze&Guatarri (1997, p.23):

[...] o Estado ele mesmo sempre esteve em relação com um fora, e não é pensável independentemente desta relação. A lei do Estado não é a lei do Tudo ou Nada [...], mas a do interior e a do exterior. O Estado é soberania. No entanto, a soberania só reina sobre aquilo que ela é capaz de interiorizar, a de apropriar-se localmente.

O “outro interior” de que fala Segato se torna, nesta perspectiva, aquilo que é externo ao Estado, “[...] os mecanismos locais de bandos, margens, minorias, que continuam a afirmar os direitos de sociedades segmentárias contra os órgãos de poder do Estado.” (Deleuze&Guattari, 1997, p.23). São estes grupos que o Estado e as elites que o compõem tentam domesticar a partir de uma apropriação simbólica que os objetifica e que tem consequências materiais para estes grupos. Como afirmam Veena Das e Deborah Poole (2004, p.09, tradução minha), “[...] boa parte do Estado moderno é construído através de suas práticas de escrita. Nós reconhecemos que as práticas de documentação e coleta de dados estatísticos do Estado são orientadas, em alguma medida, para consolidar o controle estatal sobre temas, populações, territórios e vidas.”. A partir disso, é possível pensar que as políticas de inventariação e celebração das culturas populares, do folclore, ou ainda daquilo que é oficialmente considerado como patrimônio cultural – quando não vêm acompanhadas de ações de participação efetiva e empoderamento dos sujeitos populares - podem funcionar também como um meio de captura destas categorias pelo Estado, transformando-as em parte de uma narrativa de nação, coletivizando seus aspectos simbólicos como patrimônio de todos/as os/as cidadãos, sem com isso, necessariamente,

atender às necessidades simbólicas e materiais das comunidades periféricas onde se criam e recriam tais patrimônios.

Para Deleuze&Guattari (1997), no entanto, uma territorialização tenta, mas nunca consegue ser total, pois o poder é sempre um poder que age contra uma resistência, que lida com moléculas nômades que encontram linhas de fuga. Por isso, a tentativa de fixar aspectos simbólicos das culturas populares como narrativas estáticas e homogeneizantes de nação nunca consegue fixar completamente estes grupos, não consegue conter o movimento que os caracteriza. Deste modo, tais grupos usaram estrategicamente e se apropriaram de muitos conceitos fixados no que Deleuze&Guattari (1997) chamam de ciência régia⁷ - como tradição, autenticidade e mesmo cultura popular - sem, contudo, deixarem-se fixar por tais conceitos. Estou ciente de que esta afirmação não se estende a todas as culturas populares, mas a questão é que muitas delas se encaram hoje como grupos de resistência frente a um Estado e a uma elite que historicamente as marginalizaram e objetificaram. Portanto, enquanto o Estado e a ciência régia dotaram de rigidez as categorias de autenticidade, tradição, folclore e cultura popular, muitos grupos de *cultura popular* - e aí se inclui a própria adoção por parte de muitas comunidades do rótulo de *cultura popular* - se apropriaram destes conceitos para demandar políticas públicas frente ao Estado, para demandar reconhecimento frente a uma elite intelectual que se apropriou de suas referências simbólicas sem deixar de subordiná-las às referências da alta cultura. Como afirma Bruno Latour (2005), a ciência também faz o mundo, não apenas o descobre. Assim, a criação do conceito de cultura popular em contraponto ao que seria a alta cultura, também criou uma categoria com a qual muitas comunidades periféricas se identificaram e passaram elas próprias a se apresentarem enquanto grupos de *cultura popular*.

Em contraponto ao que chamam de ciência régia, Deleuze&Guattari (1997) propõem a existência da ciência nômade, ambulante, díspar, não legalista, heterogênea e que segue o fluxo da matéria. Sendo cômpar, a ciência régia busca a regularidade, as constantes tomadas a partir das variáveis; como díspar, a ciência nômade busca colocar as próprias variáveis em estado de variação contínua. No entanto, mesmo que opostas entre si, estes dois tipos de ciência se relacionam de modo muito íntimo. Segundo os autores,

⁷ Para Deleuze&Guattari (2007), a ciência régia é aquela ciência ligada ao Estado, legal, formal, cômpar e que tenta capturar o movimento em conceitos estáticos

Estamos diante de duas concepções de ciência, formalmente diferentes; e, ontologicamente, diante de um só e mesmo campo de interação onde uma ciência régia não para de apropriar-se dos conteúdos de uma ciência nômade ou vaga, e onde uma ciência nômade não para de fazer fugir os conteúdos da ciência régia. (Deleuze&Guatarri, 1997, p.34)

A partir desta divisão, creio que é possível afirmar que os aspectos simbólicos das culturas populares - elas aqui entendidas como representantes de uma ciência nômade - foram apropriados em várias ocasiões por Estados e elites intelectual, artística e econômica - aqui entendidos como representantes de uma ciência régia - no sentido de construir uma narrativa estática e homogeneizante de nação. Como afirma Latour (2005, p.162, tradução minha, grifos no original) “[...] o corpo político é encarado, por construção, como algo *virtual, total e que sempre esteve lá*. Não há nada errado com isso até que seja necessário resolver o impossível problema da representação política, fundindo muitos em um e tornando o um invisibilizado por muitos.”. Por isso, esta inclusão de aspectos simbólicos das culturas populares em uma narrativa oficial de nação não significa que estas estejam representadas nesta narrativa homogeneizante que funde a heterogeneidade e o conflito da construção da nação em um discurso de coesão social no qual as margens do Estado não se reconhecem. Por isso também, parte do processo de resistência destas margens do Estado é recontar a história da nação a partir de sua perspectiva, do conflito e do não enquadramento nos discursos hegemônicos. Com relação a esta questão, Michael Herzfeld (1997, p.02, tradução minha) afirma que o Estado

[...] converte revolução em conformidade, representa etnocídio como consenso nacional e homogeneidade cultural e transforma os sórdidos terrores que daí emergem em uma imoralidade sedutora. Por ser baseado em um idioma de imediatismo social, contudo, esta dinamização da história nunca alcança completo sucesso em ocultar um sentido residual de contradição. Este sentido pode gerar oportunidades de crítica e verdades eternas podem ter vidas surpreendentemente curtas.

Esta narrativa homogeneizante sobre a nação promovida pelo Estado, portanto, nunca é completamente estática, ainda que assim se pretenda, e também se transforma com o processo histórico e com a resistência daqueles grupos que não se sentem representados por ela. Assim, ainda que o Estado queira fixar e essencializar, ele mesmo se afeta neste processo, pois que a reificação deixa sempre um resíduo de ambiguidade. Por isso, Herzfeld (1997, p.21, tradução minha) afirma que “Esta fidelidade a um ideal cultural

estático tem uma surpreendente e presumível consequência: não apenas funda certas formas permitidas de debate, mas também permite e talvez até encoraje a subversão cotidiana das normas.”. Tal ambiguidade permite, portanto, que aquela categoria analítica que reifica uma categoria social crie, residualmente, um canal de comunicação – ou formas de debate, como coloca Herzfeld - entre grupos reificadores e grupos reificados, no qual as categorias pretensamente estáticas são sempre traduções limitadas de categorias “nativas”, no sentido da discussão de Cunha (2009).

Tais traduções limitadas de um mundo por outro – como a categoria analítica de cultura popular – nunca se apropriam completamente daquilo a que dão nome, não apenas por que não conseguem condensar em si todos os significados, mas por que a categoria analítica em si torna-se um *locus* de disputa política, disputa na qual os próprios grupos se engajam a partir daquele canal de diálogo criado pelo próprio processo de reificação: neste debate, as elites ditam as regras do jogo – têm legitimidade e recursos para pautar quais serão as categorias analíticas e sociais e qual a hierarquização social será promovida por este aparato – mas nunca conseguem determinar qual será o resultado, pois que, mesmo em um contexto de assimetria de poder, os significados também são objetos de disputa.

Neste caso, a imposição de uma categoria estática acaba por gerar uma ferramenta de luta por aquele/a que é reificado/a: criar estratégias para disputar o poder de definir quais são estas categorias. Estas, entre outras, são estratégias que compõe o que Herzfeld (1997) chama de subversão cotidiana das normas, muitas vezes criada nas brechas permitidas pelo resíduo deixado por qualquer processo de territorialização (Deleuze&Guatarri, 1997). Muitas narrativas concorrentes são contadas, portanto, explorando umas as contradições das outras e mesmo o próprio Estado é atravessado por disputas internas nas quais significados concorrem entre si. Como afirmam Deleuze&Guattari (1997), o poder sempre permite linhas de fuga. Para eles:

Há sempre uma corrente graças a qual as ciências ambulantes ou itinerantes não se deixam interiorizar completamente nas ciências régias reprodutoras. E há um tipo de cientista ambulante que os cientistas de Estado não param de combater, ou de integrar, ou de aliar-se a ele sob a condição de lhe proporem um lugar menor no sistema legal da ciência e da técnica. (Deleuze&Guattari, 1997, p.41).

No entanto, as contradições internas do Estado não fazem com que uma narrativa de nação não se sobreponha sobre outras. Deste modo, os saberes tradicionais ganham um lugar marginal com relação aos saberes régios legitimados pelo Estado - como na deslegitimação do saber das parteiras em detrimento dos/as obstetras, por exemplo. Ainda que apropriados seletivamente como parte da narrativa da nação, não chegam a serem reconhecidos enquanto saberes legítimos e, não raramente, seu uso é perseguido pelos órgãos reguladores do Estado. No campo de interação entre as duas ciências, os saberes tradicionais podem ser reconhecidos como patrimônio imaterial, como tradição autêntica e imemorial, como influência autóctone para as vanguardas artísticas, porém na condição de objetos da ciência régia em vez de sujeitos produtores de conhecimento legítimo. Ou seja, o conhecimento produzido pelas culturas populares é legitimado de modo marginal e através da mediação de intelectuais, artistas eruditos e produtores/as culturais, como na afirmação de Certeau (2008 [1974]) de que o gesto dos intelectuais de reservarem para si o estudo do que é popular é o mesmo gesto que retira o popular do povo.

Quanto a isso, Deleuze&Guattari (1997, p.42) afirmam que

No campo de interação das duas ciências, as ciências ambulantes contentam-se em inventar problemas, cuja solução remeteria a todo um conjunto de atividades coletivas e não científicas, mas cuja solução científica depende, ao contrário, da ciência régia, e da maneira pela qual esta ciência de início transformou o problema [...]

Por isso, este movimento de deslocamento de tais saberes das margens do Estado para a narrativa da nação e do patrimônio imaterial coletivo é também um processo de desterritorialização das culturas populares: um processo no qual o Estado se apropria discursivamente dos elementos simbólicos da *cultura popular* sem que com isso, necessariamente, os sujeitos coletivos que produzem e vivenciam esta cultura popular saiam das margens do próprio Estado. Assim, ao chamar para si a legitimidade para falar sobre o *outro*, intelectuais e instituições se apropriam seletivamente de um *outro* que nunca se deixa cooptar completamente por esta relação. No entanto, como pontuado por Deleuze&Guattari (1997), há um campo de interação entre essas duas dimensões e esta relação cria canais de comunicação e espaços de disputa de poder. Cultura popular, portanto, é uma categoria analítica que se torna uma arena de disputa por recursos, direito e

legitimidade. Ainda que reificadora, tal categoria permite que aqueles grupos reificados como tal tenham um canal de comunicação e ação política através do qual passam a agir estrategicamente, inclusive para acessar as políticas públicas do próprio Estado.

1.9 Cultura popular: um campo de conflitos

Neste capítulo me preocupei em situar historicamente o surgimento da cultura popular enquanto uma categoria analítica que passou a dar nome a certos fenômenos e grupos sociais no contexto romântico na Europa. Busquei também entender como tal processo resultou também na formação de um grupo de estudiosos que tentou dar um caráter científico a estes tipos de estudos, buscando fundar o folclore enquanto uma ciência. Assim, busquei também relacionar as categorias analíticas de folclore e cultura popular, escolhendo a segunda como categoria central deste trabalho, sobretudo por sua preponderância no caso brasileiro na atualidade. Ademais, discuti como cultura popular passa de uma categoria analítica a uma categoria social que se apropria deste rótulo e passa a disputá-lo semanticamente e politicamente. Destas discussões focadas no campo de estudos da *cultura popular*, passei a uma dimensão mais ampla, discutindo cultura popular como uma das alteridades fundantes da nação moderna, permitindo tanto a marginalização de certos fenômenos e grupos sociais como a apropriação seletiva destes em um projeto de nação no qual os conflitos se invisibilizavam frente a um discurso totalizador de coesão social. Tais projetos de nação deram fundamento discursivo ao estabelecimento de Estados que buscaram apropriar-se de seus outros, domesticando-os sem, contudo, incluí-los enquanto sujeitos de direitos.

Tal movimento deu-se não apenas com o folclore ou a cultura popular, mas com uma série de outras alteridades surgidas – ou aprofundadas - no encontro colonial e nos processos de unificação nacional, como as oposições brancos/as-negros/as, rural-urbano, mulheres-homens, entre outras. Tais alteridades relacionam-se de modo íntimo entre si e se sobrepõem umas às outras e olhá-las de modo separado acaba por invisibilizar uma série de conflitos e exclusões combinadas. Neste sentido, é bastante útil o conceito de interseccionalidade, muito usado por feministas negras para relacionar várias dimensões de exclusão na experiência de mulheres negras. Segundo Crenshaw (2002, p.177),

A associação de sistemas múltiplos de subordinação tem sido descrita de vários modos: discriminação composta, cargas múltiplas, ou como dupla ou tripla discriminação. A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento.

Com isso, busco entender que a reificação de uma categoria social como *cultura popular* se dá a partir de um processo no qual, dependendo de cada contexto, várias alteridades e mecanismos de exclusão se combinam. O popular, associado ao povo, denota um grupo que, por certas características, pode ser diferenciado da elite: os camponeses, os trabalhadores assalariados urbanos, os analfabetos, as comunidades tradicionais, entre outros. Ainda que não seja possível generalizar tal processo, creio que é possível encontrar algumas constantes para cada caso. No caso brasileiro, minha hipótese é a de que o desenvolvimento do conceito de cultura popular e as suas consequências simbólicas e materiais para os grupos reificados enquanto tal se combinam de modo íntimo com a história do conceito de *raça* e da experiência de pessoas e comunidades negras. No próximo capítulo, portanto, buscarei traçar um breve histórico do desenvolvimento das categorias analítica e social de cultura popular no Brasil, com a preocupação de relacioná-lo com a dimensão de *raça* e mantendo foco no âmbito dos movimentos políticos e intelectuais que estavam ligados a um projeto discursivo de nação e a um projeto político de Estado brasileiro.

Agoniza mas não morre⁸

Nelson Sargento

*Samba,
Agoniza mas não morre,
Alguém sempre te socorre,
Antes do suspiro derradeiro.*

*Samba,
Negro, forte, destemido,
Foi duramente perseguido,
Na esquina, no botequim, no terreiro.*

*Samba,
Inocente, pé-no-chão,
A fidalguia do salão,
Te abraçou, te envolveu,
Mudaram toda a sua estrutura,
Te impuseram outra cultura,
E você nem percebeu,
Mudaram toda a sua estrutura,
Te impuseram outra cultura,
E você nem percebeu.*

⁸ Disponível em <http://letras.mus.br/nelson-sargento/2001487/>. Acesso em 5 ago. 2013.

Tempos Idos⁹

Cartola

Os tempos idos

Nunca esquecidos

Trazem saudades ao recordar

É com tristeza que eu relembro

Coisas remotas que não vêm mais

Uma escola na Praça Onze

Testemunha ocular

E junto dela uma balança

Onde os malandros iam sambar

Depois, aos poucos, o nosso samba

Sem sentirmos se aprimorou

Pelos salões da sociedade

Sem cerimônia ele entrou

Já não pertence mais à Praça

Já não é mais o samba de terreiro

Vitorioso ele partiu para o estrangeiro

E muito bem representado

Por inspiração de geniais artistas

O nosso samba de, humilde samba

Foi de conquistas em conquistas

Conseguiu penetrar o Municipal

Depois de atravessar todo o universo

Com a mesma roupagem que saiu daqui

Exibiu-se para a duquesa de Kent no Itamaraty

⁹ Disponível em <http://letras.mus.br/cartola/88707/>. Acesso 05 ago. 2013.

Capítulo 2

A cor da nação: raça e cultura popular

*Oh Senhor Cidadão, eu quero saber, eu quero saber:
com quantos quilos de medo, com quantos quilos de medo se faz uma tradição?*

Tom Zé

2.1 A construção da nação brasileira: raça e cultura popular

Discutir como a categoria analítica de cultura popular foi importada e adaptada ao contexto brasileiro passa obrigatoriamente pela articulação desta com a construção narrativa da nação brasileira, as políticas culturais desenvolvidas no sentido de dar forma institucional a tal nação e as teorias raciais que embasaram de modo transversal tal processo. Cavalcanti *et al* (2012) identifica a década de 1870 como o marco inicial de um conjunto de obras intelectuais e de iniciativas institucionais que resultaram no que a autora chama estudos de folclore no Brasil, data que toma por referência a geração de Sílvio Romero, “[...] acompanhando a tendência geral dos trabalhos sobre pensamento social que a indicam como inauguradora de uma ótica cientificista de conhecimento da realidade brasileira.” (Cavalcanti *et al*, 2012, p.75) e que viria a subsidiar teoricamente a elaboração e implementação de políticas culturais no período subsequente.

Entendo por políticas culturais¹⁰ - em termos gerais - o conjunto de políticas públicas destinadas a criar discursos e perseguir objetivos no campo objetificado pelo Estado como cultural. Para isso, como (Midlej&Silva, 2011, p.12), tomo as políticas públicas como um campo contraditório, “[...] haja vista que a delimitação e a fixação de problemas, explicações e organização de dispositivos de ação decorrem, sobretudo, dos complexos jogos políticos, ideológicos e institucionais.”. Neste sentido, as políticas culturais se inserem num contexto de disputa política pela definição oficial do que é a cultura e a identidade nacionais, disputa que extrapola as fronteiras do Estado, mas que tem como questão central o controle de suas instituições culturais. As políticas culturais

¹⁰ Ainda que meu foco neste trabalho sejam as políticas culturais – especialmente as formuladas por instituições desenhadas para a ação no setor de cultura, como o MinC – não me furto de discutir outras categorias de políticas públicas que se relacionam com estas, por isso, no título da dissertação, optei pelo uso de *políticas públicas* em lugar de *políticas culturais*.

produzem um discurso oficial sobre o que é a cultura ao mesmo tempo em que propõem ações para a concretização desta visão (Barbalho, 2007). Como afirma José Jorge de Carvalho (2000, p.23), “[...] há sempre uma relação muito estreita entre a conceituação de cultura e a formulação de políticas culturais.”. Além desta relação, as políticas culturais também compreendem a implementação de ações que objetivam a realização de direitos culturais resultantes de marcos legais (Midlej&Silva, 2011).

É importante ressaltar que se, por um lado, tais ações e marcos legais são frutos de um discurso oficial que objetifica o próprio conceito de cultura¹¹ (Wagner, 2010 [1981]), por outro são resultado de processos de mobilização e ação política - de instituições de pesquisa, organizações internacionais e da sociedade civil nos âmbitos nacional e internacional – que demandam direitos culturais e políticas culturais para a garantia destes. Tais demandas se darão tanto no formato que a cultura toma no discurso oficial – como na demanda de comunidades pela patrimonialização de suas manifestações culturais – como em uma contraposição ao discurso oficial – como no caso da luta de longo prazo dos movimentos negros por garantias legais e políticas afirmativas e setoriais para a cultura negra. Para dar conta destes processos, Jobert (2004, p.46, tradução minha), cunha o conceito de referencial, que é uma “[...] representação que organiza a transação entre os protagonistas de uma política pública.” através de três tipos de operações: a definição de esquemas causais que explicam de forma objetificada a realidade; a legitimação feita através da mobilização de valores da cultura política, o que inclui sua dimensão legal-normativa e; a institucionalização destes esquemas e valores através de instrumentos estruturados de ação. As políticas culturais, portanto, não se esgotam na sua dimensão de elaboração e implementação de ações mensuráveis com objetivos e metas no sentido de resolver problemas e realizar direitos, mas também criam um quadro interpretativo do mundo e do conceito de cultura a partir de um discurso oficial que é - ele próprio - objetivo de disputa política, assim como as instituições que o elaboram.

Por isso, a análise que faço do histórico das políticas culturais leva em conta a íntima relação entre a elaboração e implementação destas e a produção de intelectuais que se dedicaram a construir narrativas sobre a identidade brasileira. No período que se inicia

¹¹ O próprio conceito de cultura usado pelo Estado para legitimar suas políticas culturais varia de acordo com o contexto histórico-político, como quando, por exemplo, Gilberto Gil (2005) afirma que – em contraposição à concepção anterior do MinC – sua gestão trabalharia com um conceito “antropológico” de cultura que abarcasse os modos de vida e não apenas os produtos culturais.

com a década de 1870, portanto, é nítida a preocupação em se adotar uma ótica científicista que coincide com o aprofundamento do debate intelectual sobre configuração e construção da nação brasileira e, não por acaso, ambos os debates mobilizam um mesmo grupo de intelectuais, como o próprio Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha. Também não por acaso, estes autores apresentam uma preocupação em traduzir para o contexto brasileiro teorias raciais importadas da Europa (Skidmore, 2012 [1976]; Schwarcz, 1993). Neste sentido, Munanga (2008, p.47) afirma que

Como acontece geralmente na maioria dos países colonizados, a elite brasileira do fim do século XIX e início do século XX foi buscar seus quadros de pensamento na ciência europeia ocidental, tida como desenvolvida, para poder não apenas teorizar e explicar a situação racial do seu País, mas também, e sobretudo, propor caminhos para a construção de sua nacionalidade, tida como problemática por causa da diversidade racial.

A construção da nacionalidade brasileira, portanto, deu-se em termos das ideias e categorias em voga na Europa, especialmente as das teorias raciais, gerando o que Skidmore (2012 [1976], p.24) chamou de “[...] estrito vínculo entre o pensamento sobre raça e o pensamento sobre a identidade nacional”. No entanto, tal processo não configurou um mero transplante de um conjunto de teorias europeias, mas sim de uma tradução destas para o contexto brasileiro e a conseqüente rearticulação entre elas (Skidmore, 2012 [1976]). Neste processo, a diversidade racial foi encarada como um problema a ser superado tanto no plano dos debates intelectuais – discussão de qual seria o tipo racial ideal brasileiro – como no plano das políticas públicas – incentivo à imigração de contingentes populacionais europeus com o objetivo de embranquecimento da população brasileira (Munanga, 2008). É possível identificar, desta maneira, *raça* como uma categoria central e que articula outras categorias neste debate, inclusive *cultura popular*. Por isso, os intelectuais que passaram a se interessar pelo estudo da *cultura popular* no Brasil coincidem com aqueles que se propuseram a traduzir teorias raciais para a realidade brasileira, como os supracitados nesta seção, ou ainda como posteriormente os folcloristas, tais quais Edison Carneiro (2005 [1950]) e Arthur Ramos (1935).

Deste modo, ainda que na Europa a discussão sobre cultura popular no século XIX tenha ocorrido razoavelmente em separado da de raça - pois se referia a um “outro interno” das nações europeias cuja hierarquização social não se dava primordialmente por critérios

raciais – no Brasil a discussão de cultura popular não consegue se dissociar da de raça. É importante ressaltar dois aspectos que ligam as categorias de cultura popular e raça no Brasil. O primeiro, já discutido acima, é que tanto raça como cultura popular são duas categorias importantes para as narrativas sobre nação no Brasil, o que levou a articulação entre ambas, isso não apenas pela importação de teorias raciais da Europa, mas especialmente por se tratar de um país no qual a escravidão da população negra teve um caráter nacional (Skidmore, 2012 [1976]), fazendo com que as alteridades sobre as quais se fundava um projeto de nação – entre elas a divisão entre cultura erudita e popular – tivessem uma dimensão marcadamente racial. O segundo se desdobra do primeiro e está ligado à como uma noção abstrata e generalista de povo – encarado como repositório das manifestações culturais que guardavam a alma da nação – sobre a qual se construiu a categoria de cultura popular esteve, no Brasil, intimamente relacionada a uma divisão social entre brancos e não-brancos, sendo que a categoria de povo esteve historicamente ligada à de população negra.

Neste sentido, Guimarães (1999, p.123) argumenta que “[...] os grupos de cor brasileiros representam, antes de tudo, a segmentação da sociedade brasileira em dois blocos contíguos, mas estranhados entre si: elite e povo, ricos e pobres, cidadãos e excluídos, brancos e negros.”. Uma questão importante a ser resolvida nas narrativas que construíram a nação brasileira passou a ser, portanto, como articular uma visão romântica-folclorista da *cultura popular* – na qual esta pudesse servir como um repositório arcaico da alma nacional – com uma concepção de povo que remetia a uma população diversa racialmente e predominante negra. Ou seja, como referenciar a herança cultural popular – parte integrante da construção da nação moderna – em um país multirracial que se pensava branco, ou ao menos aspirava à branquitude? Munanga (2008, p.48) justifica esta centralidade de raça como eixo do debate sobre nação no Brasil pontuando que

A pluralidade racial nascida do processo colonial representava, na cabeça dessa elite, uma ameaça e um grande obstáculo no caminho da construção de uma nação que se pensava branca; daí por que a raça tornou-se o eixo do grande debate nacional que se travava a partir do fim do século XIX e que repercutiu até meados do século XX.

Assim, uma parte da intelectualidade brasileira dedicou-se a “resolver” o problema racial brasileiro: como projetar uma nação coesa e destinada ao progresso e ao futuro

enquanto a pluralidade racial do país apontava para uma realidade cheia de conflitos e de grupos raciais considerados inferiores pelas teorias hegemônicas da época? Na mesma linha de Munanga, Ortiz (1994, p.30, grifos no original) argumenta que, no Brasil da segunda metade do século XIX, “A questão da raça é a linguagem através da qual se apreende a realidade social, ela reflete inclusive o impasse da construção de um Estado nacional que ainda não se consolidou. Nesse sentido, as teorias ‘importadas’ têm uma função legitimadora e cognoscível da realidade”. As teorias importadas da Europa, portanto, dão o tom do debate, mas suas categorias são atualizadas para a realidade brasileira, como na ascensão da figura do mestiço, que discutirei mais a frente.

Por agora é importante ressaltar que é na década de 1870 que tal problema teórico começa a ser enfrentado de modo mais direto e é no bojo deste debate que os estudos de cultura popular começam a ser realizados. Skidmore (2012 [1976]) chama atenção para o fato de que os intelectuais que discutiram a nacionalidade brasileira no período de formação política desta tinham raça como um eixo central de seu pensamento. No entanto, o autor observa que poucas pesquisas atuais¹² se dedicam a compreender o vínculo entre nacionalidade e raça no Brasil e, ainda mais, afirma que as elites brasileiras ignoram a temática racial. De modo análogo, durante a minha pesquisa de mestrado, pude notar uma sensível ausência da temática racial em boa parte dos estudos atuais sobre *cultura popular* no Brasil, ainda que ambas as temáticas fossem praticamente indissociáveis em fins do século XIX e começo do século XX. Ainda que autores como Carvalho (2005; 2007), Brandão (1977; 1983) e Tinhorão (1988) tenham uma preocupação explícita em relacionar tais temáticas, ainda faltam estudos que relacionem de modo mais aprofundado tais dimensões das relações sociais brasileiras e que busquem compreender cultura popular como uma categoria analítica não subordinada à de raça, mas de desenvolvimento interdependente a esta.

Para melhor organizar o capítulo, dividi as seções em quatro grandes períodos históricos: de 1870 até 1930; de 1930 até 1945; de 1945 até 1964 e; de 1964 até 1985. Ainda que os processos aqui analisados não caibam com perfeição nesta divisão - pois muitos deles se arrastam de um período a outro – acredito que esta divisão compreende momentos centrais nas mudanças políticas do país. Como estas mudanças políticas

¹² Skidmore faz esta afirmação em uma introdução de 1993 para a reedição sua obra *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*.

acarretam mudanças no controle das instituições nacionais, os projetos políticos para a nação – e a própria concepção do que é a nação – também mudam de um período a outro, o que tem impacto direto na análise da relação entre Estado, raça e cultura popular. Assim, creio que tal divisão facilita a organização e compreensão dos argumentos dos quais lanço mão.

2.2 De 1870 até 1930

Como proposto por Cavalcanti *et al* (2012), tomo a década de 1870 como o início dos estudos de cultura popular no Brasil, ainda que antes disso escritores românticos, como José de Alencar, já usassem a figura do indígena como uma metáfora para a alma nacional brasileira. Entretanto, é nesta década que estudos com pretensão científicista começam a ser elaborados sobre a *cultura popular* brasileira e relacionando esta às tentativas de interpretação do país e de construção de uma ideia de nação. Neste sentido, Munanga (2008, p.48-49) afirma que

Apesar das diferenças de ponto de vista, a busca de uma identidade étnica única para o País tornou-se preocupante para vários intelectuais desde a primeira República: Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Manuel Bonfim, Nina Rodrigues, João Batista Lacerda, Edgar Roquette Pinto, Oliveira Vianna, Gilberto Freyre etc., para citar apenas os mais destacados. Todos estavam interessados na formulação de uma teoria do tipo étnico brasileiro, ou seja, na questão da definição do brasileiro enquanto povo e do Brasil como nação. O que estava em jogo, nesse debate intelectual nacional, era fundamentalmente a questão de saber como transformar essa pluralidade de raças e mesclas, de culturas e valores civilizatórios tão diferentes, de identidades tão diversas, numa única coletividade de cidadãos, numa só nação e num só povo.

Como apontado acima por Munanga (2008), a fase que vai de 1870 até 1930 é de intensa atividade intelectual no sentido de interpretar o que eram e propor o que deveriam ser a nação e o povo brasileiros, ainda que, como discutirei mais à frente. Schwarcz (1993) afirma que o período que se inicia na década de 1870 assiste a uma grande penetração de teorias evolucionistas e deterministas no Brasil com o objetivo de explicar diferenças internas e legitimar hierarquias sociais e raciais. A autora prossegue afirmando que

Adotando uma espécie de ‘imperialismo interno’, o país passava de objeto a sujeito das explicações, ao mesmo tempo em que se faziam das diferenças sociais variações raciais. Os mesmos modelos que explicavam o atraso brasileiro em relação ao mundo ocidental passavam a justificar novas

formas de inferioridade. Negros, africanos, trabalhadores, escravos e ex-escravos – ‘classes perigosas’ a partir de então – nas palavras de Sílvio Romero transformavam-se em ‘objetos de ciencia’ (Schwarcz, 1993, p.28, grifos no original)

As alteridades fundadas no encontro colonial passavam, agora, a caracterizar as hierarquias e contradições internas de uma nação que começava a se estabelecer também através do trabalho de intelectuais que passaram a se apropriar daquelas categorias sociais “perigosas” como objetos da ciência. Tal efervescência intelectual, contudo, não resultou – no período em questão - em políticas culturais que tivessem como objeto as manifestações culturais consideradas brasileiras (Rubim, 2007), mas sim em políticas públicas que visavam o incentivo da vinda de imigrantes europeus para o Brasil com o objetivo de substituição da mão-de-obra da população negra recém alforriada e, conseqüentemente, o embranquecimento da população brasileira (Munanga, 2008; Skidmore, 2012 [1976]; Schwarcz, 1993). Tais anos coincidem, ademais, com momentos históricos importantes no Brasil, como o fim do Império e a Proclamação da República, a abolição da escravatura, a chegada em massa de imigrantes europeus e o estabelecimento de uma República sob forte domínio das oligarquias rurais.

Dos autores citados acima por Munanga (2008), darei especial atenção a Sílvio Romero, autor que, além de articular as questões de cultura popular com as de raça, influenciou substancialmente a obra de outros autores preocupados com a discussão da nacionalidade brasileira - como Gilberto Freyre (Schneider, 2005) – e com os estudos de folclore – como Mário de Andrade e Edison Carneiro. Sílvio Romero foi um dos primeiros intelectuais brasileiros a empreender a tarefa de interpretar o país de modo holístico, discutindo a nacionalidade brasileira a partir da articulação de temáticas como literatura, raça e cultura popular. Segundo Schneider (2005, p.16), Romero, ainda que com pretensões científicas, “[...] quis encontrar o autêntico povo brasileiro, a essência profunda da nação, de um modo análogo à busca pela nacionalidade empreendida pelo romantismo alemão na primeira metade do século XIX, à maneira de Herder e dos Irmãos Grimm [...]”. Para isso, Romero dedicou-se, no espírito do Romantismo alemão, a recolher e classificar os contos populares brasileiros.

No entanto, diferentemente dos pares europeus, Romero não se limitou a recolher e reproduzir os contos populares do Brasil como representantes da alma nacional, mas

também a *classificá-los* de acordo com a sua origem *racial*, se europeu, africano, indígena ou mestiço. Assim, Romero não apenas articula as categorias analíticas de raça e cultura popular, como racializa a cultura popular ao classificá-la de acordo com um sistema de hierarquização racial multirracial no qual, além de raças tidas como puras, figura a categoria do *mestiço*. É importante ressaltar que a classificação racial da cultura popular no contexto histórico do racismo científico implica em uma biologização da cultura, ou seja, uma hierarquização das manifestações culturais a partir de sua associação a certa categoria social, paradigma que, com defasagem em relação à Europa (Ortiz, 1994), só será superado no Brasil nos anos 1930. Romero (2008 [1885]) hierarquiza racialmente o Brasil entre brancos superiores, negros intermediários e indígenas inferiores, estes fadados ao desaparecimento. Já o negro se diluiria através da miscigenação no longo prazo até que o tipo racial ideal brasileiro se formasse. O tipo ideal seria branco, mas com a força adaptativa aos trópicos da raça negra.

A novidade no trabalho de Romero, no entanto, é a tentativa de resolver as ambiguidades da realidade racial brasileira e do pessimismo com relação ao progresso de um país multirracial através da celebração do mestiço como, senão o tipo ideal, a encarnação perfeita do genuíno brasileiro. Segundo Romero (2008 [1885], p.18), “Não há aqui, pois, em rigor, vencidos e vencedores; o mestiço congraçou as raças e a vitória é assim de todas três. Pela lei da adaptação elas tendem a modificar-se nele, que, por sua vez, pela lei da concorrência vital, tendeu e tende ainda a integrar-se à parte, formando um tipo novo em que predominará a ação do branco.”. Ainda que os estudos sobre a dinâmica racial e sobre a *cultura popular* no Brasil tenham sido interesse de vários outros intelectuais no período em questão – como os estudos sobre Candomblé feitos por Nina Rodrigues, este pessimista com relação à configuração racial brasileira e seu impacto nas possibilidades de progresso do país (Cavalcanti *et al*, 2012) – é o legado intelectual de Sílvio Romero que deixará marcas mais profundas nos estudos posteriores sobre *cultura popular* e raça no Brasil e na postura do Estado, como analisarei na próxima seção.

2.3 A Era Vargas

Além de mudanças políticas profundas decorrentes da mudança da República Velha para a Era Vargas, os anos 1930 assistirão a grandes transformações tanto nas políticas públicas como no pensamento brasileiro no que toca à relação entre cultura popular, raça e

nacionalidade, especialmente com o impacto de intelectuais como Gilberto Freyre e Mário de Andrade. No campo das políticas públicas, o governo de Getúlio Vargas inaugura a elaboração e implementação de políticas pelo Estado (Rubim, 2007), aprofundando e institucionalizando o debate sobre a nação brasileira. No campo intelectual, uma guinada culturalista – inspirada, sobretudo, pela obra de Gilberto Freyre – faz com que o debate sobre raça, cultura popular e nacionalidade no Brasil passe de um caráter eminentemente biológico – nos termos do racismo científico do – para um caráter cultural.

Tais mudanças, contudo, não fazem com que cultura popular e raça deixem de ser relevantes para a discussão da nacionalidade brasileira. Pelo contrário, tais categorias se tornam ainda mais centrais neste processo na medida em que o governo de Getúlio Vargas passa a implementar um projeto modernizador do país. Assim, a busca por um tipo brasileiro, que representaria uma raça única, civilizada e adaptada aos trópicos, é cada vez mais centrada na figura do mestiço. A miscigenação racial - analisada por autores como Romero (2008 [1885]) como uma questão antes biológica que cultural – assume um caráter de miscigenação cultural, na qual a cultura popular associada às populações negras começa a ser apropriada enquanto símbolo nacional. Entretanto, ainda que inserida em novo contexto histórico e intelectual, a miscigenação como processo histórico e como discurso em si, não era novidade.

Neste sentido, Skidmore (2012 [1976], p.100) afirma que a “[...] a miscigenação não despertava a oposição instintiva da elite branca no Brasil. Pelo contrário, era um processo admitido (e tacitamente tolerado) mediante o qual alguns mestiços (quase invariavelmente mulatos claros) haviam ascendido ao topo da hierarquia social e política.”. Contudo, é apenas a partir do trabalho pioneiro de Sílvio Romero que a figura do mestiço começa a ser celebrada como o tipo racial brasileiro por excelência, ainda que tal celebração não significasse, claro, uma superação do racismo estrutural e fundante da nação brasileira. O trabalho de Romero, no entanto, esteve longe de ser consenso no fim do século XIX e o autor ficou também conhecido pelo talento em causar polêmica (Schneider, 2005). A novidade da guinada político-intelectual dos anos 1930, portanto, é a ascensão da figura do mestiço a paradigma explicativo da brasilidade, assim como a abordagem da temática racial não mais a partir de argumentos biológicos, mas sim de teorias culturalistas.

É nos anos 1930, então, que intelectuais e Estado se engajam conjuntamente no tarefa de construir discursivamente a identidade nacional brasileira e implementá-la através de instituições e políticas públicas. Santos (1996, p.41), afirma que “[...] tal projeto estava associado ao reconhecimento da necessidade de produzir uma imagem singularizada do Brasil enquanto cultura e como parte da moderna civilização ocidental.”. O obstáculo de construir uma nação moderna nos moldes europeus em um país multirracial é superado – ao menos no campo do discurso – através da ascensão do mestiço à figura de tipo ideal brasileiro sem o abandono, contudo, de uma ideologia embranquecedora da sociedade brasileira. Ao analisar a produção intelectual brasileira nos anos 1920-30, Skidmore (2012 [1976], p.244) afirma que “Curiosamente, os escritores de modo geral não se dispuseram a declarar, de forma inequívoca, que a raça não fazia diferença e que daí em diante a questão deveria ser ignorada. O que disseram foi que o Brasil estava embranquecendo cada vez mais e, portanto, o problema estava sendo resolvido.”. O autor prossegue argumentando que a obra de Gilberto Freyre – central para este processo – combateu a visão de que a miscigenação havia causado um dano irreparável ao país, mas não advogou pela igualdade racial e, pelo contrário, “[...] reforçou o ideal do branqueamento, pois mostrava vividamente que a elite (basicamente branca) ganhara valiosos traços culturais decorrentes do contato íntimo com o africano (e, em menor medida, com o índio). (Skidmore, 2012 [1976], p.268).

Assim, a guinada culturalista dos anos 1930 não deve ser vista como uma superação da questão racial – e do racismo – na construção de uma identidade nacional brasileira, mas sim como uma adequação deste debate a um discurso oficial do Brasil como um país moderno, ao contrário do período anterior, no qual a “civilização” ainda era um objetivo – ou até um destino - a ser atingido futuramente pelo país. É no bojo deste processo que aspectos das culturas populares ligados às populações não-brancas do Brasil passam a ser apropriados como símbolos nacionais de uma nação que se constituía, ao mesmo tempo, moderna e autêntica (Santos, 1996). Neste sentido, ao analisar a trajetória do samba no Brasil e do tango na Argentina – à luz dos processos de formação nacional e modernização em ambos os países – Garramuño (2007) busca entender como tais gêneros musicais – perseguidos antes dos anos 1930 por serem considerados primitivos e estarem associados às populações negras – passam a ser celebrados oficialmente como símbolos nacionais. Deste aparente paradoxo – projetos modernos de nação alçarem gêneros musicais tidos

como primitivos ao status de símbolos nacionais - Garramuño (2007, p.16) cunha o conceito de *modernidade primitiva* para dar conta de compreender o primitivo como criação e parte constitutiva da modernidade. Neste processo, não são os sujeitos que produziam o tango e o samba em seus contextos originais que são referenciados, mas são as manifestações culturais destes que são apropriadas pela elite e que, conseqüentemente, são embranquecidas e civilizadas neste processo (Garramuño, 2007). A construção das nações modernas latino-americanas esteve, assim, intimamente ligada à apropriação e celebração de algumas manifestações culturais das populações tidas como primitivas pela própria modernidade. No Brasil, tal processo foi iniciado por intelectuais ainda no século XIX, mas é na Era Vargas que este toma corpo de política oficial.

Foi no primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) que são criadas instituições destinadas à elaboração e implementação de políticas culturais que têm como objetivo a construção oficial de uma identidade nacional e de um tipo ideal brasileiro (Barbalho, 2007). O aparato institucional criado por Vargas para a área cultural é ocupado por intelectuais dedicados à tarefa de construir uma identidade nacional para o país. Neste sentido, Barbalho (2007, p. 40, grifos no original) afirma que no governo Vargas,

Os responsáveis pela elaboração da identidade nacional e por sua publicização serão os intelectuais, já que para estes “cultura” e “política” formam termos indissociáveis, devendo mesmo se fundir em torno da “Nação”. Há a tentativa de criar uma “cultura do consenso” em torno dos valores da elite brasileira, e o projeto de uma “cultura nacionalista” é o espaço para aproximar parcelas da intelectualidade, mesmo aquela não alinhada diretamente ao regime.

Tal cultura nacionalista construída pelas elites se dá também a partir da apropriação da cultura popular feita pelo discurso oficial e pela ação das recém-criadas instituições culturais e suas políticas. Rubim (2007) afirma que as políticas culturais são inauguradas no Brasil a partir de duas experiências ocorridas nos anos 1930, uma em âmbito municipal – a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento Cultural da Prefeitura de São Paulo - e outra em âmbito nacional – a criação do Ministério de Educação e Saúde, sob a gestão do esteticamente modernista e politicamente conservador Gustavo Capanema. No caso de São Paulo, Mário de Andrade propõe “[...] uma definição ampla de cultura que extrapola as belas-artes” (Rubim, 2007, p.15), abrangendo as culturas populares assumindo o patrimônio também em sua dimensão imaterial. Andrade, no curto tempo em que esteve à frente do

referido órgão patrocinou duas missões etnográficas ao Norte e Nordeste do Brasil, extrapolando, assim, o âmbito municipal de sua gestão. É também de Mário de Andrade o anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, no qual o autor propunha um órgão que, além da dimensão material-arquitetônica, desse conta de inventariar e proteger o patrimônio imaterial do país (Rubim, 2007). O anteprojeto, no entanto, acabou sendo engavetado e o foco do SPHAN – criado em 1937 – foi – durante os trinta anos que esteve sob coordenação de Rodrigo Melo Franco de Andrade – o patrimônio arquitetônico de “pedra e cal” representante de uma cultura branca e católica (Santos, 1996), excluindo, assim, a *cultura popular* da concepção de patrimônio operacionalizado pelo Estado. A *cultura popular*, portanto, era parte constitutiva, ainda que marginal, da construção da ideia de nação, ao mesmo tempo em que, quando a questão era elaborar e implementar políticas públicas de inventariação e preservação do patrimônio nacional, a *cultura popular* não atendia aos requisitos de uma concepção erudita, católica e branca de patrimônio como a defendida pelo SPHAN durante décadas.

Já Capanema, que continuou no cargo depois da instituição do autoritário Estado Novo, em 1937, ficou como o responsável pelas diversas instituições culturais que foram criadas sob o guarda-chuva do Ministério de Educação e Saúde. Dentre estas instituições cabe destacar: o supracitado SPHAN, a Superintendência de Educação Musical e Artística (1936); o Serviço de Radiodifusão Educativa (1936); o Serviço Nacional de Teatro (1937); o Instituto Nacional do Livro (1937); o Conselho Nacional de Cultura (1938); e o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (1932), posteriormente substituído pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, braço de divulgação ideológica do regime varguista e essencial para a legitimação da ideia de nação presente no discurso oficial.

A Era Vargas é marcada, portanto, pela inauguração das políticas culturais em um contexto que combinou autoritarismo político com a construção de uma identidade nacional oficial na qual o conflito se diluía em homogeneidade, metáfora vivificada pela figura do mestiço. Neste contexto, o lugar das culturas populares foi o de legitimação de um passado autêntico, coeso e pacífico para um projeto de nação construído sobre o silêncio em relação aos conflitos sociais e raciais do país. A *cultura popular* – e especialmente a negra, como no caso do samba – foi apropriada como uma fonte de legitimação de um projeto nacional totalizante, que partia das elites para incorporar toda a população

brasileira e, por isso mesmo, não poderia simplesmente se afirmar puramente branco. A branquitude, mais que uma realidade, surgiu como uma ideologia permitida pelas alegorias do mestiço e da mestiçagem cultural, estratégias discursivas para “civilizar” e embranquecer uma população multirracial. Barbalho (2007, p.41) resume a postura do governo Vargas para com as culturas populares argumentando que

[...] a valorização da nacionalidade como política de Estado orienta a ação do governo na área cultural ao glorificar a cultura popular mestiça, elevando-a a símbolo nacional. O “popular”, ou o folclore, retirado do local onde é elaborado, ocultando assim as relações sociais das quais é produto, funciona, nesse momento de constituição da “cultura brasileira”, como força de união entre as diversidades regionais e de classe. A mestiçagem amalgama os tipos populares em um único ser, o Ser Nacional, cujas marcas são a cordialidade e o pacifismo.

Assim, a gestão de Vargas entre os anos de 1930-45 inaugura uma tradição de apropriação das culturas populares pelas instituições culturais do Estado na qual estas servem para a construção e legitimação de projetos nacionais oficiais sem que, contudo, os sujeitos produtores destas culturas sejam encarados como sujeitos coletivos detentores de saberes e direitos.

2.4 Do pós-guerra ao Golpe de 64

Ao analisar o histórico das políticas culturais no Brasil, Rubim (2012) propõe três tristes tradições: a ausência, o autoritarismo e a instabilidade. Ainda que estas tradições se combinem em muitos momentos, o autor propõe que é possível tipificar alguns períodos como representantes de cada uma delas. Dos períodos analisados até agora, o que vai de 1870 até 1930 seria um exemplo da ausência de políticas culturais, ainda que diversos intelectuais estivessem empenhados na compreensão e construção da nação brasileira. O período subsequente, que vai de 1930-45, seria classificado pela tradição do autoritarismo, no qual o governo Vargas “[...] inaugurou uma atuação sistemática do estado na cultura.” (Rubim, 2012, p.32) com o intuito de implementação e legitimação de um projeto autoritário de nação. Rubim (2012) afirma que esta relação entre governos autoritários e políticas culturais nacionais marca fortemente a história brasileira, tendo como contraponto a ausência de políticas culturais em períodos democráticos, ou menos autoritários. A

instabilidade, especialmente institucional, caracterizará o período pós-Ditadura Militar, por isso, retornarei a esta tradição no próximo capítulo.

Por agora, é importante destacar que após um período de racionalização administrativa e de institucionalização da cultura ocorrido na Era Vargas (Calabre, 2009), o período democrático subsequente – fora algumas experiências pouco conectadas entre si – assiste a uma ausência institucional na área de cultura, assim como na elaboração e implementação de políticas culturais (Rubim, 2012; Calabre, 2009). Isto não significa, entretanto, que tal período não assistiu a uma intensa atividade de intelectuais na área, compreendendo, inclusive, a organização coletiva destes e a demanda por institucionalização, especialmente no que toca o Movimento Folclórico Brasileiro e os Centros de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes - CPCs-UNE, ambos relevantes para a compreensão do campo político da cultura popular no Brasil.

No âmbito do Estado, cabe destaque à criação, em 1955, do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB, órgão vinculado ao Ministério da Educação e Cultura¹³ e com o objetivo de ser um centro de altos estudos políticos e sociais. O ISEB foi baseado em uma ideologia nacional-desenvolvimentista e congregou intelectuais de esquerda, sendo fechado logo do golpe militar de 1964 por ser considerado subversivo (Calabre, 2009). Apesar de sua curta existência, os estudos realizados pelo ISEB terão impacto na ação de governantes e intelectuais, criando o que Rubim (2012, p.18) chamou de “[...] invenção de um imaginário social que irá conformar o cenário político-cultural do país”, imaginário este assentado sobre duas matrizes conceituais que basearam ideologicamente a produção do ISEB: a alienação e a situação colonial (Alves, 2011a). O ISEB, portanto, atuou no sentido de estabelecer uma visão crítica do Brasil como um país que passava por um novo processo de colonialismo cultural, sendo necessário engendrar uma tomada de consciência e desalienação nacionais (Alves, 2011a). Além do ISEB, Rubim (2012) faz ressalva a duas outras instituições culturais que fogem à lógica da ausência de instituições e políticas culturais do período: o SPHAN, que continuava sob a coordenação de Rodrigo Melo Franco de Andrade e com o foco no patrimônio de “pedra e cal” (Santos, 1996); e a criação

¹³ Em 1953 o Ministério da Educação e Saúde se desmembra, dando origem ao Ministério de Educação e Cultura (Rubim, 2007).

da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro - CDFB, demanda institucionalizada do Movimento Folclórico Brasileiro¹⁴.

Todavia, o que houve de mais relevante para as culturas populares no período em questão não ocorreu no âmbito do Estado, ainda que tenha se relacionado de modo íntimo e, muitas vezes, conflitivo com este: os Centros de Cultura Popular da UNE e o Movimento Folclórico Brasileiro¹⁵. Ambos os movimentos tomavam o popular - cultura popular para um, folclore e/ou *cultura popular* para outro – como objeto, mas o faziam a partir de discursos e estratégias de ação distintas, ainda que, nos dois casos, a elaboração de discursos sobre o *outro* ausente desse a tônica do debate. A disputa entre tais atores coletivos – ISEB, CPC e Movimento Folclórico Brasileiro – gerou entre os anos 1950-60 o que Vilhena (1997) chamou de politização da noção de cultura brasileira, passando esta de uma construção hegemônica de um Estado autoritário para um objeto de disputa entre grupos estatais e paraestatais. Neste contexto, as categorias analítica e social de cultura popular são também objeto de disputa entre grupos distintos, especialmente entre intelectuais oriundos do Movimento Folclórico Brasileiro e dos CPCs da UNE.

Os CPCs foram criados pela UNE em 1961 e tiveram vida curta, pois também foram fechados pelos militares após o golpe de 1964, devido a seu caráter considerado subversivo. Mas apesar de efêmeros, muitos intelectuais e artistas de renome - como Carlos Estevam, Ferreira Gullar e Eduardo Coutinho - formaram parte de seus quadros. O conceito de cultura popular desenvolvido e usado nos CPCs da UNE contrastava fortemente com aquele empregado com folcloristas, este, se não identificado, ao menos intimamente relacionado com os conceitos de folclore e tradição. Já no caso dos CPCs, cultura popular tornou-se um conceito instrumental para a luta revolucionária. Carlos Estevam (1963, p.30), intelectual central para os CPCs, afirma que “Caem na cultura popular todas as atividades relativas à formação da consciência política das massas”. Para a ideologia desenvolvida nos CPCs, *cultura popular*, portanto, não designa as manifestações populares, mas sim as ações dos próprios CPCs realizadas para o povo com o objetivo de conscientização revolucionária deste.

¹⁴ Cabe ressaltar que a CDFB acaba por se tornar a principal responsável pela institucionalização das temáticas de *cultura popular* e folclore no Estado brasileiro, já que o SPHAN tinha como foco o patrimônio católico e branco de “pedra e cal”, concepção de patrimônio que excluía a *cultura popular*.

¹⁵ Ainda que tal movimento seja nomeado de distintos modos, utilize aqui a terminologia usada por Vilhena (1997).

São os intelectuais dos CPCs, portanto, que levam a cultura à massa: ao falar para o povo, o intelectual passa a ser do povo e porta-voz deste, é o intelectual/artista que decide ser povo (Chauí, 1989). Assim, enquanto uma categoria que designa um grupo de fenômenos, *cultura popular* para os CPCs se refere a um objeto distinto do conceito de *cultura popular* dos folcloristas. Como afirma Ortiz (1994, p.71), os CPCs rompem com a identidade entre folclore e cultura popular vigente até então no Brasil, considerando o primeiro um conceito conservador e a segunda uma ação programática e reformista. Como uma ação programática, a cultura popular se descola das tradições populares e se torna um projeto político feito de uma elite intelectual para o povo (Alves, 2011a). A ideologia dos CPCs, portanto, não apenas objetifica o povo enquanto um objeto de estudo e ação, como considera as manifestações populares como alienadas, ainda que potencialmente revolucionárias, como na análise que Estevam (1963, p.32) faz das escolas de samba.

Assim, além de também objetificarem o povo enquanto objeto das elites, os CPCs rompem com o aspecto de positividade das manifestações populares que românticos e folcloristas haviam desenvolvido. Ainda que o conceito de povo que baseia a concepção de cultura popular dos CPCs seja tão reificante e homogeneizador como aquele originado pelo pensamento romântico e folclorista – este último muitas vezes também de conotação marxista, como no caso de Edison Carneiro (2008 [1965]) – há uma diferença fundamental: o povo para o qual os CPCs orientam suas ações não é o repositório da alma nacional, dos saberes populares, mas – de acordo com uma concepção marxista - o conjunto populacional formado por trabalhadores expropriados dos meios de produção e alienados pelo sistema capitalista (Estevam, 1963). Contudo, os CPCs não deixam de ter como objeto de sua ação a *cultura nacional*, tendo como um objeto final e sua ação a descolonização desta a partir da conscientização popular e a luta contra o imperialismo cultural (Alves, 2011a). Deste modo, é a questão de classe que determina o que é o povo, levando a que raça não seja uma categoria analítica e social relevante para a compreensão do que é cultura popular para os teóricos dos CPCs.

Por sua vez, o Movimento Folclórico Brasileiro é de grande importância para a compreensão de como os estudiosos de folclore se articularam coletivamente – com pretensões de alcance nacional – e como lograram a institucionalização de algumas de suas demandas frente ao Estado no período em questão nesta seção. Como afirmado no início deste capítulo, sigo a orientação de Cavalcanti *et al* (2012) de entender o início dos estudos

de folclore no Brasil na década de 1870, sobretudo com os estudos de Sílvio Romero. Desde então e até antes do período analisado nesta seção, muitos estudiosos contribuíram substancialmente para este campo de estudo, como Amadeu Amaral e Mário de Andrade (Cavalcanti *et al*, 2012). No entanto, é a partir da década de 1940 que os folcloristas começam substancialmente a se organizar nos âmbitos estaduais e nacional, a promover Congressos nacionais e a demandar e lograr uma maior institucionalização da temática no Estado. Vilhena (1997, p.31) - autor que realizou extensa pesquisa sobre a história do Movimento Folclórico Brasileiro – justifica a escolha do período de 1947-64 para o recorte temporal de sua análise afirmando que tal período é “[...] decisivo para se compreender o espaço relativamente periférico que os estudos de folclore ocupam hoje em nossa vida intelectual.”. Isto se dá em contraposição com o reconhecimento alcançado por alguns folcloristas – como Renato Almeida e Luís da Câmara Cascudo – assim como com a boa entrada no Estado que o Movimento teve em vários momentos.

O período escolhido por Vilhena (1997) – que praticamente coincide com o desta seção – explica a futura marginalização dos folcloristas partindo do marco que inicia a institucionalização estatal das demandas do Movimento: a criação, em 1947, da Comissão Nacional do Folclore – CNFL, vinculada ao Ministério do Exterior. A CNFL foi criada por recomendação da UNESCO – e estava ligada a esta – tendo como objetivos a pesquisa, a proteção e a inserção do folclore nos currículos educacionais (Alves, 2011a). A CNFL mostrou o que Vilhena (1997) chamou de aspecto missionário dos folcloristas, que buscavam, especialmente, a institucionalização dos estudos de folclore nas instituições de ensino – inclusive universidades – e das políticas de inventariação e proteção do folclore nos âmbitos estaduais e federal. Ainda que tais objetivos tenham obtidos graus distintos de sucesso, nenhum dos dois sobreviveu às mudanças políticas e institucionais ocorridas nos anos 1960.

Quanto ao primeiro objetivo, os folcloristas fracassaram em institucionalizar o folclore como campo de estudos nas recém-formadas universidades brasileiras (Vilhena, 1997; Cavalcanti *et al*, 2012). Quanto a este tema, Vilhena (1997, p.22, grifos no original) afirma que “[...] no plano dos estereótipos, o folclorista se tornou o paradigma de um intelectual não acadêmico ligado por uma relação romântica ao seu objeto, que estudaria a partir de um colecionismo descontrolado e de uma postura empiricista. Dessa forma, os estudos de folclore são sempre vistos como uma disciplina ‘menor’ [...]”. Os folcloristas,

portanto, enfrentaram grande resistência a terem seus estudos reconhecidos como científicos, especialmente pela desconfiança com que outros acadêmicos tratavam a metodologia dos folcloristas, pouco sistemática e com uma sobreposição do esforço empírico por sobre o teórico. Apesar de uma tentativa de aproximação com as Ciências Sociais, especialmente da Antropologia, os folcloristas não lograram despertar o interesse dos cientistas sociais da época, levando a que Edison Carneiro – intelectual que se dedicou a esta tarefa – afirmasse que “Os cientistas sociais não têm visto com bons olhos essa aproximação do folclore” (Carneiro, 2008 [1965], p.67).

Já em relação ao segundo objetivo, os folcloristas alcançaram um grau de institucionalização que não se manteve após a década de 1960. No entanto, os anos 1940-50 assistiram a uma intensa atividade político-institucional dos folcloristas. Da CNFL, foram criadas várias comissões estaduais, visando à integração nacional dos estudos e dos esforços políticos dos folcloristas (Vilhena, 1997). A integração nacional foi buscada, sobretudo, a partir da realização de vários Congressos Brasileiros de Folclore, sendo o primeiro deles em 1951, no qual foi elaborado a Carta do Folclore Brasileiro. Outra importante conquista no sentido de institucionalização estatal foi a criação, em 1958, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – CDFB, subordinada ao Ministério de Educação e Cultura, que tinha como principal objetivo a promoção e incentivo dos estudos de folclore (Calabre, 2009). A CDFB foi provisoriamente fechada pelo Golpe Militar de 1964 e Edison Carneiro destituído de sua coordenação pela sua orientação ideológica marxista, sendo que a Campanha é reaberta enfraquecida meses depois sob a coordenação do folclorista conservador Renato Almeida (Vilhena, 1997).

Neste sentido, Vilhena (1997) destaca que os órgãos criados pelos e para os folcloristas sofreram da falta de continuidade das políticas culturais no Brasil decorrente do Golpe Militar de 1964¹⁶. No entanto, Vilhena (1997) destaca que não foram apenas as mudanças no cenário político que determinaram o declínio do Movimento Folclórico Brasileiro nos anos 1960, pois a isso se somaram outros problemas: a CNFL e a CDFB enfrentaram desafios no que toca o acesso a recursos e pessoal; a nacionalização buscada pelos folcloristas sempre foi bastante frágil; a incapacidade de institucionalização do

¹⁶ A falta de continuidade de políticas culturais não significa que o Regime Militar não as elaborou e implementou, mas sim que rompeu com as poucas políticas existentes até então para propor outras, como discutirei na seção a seguir.

folclore como campo de estudo nas universidades contribuiu para a falta de renovação de quadros intelectuais entre os folcloristas e; as políticas promovidas pelos folcloristas estiveram muito focadas na promoção e incentivo aos próprios folcloristas, em lugar de focarem nos produtores de folclore.

Apesar de seu declínio, os folcloristas contribuíram substancialmente tanto para a constituição da cultura popular enquanto um campo de estudos no Brasil como para a institucionalização estatal desta – o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, hoje parte da estrutura do IPHAN é a sobrevivência da CDFB, por exemplo. Vilhena (1997, p.30) afirma que os folcloristas foram os primeiros a formular um discurso sistemático sobre cultura popular no Brasil, o que implicou a revisão deste conceito. Convém ressaltar que para os folcloristas não havia uma clara distinção entre os conceitos de folclore e cultura popular¹⁷ (Alves, 2011a), sendo que a maioria dos autores os usava de modo quase que intercambiável. A tensão entre os termos começa a tomar forma a partir do discurso dos CPCs, nos quais cultura popular ganha um caráter revolucionário, reformista, ao passo que folclore um caráter conservador, reacionário.

A definição do folclorista Edison Carneiro (2008 [1965], p.03) para folclore dá conta da amplidão do conceito para este grupo – daí seu uso intercambiável com cultura popular – afirmando que se entende por folclore “[...] um corpo orgânico de modos de sentir, pensar e agir peculiares às camadas populares das sociedades civilizadas”, modos que, ainda que não sejam exclusivos do povo, dependem de desníveis dentro da mesma cultura para serem caracterizados. Apesar da amplidão do conceito de cultura popular e/ou folclore usado pelos folcloristas, é importante ressaltar que no âmbito das análises empíricas produzidas pelo Movimento, o foco privilegiado de análise foram os folguedos populares (Alves, 2011a; Vilhena, 1997). É na Carta do Folclore Brasileiro - documento resultante do I Congresso Brasileiro de Folclore – que a equivalência entre cultura popular e folclore para os folcloristas fica mais clara, assim como a visão da *cultura popular* como um modo de vida comunitário. De acordo com o Carta do Folclore Brasileiro:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação

¹⁷ Exceção que pode ser feita a Luís da Câmara Cascudo, que preferia a utilização de cultura popular a folclore, por entender o primeiro como mais amplo que o segundo (Alves, 2011).

folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos. (Carta, 1952)

Outra questão importante é que, ainda que os folcloristas não identificassem literalmente a *cultura popular* com a cultura negra, o estudo desta última foi escolha privilegiada de muitos folcloristas – para não dizer dos maiores expoentes do movimento – como Edison Carneiro (2005 [1950]) e Arthur Ramos (1935), marcando, assim, um contínuo com relação às gerações anteriores de estudiosos, como Sílvio Romero e Nina Rodrigues. Carneiro (1961, p.30) afirma que a “[...] grande contribuição folclórica do negro está nos folguedos que nos legou”, justamente o objeto de estudo privilegiado pelo grupo de intelectuais do qual o autor fez parte. Com o fracasso de institucionalização dos folcloristas no meio acadêmico, entretanto, os estudos sobre cultura popular começam a se desgarrar dos estudos sobre relações raciais no Brasil. Enquanto os primeiros não conseguem se institucionalizar nos departamentos de humanidades das universidades brasileiras, os segundos se autonomizam e se institucionalizam em alguns departamentos a partir dos anos 1970. Assim, até os anos 1980 é possível verificar uma produção acadêmica pequena no que toca os estudos de cultura popular (Vilhena, 1997), ao passo que os estudos sobre raça ganham em importância, sobretudo após uma maior institucionalização do movimento negro - e da chegada de alguns militantes negros aos bancos das universidades, como Lélia Gonzalez - e dos estudos pioneiros de Nelson do Valle e Carlos Hasenbalg em finais dos anos 1970. A este processo Guimarães (2002) chama de retomada do conceito de raça pela Sociologia Brasileira.

2.5 A Ditadura Militar

Dentro da tipificação das três tristes tradições proposta por Rubim (2012), o período da Ditadura Militar se enquadra na tradição autoritária, na qual regimes antidemocráticos fazem uso de políticas culturais para se legitimarem, assim como para legitimarem um projeto de nação. Num primeiro momento (1964-68) o regime militar se concentra em desmontar as políticas culturais existentes – como o enfraquecimento da CDFB e o fechamento do ISEB - assim como em perseguir as organizações civis consideradas subversivas – como os CPCs da UNE. Além disso, o Regime Militar passa a

investir na instalação de uma infraestrutura de telecomunicações, imprimindo a lógica da indústria cultural às políticas públicas do setor de cultura (Rubim, 2012). Neste período é também criado o Conselho Federal de Cultura - CFC, responsável por centralizar a institucionalização do campo da cultura, ficando responsável pelo registro e apoio às diversas instituições culturais do país, assim como por estimular a criação das secretarias estaduais de cultura. Segundo Barbalho (2007, p.43), o CFC reúne intelectuais renomados de perfil tradicional, que elaboram uma política cultural nacionalista de caráter conservador e de reverência ao passado.

A partir de 1968, a repressão do regime militar se intensifica, gerando o que Rubim (2012) chamou de vazio cultural, momento em que a perseguição política e o dismantelo de organizações culturais de esquerda chegaram ao ápice. É apenas a partir de 1974, sob a gestão de Ney Braga no Ministério da Educação e Cultura, que o Regime Militar voltará a promover políticas culturais substanciais (Barbalho, 2007). Assim, em 1975 é lançada a Política Nacional de Cultura – PNC, em cujo documento base se encontram os princípios norteadores da política cultural para o país naquele momento. A PNC foi uma política que enaltecia a *unidade na diversidade*: ou seja, a diversidade era um discurso de submissão do regional ao nacional - foco essencial da política - que buscava promover e aprofundar a integração nacional, aspecto fundamental do projeto político dos militares (Barbalho, 2007). Neste sentido, a diversidade cultural representada pelas culturas populares é diluída em um discurso de unidade na diversidade que serviu à legitimação de um projeto de integração nacional. No entanto, é no bojo da PNC que são criadas algumas instituições culturais importantes, como a Funarte e o Centro Nacional de Referência Cultural - CNRC, ambas em 1975. O CNRC fica sob a coordenação de Aloísio Magalhães – futuro gestor do SPHAN – e tem como objetivo mapear, documentar e entender a diversidade cultural brasileira, passando a incorporar na compreensão de patrimônio dimensões da vida social para além da material de origem europeia, abrindo espaço para a promoção de estudos sobre as culturas negras e indígenas (Santos, 1996).

É no SPHAN, todavia, que ocorrerão as mudanças mais substanciais nas políticas culturais do período, ocorridas sob a gestão de Aloísio Magalhães, que assume a coordenação do órgão em 1979. Magalhães rompe com a lógica de “pedra e cal” que marcava a gestão do SPHAN, até então, ainda muito calcada na herança deixada por

Rodrigo Melo Franco de Andrade. Magalhães abre caminho para que o SPHAN trabalhe com o patrimônio imaterial, adotando a diversidade cultural como componente central de seu discurso, enfatizando a importância do contato dos profissionais do patrimônio cultural com as populações locais (Santos, 1996). Magalhães se entende, portanto, como um sucessor de Mário de Andrade, levando a cabo o anteprojeto que o intelectual havia escrito para o SPHAN, engavetado nos anos 1930. O conceito de cultura, portanto, é alargado, levando em conta uma dimensão “antropológica” da cultura, ou seja, o patrimônio como um modo de vida, como uma realização cotidiana de grupos populacionais (Botelho, 2007). É apenas a partir da gestão de Magalhães no SPHAN, portanto, que a *cultura popular* passa a ser enquadrada dentro da concepção e das políticas de patrimônio, pois que até então a concepção reduzida e conservadora de patrimônio do SPHAN não apenas excluía a *cultura popular*, como se opunha a esta, valorizando a herança erudita e europeia do patrimônio nacional. Deste modo, Aloísio Magalhães abre caminho para que o SPHAN passe a ter outros objetos como foco de sua ação, inclusive as culturas populares. Neste sentido, Santos (1996, p.56, grifos no original) afirma que na gestão de Magalhães,

[...] diferentes formas de “cultura popular” são valorizadas e opostas à assim chamada alta cultura: arte e arquitetura popular; diferentes tipos de artesanato; religiões populares; culturas étnicas; esportes; festas populares; etc. Esses bens culturais são valorizados não por uma suposta exemplaridade, mas como parte da vida cotidiana e como formas de expressão de diferentes segmentos da sociedade brasileira.

Apesar desta abertura conceitual e ontológica, Santos (1996) lembra que o foco do discurso de Magalhães – aliado aos princípios do Regime Militar – é a cultura nacional. Assim, apesar do longo período que compreende o regime (1964-1985), é possível encontrar um denominador comum no que toca as políticas culturais, assim como a postura com relação às culturas populares. É através destas políticas culturais que o Regime Militar busca integrar a nação, legitimando seu projeto político autoritário e conservador, no qual a diversidade esteve sempre subordinada à unidade. Como afirma Barbalho (2007, p.42, grifos no original), neste período “[...] a preocupação das elites dirigentes não é mais ‘criar uma nação’, e sim garantir a sua integração. No entanto, mais uma vez a cultura é percebida como elemento central na garantia da nacionalidade.”

As culturas populares tornam-se, portanto, um instrumento de legitimação do discurso da unidade na diversidade, mera ilustração de um projeto político autoritário e nacionalista. É nítida, mais uma vez, a ausência no período de políticas para as culturas populares tomando estas como sujeitos de direitos. Mais uma vez, as culturas populares são objetificadas e apropriadas como instrumentos de legitimação de um projeto de nação. Como argumenta Chauí (1989), neste caso é o Estado que define o que é o nacional-popular e o implementa a partir de políticas culturais do Estado voltadas para o próprio Estado. A este processo de apropriação do popular, constante na história brasileira e especialmente presente durante regimes autoritários, Marilena Chauí dá o nome de *mitologia verde-amarela*. Chauí (1989, p.96, grifos no original) argumenta que “A mitologia verde-amarela foi elaborada ao longo dos anos pela classe dominante brasileira para servir-lhe de suporte e de autoimagem celebrativa, enfatizando o lado ‘bom selvagem tropical’ que constituiria o caráter nacional brasileiro na perspectiva das oligarquias agrárias, embevecidas com o mito do brasileiro cordial e pacífico.”. Tal mitologia se assentou, sobretudo, no mito da democracia racial, negando os conflitos raciais do país e celebrando a figura do mestiço e da mestiçagem cultural (Chauí,1989). Como afirma Guimarães (2002, p.153, grifos no original), “Nos anos da ditadura militar, entre 1968 e 1978, a ‘democracia racial’ passou a ser um dogma, uma espécie de ideologia do Estado brasileiro”. Não por acaso, o ode ao tipo idealizado de brasileiro cordial e mestiço é central no discurso nacionalista de unidade na diversidade do Regime Militar. O mote do governo militar foi, segundo Chauí (1989), proteger e integrar a nação, resultando no desenvolvimento de práticas de controle estatal das culturas populares.

2.6 A apropriação seletiva das culturas populares

O longo período analisado neste capítulo permite a compreensão de como a categoria analítica de cultura popular foi trazida para o Brasil, articulando-se intimamente com a categoria de raça na tarefa de construir um projeto de nação civilizada nos trópicos que vários intelectuais se colocaram. Para tanto, foi urgente resolver o “problema racial” brasileiro tanto no campo do discurso – celebração do mestiço e, posteriormente, da mestiçagem cultural – como no campo das políticas públicas – incentivo à vinda de imigrantes europeus com o objetivo de embranquecimento da população brasileira. A partir dos anos 1930, é o próprio Estado – em íntima associação com intelectuais – que se coloca

a tarefa de definir a identidade nacional brasileira, passando – a partir do que Chauí chamou de *mitologia verde-amarela* – a se apropriar das culturas populares como instrumento de legitimação de seus projetos. Chauí (1989, p.99) conclui afirmando que

[...] o que permite esta absorção contínua da Cultura Popular pela imagem do nacional é a mitologia verde-amarela, cimento ideológico inquebrantável. Tanto mais quando consideramos as várias formas tomadas pela ideologia dos grupos dirigentes do país, desde os inícios deste século, e nas quais a ideia da Nação, como resultado da ação do Estado sobre a sociedade, sempre foi fundamental.

É neste sentido que se darão as políticas culturais do período: apesar de diversas de acordo com cada momento político, elas têm como denominador comum a articulação de um discurso sobre relações raciais que negava o conflito combinado a uma apropriação seletiva das culturas populares servindo de instrumento de legitimação de um projeto elitista de nação. Seletiva, pois eram apropriados apenas aqueles elementos que corroboravam e legitimavam os projetos oficiais de nação, apropriados simbolicamente enquanto os sujeitos produtores das culturas populares não eram tomados enquanto sujeitos coletivos de direitos.

Albuquerque Junior (2007, p.65) resume a postura dos intelectuais deste período da seguinte maneira, salientando que esta sobrevive à geração de intelectuais da qual surgiu:

Este povo que se estuda como curiosidade etnográfica, que representa a existência de outras temporalidades convivendo com o pretense tempo do progresso e da civilização vivido pelas elites governantes do litoral, que são incapazes de olhar para sua própria gente que vive nos sertões entregues a outros ritmos temporais e a outros complexos culturais, seria o genuíno povo brasileiro e guardaria nossas tradições, embora requeresse urgentes políticas por parte do Estado, no sentido de ser resgatado da ignorância e da inferioridade, inclusive racial, em que se encontrava. Surge, nesta geração de pensadores, toda uma tensão que tende a atravessar grande parte das reflexões sobre a cultura popular daí em diante. Ou seja, estas elites gostam da cultura popular, mas simpatizam muito pouco com o povo que a produz, povo mestiço, povo atrasado, povo amolecido pelo clima dos trópicos, povo que necessita de políticas eugênicas urgentes para resgatá-lo de sua indolência e de seu atraso racial e civilizacional.

É esta postura identificada por Albuquerque Junior que vai marcar a relação entre Estado/elites e culturas populares a partir de então no Brasil, com maior intensidade no período analisado neste capítulo. O interesse das elites – que passa a ser também do Estado – com relação ao povo tem como foco as manifestações culturais que podem ser

apropriadas enquanto elementos constitutivos e legitimadores de um discurso hegemônico de nação brasileira, que pautará políticas públicas e terá efeitos sobre as condições materiais de vida dos sujeitos coletivos das culturas populares, inclusive com relação ao acesso a direitos e recursos públicos. Neste contexto, a *cultura popular* circula – no que toca sua dimensão simbólica – mas os sujeitos das culturas populares não, continuando marginais política e economicamente. O povo, portanto, é um conceito abstrato que permite a invisibilização de grupos populacionais marginalizados, em sua maioria pobres e não-brancos, seja do interior do país ou das periferias das grandes cidades. Como afirma Albuquerque Junior (2007, p.69), “Embora o povo e o popular fossem, no discurso oficial do Estado, as matrizes da cultura nacional, o rosto deste povo ainda continua desagradando às autoridades, sempre que ele aparece fora das idealizações dos letrados.”. O povo, nesta concepção, não é um *locus* de promoção de cidadania, mas sim uma abstração que permite a legitimação de um projeto elitista de nação que violenta e marginaliza os grupos populacionais associados a esta compreensão de povo.

Neste sentido, o exemplo do samba é muito elucidativo: quando o samba é apropriado como gênero musical nacional, paulatinamente sua complexidade percussiva – elemento que o “africanizava” aos olhos de uma elite branca – vai sendo abandonada (Lopes, 1992), assim como as temáticas da malandragem e dos conflitos sociais e raciais são silenciadas (Albuquerque Junior, 2007). Na música de Cartola que uso de abertura deste capítulo – *Tempos Idos* – tal processo é descrito nos versos “Depois aos poucos, o nosso samba/ Sem sentido se aprimorou/ Pelos salões da sociedade/ Sem cerimônia ele entrou/ Já não pertence mais à Praça¹⁸/ Já não é samba de terreiro/ Vitorioso ele partiu para o estrangeiro”. Tal processo também é descrito por Nelson Sargento na música *Agoniza mas não morre* nos versos “Samba/ Inocente, pé-no-chão/ A fidalguia do salão/ Te abraçou, te envolveu/ Mudaram toda a sua estrutura/ Te impuseram outra cultura/ E você nem percebeu.”.

Por sua vez, os sambistas – em sua maioria negros e pobres – continuaram um grupo social marginalizado. Ou seja, os elementos que não corroboravam com a figura do tipo ideal brasileiro – mestiço, cordial e trabalhador – são negados na apropriação seletiva que Estado e elites fizeram do samba. Ao tratar da relação histórica entre cultura e

¹⁸ Praça Onze, antigo reduto de sambistas no centro do Rio de Janeiro. A praça deu lugar à Avenida Getúlio Vargas durante a prefeitura de Pereira Passos.

violência no Brasil, Ruben Oliven, por sua vez, propõe três momentos no processo de dominação cultural a que denomino de apropriação seletiva das culturas populares: rejeição, domesticação e recuperação. Oliven (2010, p.65-66, grifos no original) resume estes três momentos argumentando que

No primeiro, o da *rejeição*, a cultura popular é vista como “delito” ou “desordem” e contra ela são acionados os aparelhos repressivos como, por exemplo, a polícia. No segundo, o da *domesticação*, o aparelho científico das classes dominantes é utilizado para separar os componentes da cultura popular considerados perigosos daqueles considerados apenas figurativos ou exóticos. Esta é a fase da dominação simbólica que se caracteriza pelos registros, conceptualizações, tipologias, interpretações, teorias e modelos. No terceiro momento, o da *recuperação*, a ação simultânea dos aparelhos ideológicos e da indústria cultural transforma as expressões culturais das classes dominadas em itens codificados de museus e exposições, em mercadoria exótica para consumo turístico, em instrumentos ideológicos de inculcação pedagógica, etc.

Esta lógica caracteriza a relação entre Estado/elites e culturas populares no Brasil, especialmente no período analisado neste capítulo. No período subsequente, o discurso oficial sobre as culturas populares sofrerá algumas mudanças substanciais sem que, contudo, esta lógica de apropriação seletiva destas seja superada por completo. No entanto, este processo torna-se menos visível, mais difícil de ser rastreado nos meandros das políticas culturais. Além disso, a emergência das culturas populares enquanto sujeitos coletivos de direitos e enquanto grupos que se enunciam e se articulam politicamente a partir da categoria social de *cultura popular* complexifica a relação destas com o Estado e com as elites. No próximo capítulo, portanto, dou prosseguimento à análise deste processo de relação entre Estado e culturas populares, tendo sempre a preocupação de articular tal discussão com a questão racial. Passarei, então, ao período subsequente à Ditadura Militar, chegando ao momento atual. Deste modo, ainda que seja possível notar muitas continuidades, algumas mudanças fundamentais ocorrem no discurso oficial do Estado e no desenho das políticas culturais.

Vá cuidar da sua vida¹⁹

Geraldo Filme

*Vá cuidar da sua vida
Diz o dito popular
Quem cuida da vida alheia
Da sua não pode cuidar
Crioulo cantando samba
Era coisa feia
Esse é negro é vagabundo
Joga ele na cadeia
Hoje o branco tá no samba
Quero ver como é que fica
Todo mundo bate palma
Quando ele toca cuíca
Negro jogando pernada
Negro jogando rasteira
Todo mundo condenava
Uma simples brincadeira
E o negro deixou de tudo
Acreditou na besteira
Hoje só tem gente branca
Na escola de capoeira
Negro falava de Umbanda
Branco ficava cabreiro
Fica longe desse negro
Esse negro é feiticeiro
Hoje o preto vai à missa
E chega sempre primeiro
O branco vai pra macumba
Já é Babá de terreiro*

¹⁹ Disponível em <http://www.vagalume.com.br/geraldo-filme/va-cuidar-da-sua-vida.html>. Acesso 30 jul. 2013.

Toada “Eu vou reunir”²⁰

Nélio – Bumba Meu Boi Unidos Venceremos (2007)

*Sistema capitalista
Entrou de vez na boiada
Boieiro que é boieiro
Tem que pagar na entrada
Não adianta ter pandeiro e matraca
Quem tem dinheiro entra
Liso não está com nada
Fica é na porta
Até alta madrugada
Quando eles vêm liberam a rapaziada
Devagar com o andor
Que santo é de barro
Respeita a tradição
Deixa de ver cifrão
É por isso que a zabumba faz tremer até o chão
Vou reunir
A turma de ouro
Estou reunindo a turma de ouro
O sotaque de zabumba sempre foi um tesouro*

²⁰Nélio *apud* IPHAN (2011, p.34).

Capítulo 3

Culturas populares: conflitos, assimetrias e mediações

Cana é de usineiro, Maracatu é da gente.

Mestre João Limoeiro

3.1 Novos direitos, novas apropriações

Neste capítulo prosseguirei com a análise das políticas culturais no âmbito federal do Estado brasileiro, partindo da redemocratização para chegar aos dias de hoje. Separei este período em um novo capítulo porque a partir dele começa a se estabelecer um novo contexto político e legal para as culturas populares, com o surgimento de uma nova gama de direitos e políticas, assim como a articulação das culturas populares em associações e redes de organização e ação política. Este contexto se dá tanto nos âmbitos internacional como nacional e é um processo que começa em meados dos anos 1970, especialmente pela ação da UNESCO. É nos anos 1980, no entanto, que tal processo ganha mais força, especialmente no caso brasileiro, com a garantia e normatização de direitos oriundos da Constituição Federal de 1988 – CF-88 e uma maior institucionalização da sociedade civil organizada.

Por isso, ainda que tenha que me remeter ao período analisado no capítulo anterior, é no recorte temporal deste capítulo que discuto o processo de emergência de um novo discurso sobre as culturas populares, no qual a diversidade cultural não se dilui, necessariamente, na homogeneidade da identidade nacional, gerando, a partir disso, uma gama de direitos pautados na diferença, em contraposição ao universalismo legal dos períodos anteriores. Em contraponto, tal período também assiste a uma maior absorção das culturas populares pelo mercado a partir de vários âmbitos, como a associação discursiva entre cultura e desenvolvimento, a ampliação do mercado do exótico – através do turismo e de produtos culturais como os discos de *world music* – e o estabelecimento de um modelo de políticas culturais baseado na renúncia fiscal no qual o poder decisório é transferido do Estado para a iniciativa privada. Com relação ao período anterior, as culturas populares encontram um maior potencial de acesso a direitos e recursos públicos ao mesmo tempo em que o processo de apropriação seletiva destas pelas elites/Estado ganha novos contornos e novos atores.

Além do histórico do processo institucional e legal do Estado no Brasil, então, discutirei neste capítulo mais alguns temas importantes para a compreensão do campo político no qual as culturas populares se inserem no Brasil atualmente. Do histórico passarei para a discussão do novo contexto político-legal nos quais as culturas populares passaram a se inserir a partir dos anos 1970 e com maior intensidade nos últimos vinte anos. Prosseguirei com a discussão da relação entre culturas populares, mercado e desenvolvimento, focando no processo que José Jorge de Carvalho (2007) chama de espetacularização das culturas populares. A partir desta discussão, passo à discussão das diferenças entre as culturas populares – entendidas como grupos e comunidades tradicionais – e os grupos a que optei por nomear de parafolclóricos, buscando contribuir para a construção de uma diferenciação teórica entre ambos que possa ser apropriada pelas políticas públicas.

3.2 Do retorno da democracia aos governos FHC

De acordo com a tipologia das três tristes tradições proposta por Rubim (2012) – a qual adoto neste trabalho – o período de retorno da democracia no Brasil marca o início de um momento de instabilidade das políticas culturais. Segundo Rubim (2012), a instabilidade é fruto de uma combinação entre ausência e autoritarismo, que acaba produzindo - em um momento de democracia ainda imatura – instituições culturais frágeis, ausência de políticas permanentes e descontinuidades administrativas. No caso do período em questão ainda é possível somar uma transferência de decisão sobre a política cultural do Estado para o mercado, como discutirei mais adiante ao analisar as leis de incentivo à cultura.

No período que compreende o governo Sarney, o campo das políticas culturais foi marcado por três processos: o primeiro se refere à criação do Ministério da Cultura - MinC, em 1985; o segundo diz respeito a uma nova gama de direitos culturais que começou a ser construída com a Constituição Federal de 1988; por fim, o terceiro diz respeito à implementação de um modelo de políticas culturais pautado em leis de renúncia fiscal, este ainda vigente no Brasil e que dominou a área federal da cultura até o fim da gestão de FHC.

A criação do Minc se deu no rastro de uma crescente institucionalização da área de cultura no governo federal nos anos finais da ditadura militar, ainda dentro da estrutura administrativa do Ministério da Educação e Cultura. Neste sentido, Rubim (2012, p.36), afirma que “O fim da ditadura torna praticamente inevitável a criação do Ministério da Cultura.”. O Minc, no entanto, é criado em um clima de instabilidade, com poucos recursos financeiros e humanos. Além disso, nos cinco anos de governo Sarney a pasta terá cinco ministros diferentes, o que é sintomático da falta de continuidade na gestão da cultura no país (Rubim, 2012).

Por sua vez, a CF-88 foi um marco histórico na garantia de direitos no Brasil, inclusive de direitos culturais. Na seção destinada à cultura, que compreende os artigos 215 e 216, a CF-88 garante constitucionalmente direitos que, antes, dependiam de legislações infraconstitucionais, o que imprimia a estes um caráter de instabilidade. Os direitos garantidos pela CF-88 compreendem as culturas populares e o patrimônio imaterial, abrindo caminho para a legitimidade da normatização e implementação de políticas nestes âmbitos. O inciso 1 do artigo 215, por exemplo, traz que o “Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.” (BRASIL, 1988). Com isso, abre-se um caminho legal não apenas para políticas de proteção das manifestações em questão, mas para o reconhecimento de sujeitos coletivos que produzem tais manifestações.

Já o artigo 216 trata do patrimônio cultural, compreendendo as categorias material e imaterial “[...] tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira [...]” (BRASIL, 1988), prevendo que a proteção do patrimônio deve ocorrer através da colaboração entre poder público e comunidades. Com relação aos direitos culturais na CF-88, Pereira (2008, p. 09-10, grifos no original) afirma que

As chamadas “formas de expressão” e os “modos de criar, fazer e viver”, associados à ideia de etnia, estreitam ainda mais os laços entre a noção de povo e o conceito de cultura. Daí falar-se em “cultura popular”, “cultura indígena”, “cultura afro-brasileira” e cultura “de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional”, como o faz o art. 215, § 1º da Constituição Federal. Tal categorização, ao mesmo tempo em que pensa as “culturas” como segmentos formadores da sociedade brasileira, identifica-as também, num olhar mais panorâmico, à ideia de grupo homogêneo particularizado por sua maneira de ocupar o mundo [...] Esta identificação de cultura com a ideia de povo é

determinante para o alcance da significação do conceito de cultura no texto da Constituição Federal de 1988.

Deste modo, a CF-88 reconhece direitos culturais ligados a sujeitos coletivos, um passo importante para que as políticas culturais não fiquem restritas a manifestações culturais descoladas dos contextos sociais nos quais são produzidas e vividas. O povo de que fala Pereira aqui, portanto, não é o conceito homogêneo que dilui a diversidade na unidade nacional – ainda que esta dimensão ainda seja relevante – mas grupos sociais com histórias, manifestações culturais e características étnicas particulares, tendo acesso, assim, a direitos específicos. No que toca direitos específicos de grupos sociais particulares, outra garantia da CF-88 - e que terá impacto nos direitos de sujeitos coletivos das culturas populares - é o Artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, a saber: “Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos” (BRASIL, 1988). Com isso, abre-se a prerrogativa para que as comunidades remanescentes de quilombos sejam encaradas como sujeitos coletivos de direitos. O reconhecimento do direito à posse da terra abre caminho para que tais comunidades acessem outras políticas, inclusive culturais. Cabe lembrar que muitas comunidades remanescentes de quilombos também fazem parte das culturas populares. Com relação à questão racial, cabe destaque a criação, em 1989, da Fundação Palmares, destinada a promover, incentivar e divulgar a cultura afro-brasileira, sendo a primeira institucionalização das demandas do movimento negro em âmbito federal.

Com relação à renúncia fiscal como modelo de políticas culturais, é neste período que surge a primeira lei neste sentido: a Lei Sarney. Tal lei, no entanto, não chegou a ser implementada, mas foi o marco inicial de um processo político que viria a resultar na Lei Rouanet, vigente até hoje. Como afirma Barbalho (2007, p.47), tal modelo de baseia em “[...] uma relação entre poder público e setor privado, onde o primeiro abdica de parte dos impostos devidos pelo segundo” com o objetivo de incentivar que o setor privado invista recursos próprios no financiamento de projetos culturais. A intenção, portanto, é aproximar o setor privado – como um todo – da produção cultural. Discutirei mais a fundo as consequências deste modelo para as políticas culturais brasileiras um pouco à frente. Por agora é importante ressaltar que a Lei Sarney não logrou sucesso devido, principalmente, a que seu desenho não favorecia o controle do poder público sobre os recursos, facilitando a

sonegação e evasão fiscal (Barbalho, 2007), além de criar um grupo privilegiado de empresas cadastradas (Calabre, 2009).

Já o governo Collor vem reforçar o caráter de instabilidade das políticas culturais no período da redemocratização (Rubim, 2012), pois tal período é de grande incerteza para a institucionalização do setor de cultura no governo federal. A face mais visível deste processo é a extinção do MinC na gestão de Collor – rebaixado ao status de Secretaria da Cultura (Silva, 2011) assim como de outras instituições, como a Embrafilme e o SPHAN. No rastro do processo de desinstitucionalização promovido no governo Collor, é promulgada a Lei 8.313 de Incentivo à Cultura, mais conhecida como Lei Rouanet²¹. A lei prevê três tipos mecanismos de incentivo à cultura: os mecanismos de renúncia fiscal – patrocínio ou doação; o Fundo Nacional de Cultura – FNC e; o Fundo de Investimento Cultural e Artístico – FICART. É através destes três mecanismos que a Lei Rouanet objetiva a implementação do Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC, buscando com isso captar e canalizar recursos para o setor de cultura (BRASIL, 1991). O Minc, no entanto, privilegiará até o fim da gestão FHC o mecanismo de renúncia fiscal. O FICART foi pensado como um fundo de investimento em projetos culturais de cunho comercial, buscando fortalecer as indústrias culturais e sua infraestrutura. No entanto, o FICART não saiu do papel até hoje (Calabre, 2009).

Já o FNC se caracteriza como um fundo de apoio financeiro direto do Estado a pessoas jurídicas proponentes de projetos culturais, prevendo o repasse de até 80% do valor total do projeto em recursos públicos, com a obrigação de uma contrapartida de 20% do proponente. Tal contrapartida não precisa ser necessariamente financeira, podendo ser prestada em serviços, como oficinas e apresentações gratuitas, desde que estes possam ser contabilizados financeiramente (BRASIL, 1991). O FNC busca a captação de recursos – públicos e privados, estes via doação – por parte do Estado para o financiamento de projetos culturais que se encaixem nos seguintes objetivos:

I - estimular a distribuição regional equitativa dos recursos a serem aplicados na execução de projetos culturais e artísticos;

²¹ A Lei nº 8.313 ainda está vigente, mas passou por diversas modificações no decorrer dos anos. Descrevê-la-ei aqui como está vigente atualmente, ainda que esta seção dedique-se ao período 1985-94.

II - favorecer a visão interestadual, estimulando projetos que explorem propostas culturais conjuntas, de enfoque regional;

III - apoiar projetos dotados de conteúdo cultural que enfatizem o aperfeiçoamento profissional e artístico dos recursos humanos na área da cultura, a criatividade e a diversidade cultural brasileira;

IV - contribuir para a preservação e proteção do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

V - favorecer projetos que atendam às necessidades da produção cultural e aos interesses da coletividade, aí considerados os níveis qualitativos e quantitativos de atendimentos às demandas culturais existentes, o caráter multiplicador dos projetos através de seus aspectos sócio-culturais e a priorização de projetos em áreas artísticas e culturais com menos possibilidade de desenvolvimento com recursos próprios. (BRASIL, 1991)

O FNC, portanto, tem o objetivo de incentivar projetos culturais que têm pouca viabilidade comercial ou de financiamento via renúncia fiscal, compensando, assim, o desequilíbrio causado pela decisão privada de recursos públicos resultante do mecanismo de renúncia fiscal. O FNC, contudo, foi pouco utilizado até o fim do governo FHC (Calabre, 2009), um dos sintomas do protagonismo assumido pelo mecanismo de renúncia fiscal.

Por fim, a renúncia fiscal prevê a dedução de uma parcela do imposto de renda de pessoas físicas e jurídicas para o financiamento de projetos culturais previamente aprovados pelo MinC, nas modalidades de doação ou patrocínio²². Segundo o MinC,

O Incentivo Fiscal (Renúncia Fiscal) é um dos mecanismos do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), instituído pela Lei Rouanet (Lei 8.313/1991). É uma forma de estimular o apoio da iniciativa privada ao setor cultural. O proponente apresenta uma proposta cultural ao Ministério da Cultura (MinC) e, caso seja aprovada, é autorizado a captar recursos junto às pessoas físicas pagadoras de Imposto de Renda (IR) ou empresas tributadas com base no lucro real para a execução do projeto.²³

Quando os projetos culturais que se enquadrarem no artigo 18²⁴ da Lei Rouanet, o patrocinador poderá deduzir 100% do valor investido dentro do limite de 4% do Imposto

²² Na modalidade de patrocínio, o patrocinador tem direito de fazer uso da divulgação, ao passo que na doação não.

²³ Disponível em < <http://www.cultura.gov.br/projetos-incentivados>>. Acesso em 20 jul 2013.

²⁴ O artigo 18 compreende projetos culturais que se enquadrem nas seguintes atividades:

a) artes cênicas;

b) livros de valor artístico, literário ou humanístico;

de Renda para pessoas jurídicas e 6% para pessoas físicas, independente se na forma de doação ou patrocínio. Já os demais projetos aprovados se enquadram no artigo 26, no qual pessoas jurídicas poderão deduzir 30% para patrocínio e 40% para doação e pessoas físicas 60% para patrocínio e 80% para doação. Ainda que o mecanismo fiscal como modelo de incentivo à cultura tenha surgido para estimular o investimento privado em projetos culturais, a possibilidade de associar a sua marca via patrocínio a projetos – especialmente no caso do artigo 18 onde os recursos são 100% dedutíveis do imposto de renda - acaba gerando a possibilidade de que a iniciativa privada tenha poder de decidir sobre a alocação de recursos públicos. Além disso, a iniciativa privada tem a oportunidade de fazer publicidade com recursos que já deveriam ser pagos de qualquer maneira aos cofres públicos. Assim, a iniciativa privada define quais projetos previamente aprovados pelo MinC realmente serão financiados, submetendo uma parte considerável dos recursos destinados às políticas culturais à lógica do mercado, muitas vezes excludente com relação à grupos marginalizados - como as culturas populares - pois que como a renúncia fiscal pode ser revertido em publicidade, as empresas financiarão aqueles projetos aos quais querem ver suas marcas atreladas, geralmente os de maior visibilidade.

Já no governo Itamar Franco ocorre a aprovação da Lei do Audiovisual, estabelecendo as diretrizes do incentivo à produção cinematográfica no país mediante mecanismos de financiamento público e de renúncia fiscal, que também atingiam a cota de 100% de dedução fiscal via patrocínio. Além disso, durante o governo Itamar ocorre um esforço de reinstitucionalização do setor federal de cultura, com o retorno do órgão federal ao status de ministério, assim como a restauração do IPHAN²⁵ e da FUNARTE, instituições que passaram, então, por grandes problemas de recursos humanos e financeiros decorrente do desmonte realizado na gestão Collor (Silva, 2011).

-
- c) música erudita ou instrumental;
 - d) exposições de artes visuais;
 - e) doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, bem como treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção desses acervos;
 - f) produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual;
 - g) preservação do patrimônio cultural material e imaterial
 - h) construção e manutenção de salas de cinema e teatro, que poderão funcionar também como centros culturais comunitários, em municípios com menos de cem mil habitantes. (BRASIL, 1991).

²⁵ Que, em 1994, é renomeado de SPHAN para IPHAN.

Durante os governos de FHC o MinC se estabiliza enquanto ministério e tem apenas um ministro durante os oito anos de gestão, em contraponto aos dez nomes que coordenaram a pasta desde a sua criação em 1985. Francisco Weffort – que foi o ministro neste período de 1995-2002 – afirma que um dos grandes desafios ao assumir a pasta foi a escassez de recursos, o que perdurou pelos anos seguintes, apesar do significativo aumento do orçamento em relação às gestões anteriores – nos quais o orçamento era ínfimo (Weffort, 2011). Ainda assim, o orçamento da pasta em 2002 representava apenas 0,14% do orçamento federal (Rubim, 2007), denotando o lugar marginal da cultura neste âmbito durante o período. Weffort (2011) afirma que a sua gestão se baseou em dois mecanismos de financiamento do setor de cultura: o FNC e o incentivo fiscal. Tais mecanismos captavam recursos de fontes distintas e financiavam políticas de naturezas diferentes, pois que o FNC se dedicava a projetos com menor viabilidade comercial, como o apoio a bandas municipais (Weffort, 2011).

A tônica das políticas culturais do período, no entanto, foram as leis de incentivo fiscal, em especial a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual (Rubim, 2007), que se sobrepuseram ao FNC como modelo de financiamento da cultura. Como os editais não se pautavam por temas e áreas específicas e como o processo de captação dos recursos aprovados dependia da vontade das empresas que usariam o mecanismo de renúncia fiscal, as culturas populares foram, mais uma vez, sistematicamente excluídas dos mecanismos de financiamento das políticas culturais em âmbito federal. Além da exclusão de setores marginais, a preponderância do incentivo fiscal também gerou uma intensa concentração de recursos públicos no eixo Rio-São Paulo que, segundo o próprio Weffort (2011), corresponderam por cerca de 80% dos projetos financiados. Com relação à gestão Weffort, Yacoff Sarkovas (2003) faz a seguinte crítica:

Em oito anos de governo, FHC não formulou nem implementou nenhuma política cultural. Ou seja, faltou o principal: uma visão estratégica do papel do Estado no campo cultural de uma sociedade inserida no mundo globalizado, traduzida em planos de ações gerais e específicos para os diversos segmentos culturais, populacionais, geográficos etc.

O governo FHC nunca teve um projeto de desenvolvimento cultural que traduzisse seu respeito pela cultura. Acobertou a falta de ideias para o setor com um sistema de financiamento baseado na dedução integral no imposto, que subverteu o princípio elementar do incentivo fiscal, que é o de usar o dinheiro público para estimular o investimento privado. Tornou as leis de incentivo repassadoras perdulárias do numerário público, condenando o meio cultural a

peregrinar pelas empresas em busca de recursos do erário que deveriam estar disponíveis em fundos de financiamento direto.

É importante ressaltar, no entanto, que o privilégio das leis de incentivo como modelo de política cultural – com a possibilidade de 100% de dedução do imposto de renda – não significa não ter uma política cultural, mas sim ter o mercado como um ator relevante neste processo decisório (Barbalho, 2007). Neste sentido, Rubim (2012, p.38) afirma que “[...] em boa medida, as leis de incentivo foram entronizadas como a política cultural” da era FHC. A centralidade das leis de incentivo no período podem ser observadas pelas mudanças na Lei Rouanet realizadas durante os anos FHC: em 1995, a Lei é modificada para a introdução da figura do captador de recursos - aquele faz a intermediação entre os artistas e as empresas (Rubim, 2012); em 1998, é incorporada à Lei a possibilidade de dedução de 100% do imposto de renda para o grupo de projetos culturais elencados no seu artigo 18. Ao passo que a primeira mudança exige uma maior profissionalização do setor de cultura (Rubim, 2007) – privilegiando os grupos com maior capacidade técnica – a segunda criou a possibilidade de que as empresas usassem recursos que já eram devidos enquanto imposto para fazerem publicidade de suas marcas, “investindo” em projetos culturais sem a necessidade de desembolso de recursos próprios.

Neste sentido, Moisés (2011) – um dos principais gestores do MinC nos governos FHC – afirma que a possibilidade de dedução de 100% do imposto de renda foi pensado como temporário e que deveria ser diminuído progressivamente, na medida em que as empresas consolidassem seu investimento na área da cultura. Moisés (2011, p.112) argumenta que a manutenção da dedução total “[...] não faz o menor sentido, eu acho que as empresas não deveriam mais ter essa possibilidade. E é preciso que haja uma revisão nos mecanismos da lei [...]”. Tal revisão nas leis de incentivo não ocorreu até hoje, ainda que este processo tenha se iniciado sem sucesso na gestão de Gilberto Gil no MinC, devido, em parte, ao forte *lobby* exercido por setores privilegiados da área de cultura e das empresas que usam do mecanismo como *marketing* cultural, ambos interessados na manutenção deste modelo (Sarkovas, 2005).

Por fim, outra questão que relevante durante os governos de FHC foi a publicação do decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e cria o Programa

Nacional de Patrimônio Imaterial – PNPI. Tal decreto institui o registro do patrimônio imaterial em quatro livros: saberes; celebrações; formas de expressão e; lugares²⁶. Com isso, o IPHAN normatiza o registro do patrimônio imaterial brasileiro, abrindo caminho para os processos de inventariação via a metodologia oficial do INRC, assim como a elaboração e implementação de políticas de salvaguarda dos bens dentro do guarda-chuva do PNPI. É importante notar que com a aproximação entre os conceitos de cultura popular e patrimônio imaterial ocorrida nos âmbitos nacional e internacional a partir dos anos 1980, a categoria de patrimônio imaterial se tornou um dos caminhos possíveis de acesso ao Estado por parte das culturas populares. Mais que isso, este se tornou um caminho de acesso ao Estado que é exclusivo para os grupos de detentores dos saberes, formas de expressão, celebrações e lugares patrimonializados, uma exceção nas políticas públicas para as culturas populares, que, apesar de setoriais em seu desenho, permitem o acesso à grupos exógenos às culturas populares. Neste sentido, a política de patrimônio imaterial coíbe a ação de mediadores, como discutirei mais abaixo, pois objetifica nos marcos legais quais são os grupos que têm direito de acesso àquela política setorial.

O período que vai do fim da ditadura militar até o fim dos governos FHC é, deste modo, de fortalecimento da cultura como um direito, assim como do reconhecimento dos grupos marginalizados como sujeitos de direitos particulares – como no caso do direito à terra de comunidades remanescentes de quilombos e da normatização das ações com relação ao patrimônio imaterial. Em contrapartida, tais anos são de grande instabilidade institucional no setor federal da cultura, compreendendo instituições frágeis, troca constante de gestão e diretrizes, falta de legislações infraconstitucionais e escassez de

²⁶ A saber:

I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;

IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas. (Brasil, 2000)

recursos financeiros e humanos. Ademais, é neste período que se estabelece o mecanismo de renúncia fiscal como modelo de financiamento de projetos culturais, delegando à iniciativa privada uma porção importante do poder decisório sobre recursos públicos destinados para o incentivo à cultura. Nos governos FHC, no entanto, é que a renúncia fiscal se estabelecerá como a base das políticas culturais no período, gerando uma adaptação do setor de cultura a este modelo – com crescente profissionalização dos/as produtores/as no que toca a elaboração de projetos, captação de recursos e prestação de contas.

3.3 Os anos dos governos PT

O governo Lula começa com a nomeação de Gilberto Gil para o MinC. A gestão de Gil começa com a proposição de um papel mais relevante do Estado no setor de cultura. Assim, ainda que não abandone o modelo da renúncia fiscal²⁷, o MinC busca fortalecer o FNC, mecanismo já existente de descentralização de recursos públicos via convênio (Rubim, 2007). Além disso, a gestão de Gil na pasta busca ampliar o conceito de cultura operacionalizado pelo Estado, passando de um conceito de cultura enquanto negócio para uma percepção “antropológica” de cultura, mais ampla e que inclui não apenas os produtos culturais finais, mas os processos e os modos de vida envolvidos na produção destes (Barbalho, 2007). Tal mudança no discurso oficial sobre a cultura se afina com uma nova ordem discursiva internacional – sobretudo no âmbito da UNESCO – na qual a diversidade cultural e o direito à diferença ganharam força, como discutirei mais à frente.

A gestão de Gil busca também uma maior participação política da sociedade civil na definição das diretrizes das políticas a serem elaboradas pelo MinC. Assim, no bojo das Conferências Nacionais realizadas a partir do início do governo Lula, em 2005 é realizada a 1ª Conferência Nacional de Cultura - CNC, precedida por conferências municipais e estaduais. Da CNC saíram as diretrizes que viriam a dar base à elaboração do Plano Nacional de Cultura – PNC, instituído pela lei nº 12.343 de 02 de dezembro de 2012. Além da CNC, para a elaboração do PNC também contribuíram os planos setoriais do MinC, estudos do IPEA, o Suplemento de Cultura da MUNIC – elaborado pelo IBGE – e os

²⁷ Como aponta Sarkovas (2005), Gilberto Gil iniciou o processo de discussão para a revisão da Lei Roaunet, mas tal processo não logrou resultados, sendo emperrado, sobretudo, pelo *lobby* de artistas, produtores/as culturais e empresas.

documentos dos encontros do seminário Cultura para Todos, realizados em 2003 (Rubim, 2008a). Rubim (2008b) afirma que, ainda que a discussão sobre o PNC tenha começado em 2000, é a partir da gestão de Gilberto Gil que este se torna um compromisso.

O PNC estipula que o Estado deve atuar como indutor, fomentador e regulador do setor de cultura com o intuito de incentivar, proteger e promover a diversidade cultural brasileira, além de ampliar a participação da cultura na promoção do desenvolvimento econômico sustentável e da participação social na elaboração e gestão de políticas culturais (BRASIL, 2010). Dentre as dezenas de estratégias e ações do PNC, as culturas populares constam em três: o estabelecimento de abordagens intersetoriais e interdisciplinares para a execução de políticas para as culturas populares, prevendo a inclusão de seus detentores neste processo; a criação de políticas de transmissões de saberes e fazeres das culturas populares, incluindo o reconhecimento formal dos mestres tradicionais e mecanismos de apoio para estes e; o estímulo à criação de centros de referência e comunitários voltados às culturas populares (BRASIL, 2010).

O PNC faz parte de um processo maior de estruturação e institucionalização do campo da cultura, que resultará com a construção do Sistema Nacional de Cultura – SNC (Calabre, 2009) que, dentre vários objetivos, buscar coordenar nacionalmente as políticas culturais nos âmbitos federal, estaduais e municipais, sendo operacionalizado através da adesão de estados e municípios. A partir da adesão, o MinC fornece apoio técnico para os municípios e Estados para a elaboração e gestão das políticas culturais. Em contrapartida, estados e municípios devem implementar uma secretaria de cultura, um conselho de política cultural, uma conferência periódica de cultura, um plano de cultura e um fundo de cultura. Estados ainda devem constituir uma comissão intergestora. O SNC, contudo, ainda está em fase de implementação²⁸. Por fim, com o objetivo de produzir e disponibilizar informações e estatísticas sobre o setor de cultura no Brasil, o MinC criou o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC, funcionando também como a plataforma de monitoramento do PNC (BRASIL, 2010). O SNIIC ainda não está totalmente implementado.

É também somente a partir da gestão de Gilberto Gil na pasta que o MinC passou a se preocupar diretamente em desenhar políticas voltadas para setores que não eram

²⁸ Disponível em <<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/iniciativas>>. Acesso em 15 jul. 2013.

contemplados pelo sistema de leis de incentivo e pela inoperância do FNC. Um exemplo disto é o caso de políticas voltadas para as culturas populares, nas quais o MinC passou a se apropriar da visão de que o setor era essencial para a proteção e promoção da diversidade cultural e necessitava de políticas diferenciadas, já que ficava às margens do processo profissionalizado e viciado das leis de incentivo. E são justamente os setores marginalizados, como as culturas populares, que são os que mais se prejudicam com um sistema de terceirização das decisões públicas para o setor privado, pois que estes grupos, geralmente, estão poucos inseridos nos mercados formais da produção cultural e dependem de políticas públicas para que tenham condições de acesso mais justas aos recursos públicos.

Como afirma Ranulfo Manevy (2007), ex-Secretário de Políticas Culturais do MinC, o objetivo da gestão Gilberto Gil, ao tomar posse da pasta, foi fazer da cultura um eixo estratégico do modelo de desenvolvimento buscado pelo governo Lula. Deste modo, mesmo que os mecanismos de editais de leis de incentivo ainda sejam uma importante política do MinC, a partir de 2003 a pasta começou a elaborar uma série de políticas a serem implementadas diretamente pelo MinC, ou seja, priorizando o FNC em detrimento aos mecanismos de incentivo fiscal e mantendo o poder decisório do MinC sobre os recursos públicos. Neste contexto que se encaixam as políticas voltadas para as culturas populares. Nas palavras de Gilberto Gil,

Hoje vivemos um nítido processo de *metropolização no popular*, onde as metrópoles se apropriam do popular em suas linguagens, conteúdos e, principalmente, em seus produtos, o que tem sido importante para a difusão e valorização das culturas populares, que ganharam status e valor de mercado e, com isso, mais condições de sustentabilidade. Mas também precisamos voltar-nos para a inversão deste processo: para a *popularização na metrópole*, ou seja, estabelecer estruturas, canais e oportunidades para que as culturas populares possam dispor das condições de produção e difusão das metrópoles, para que possam dispor de instrumentos e meios qualificados para produzirem e divulgarem suas criações. (Gil, 2007 p.29, grifos no original)

É este sentido de popularização na metrópole, de empoderamento das culturas populares, que balizou o discurso da gestão Gilberto Gil e orientou o desenho de políticas voltadas para a área. Em 2010 o MinC publicou o Plano Setorial para Culturas Populares, no qual enumera e descreve as ações da pasta voltadas para a área. As primeiras ações

descritas foram o I e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, realizados, respectivamente, em 2005 e 2006, e que reuniram gestores públicos, acadêmicos/as e representantes das culturas populares para a discussão de diretrizes para as políticas do MinC. Foi também neste primeiro seminário que foi criada a Rede das Culturas Populares. Destes seminários saíram também duas publicações sistematizando as discussões e apresentações, das quais me utilizo largamente neste trabalho, a saber: os anais do I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares e os anais do I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. Nestas publicações – além de textos de acadêmicos/as e gestores/as do MinC sobre o tema – aparecem também as vozes de diversos mestres e mestras das culturas populares falando sobre as políticas públicas para as culturas populares, os desafios de acesso ao Estado e as principais demandas para com este. Os seminários configuraram-se, portanto, como um raro espaço de contato direto e intenso das culturas populares com o Estado e a academia, produzindo um rico material de referência para a elaboração de políticas públicas. Além disso, o MinC lançou editais setoriais, específicos para as culturas populares, dentre os quais estão os Prêmios Culturas Populares lançados nos anos de 2007-08-09-12, que, por serem menos burocráticos que os editais realizados via leis de incentivo, contribuem para o acesso de grupos e mestres/as de cultura popular aos recursos públicos.

Cabe destaque também para a ação do IPHAN, através da implementação do PNPI, que entre 2003 e 2010 realizou o registro e inventariação de várias expressões e celebrações das culturas populares, assim como elaborou e implementou políticas de salvaguarda para estas. Neste período o IPHAN realizou, por exemplo, a inventariação – baseado na metodologia do INRC – do Bumba Meu Boi do Maranhão, do Tambor de Crioula do Maranhão, do Jongo do Sudeste e do Samba de Roda da Bahia, todas estas manifestações das culturas populares. Com o processo de inventariação - realizado com a participação dos detentores destes saberes - abre-se o caminho tanto para a proteção destes bens culturais pelo Estado, como para a promoção de políticas de salvaguarda, que podem incluir a construção de centros de referências e memória, legalização de ocupações territoriais e ações de proteção da propriedade intelectual dos detentores de saberes.

Outro programa que merece destaque é o Cultura Viva, que tem como ação prioritária a criação dos Pontos de Cultura. Segundo Célio Turino (2007, p. 67), “O Ponto

de Cultura é a potencialização das energias criadoras dos nossos cidadãos, bem como das ações que já são desenvolvidas pelas comunidades”. No entanto, os Pontos de Cultura não são destinados apenas para as culturas populares, apesar de abranger também a estas, mas pretendem “[...] promover um mapeamento e uma cartografia da imensa variedade de expressão da cultura do nosso povo.” (Turino, 2007 p.67). Os Pontos de Cultura visam também à autonomia das comunidades, não se configurando como territórios estatais, mas sim como pontos de intersecção entre sociedade e Estado. Buscando a autonomia dos Pontos de Cultura, além de recursos repassados pelo MinC para a criação e manutenção dos Pontos de Cultura, o programa também prevê a montagem de um pequeno estúdio multimídia, que permita a produção local dos Pontos assim como a conexão em rede entre eles (Turino, 2007). Para os Pontos de Cultura são lançados alguns editais de fomento restritos, assim como são promovidos encontros regionais e nacionais entre eles. Deste modo, o programa Cultura Viva não busca apenas a integração das culturas populares à lógica da espetacularização, mas também fornece elementos que podem permitir uma maior autonomia e empoderamento das comunidades. Neste sentido, creio que o programa Cultura Viva é uma das ações mais sensíveis do MinC com relação à necessidade de levar em conta os modos de vida das culturas populares na formulação e implementação das políticas públicas.

Outra ação que teve impacto sobre as culturas populares foi o projeto Encontro de Saberes, realizado por uma parceria entre o MinC - através da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural -, o Ministério da Educação - através da Secretaria de Educação Superior - e a Universidade de Brasília - através do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. Além disso, o Encontro de Saberes é um projeto inserido na Câmara Interministerial de Educação e Cultura, criada em 2006, e regulamentada pela Portaria Normativa Interministerial (MinC e MEC), de 2007²⁹. Deste modo, o projeto nasce da ação intersetorial entre órgãos da administração direta federal e a academia, mostrando que a complexidade que envolve a elaboração de políticas públicas para as culturas populares exige o trabalho conjunto de instituições públicas.

No projeto - realizado pela primeira vez em 2010 - mestres e mestradas das culturas populares, tradicionais e indígenas atuam como docentes da Universidade de Brasília,

²⁹ Disponível em <<http://www2.cultura.gov.br/site/2010/06/09/sidminc-realizou-a-primeira-oficina-do-projeto-encontro-dos-saberes-nesta-terca-feira/>>. Acessado em 05 ago. 2013.

ministrando aulas a alunos/as de graduação sobre os saberes e fazeres tradicionais na disciplina Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais, ofertada pelo Departamento de Antropologia e coordenada pelo Prof. José Jorge de Carvalho. Tal projeto visa abrir as fronteiras da universidade que ainda separam e hierarquizam os saberes acadêmicos e tradicionais. Hoje tal projeto já se encontra em sua quarta edição a partir da oferta da referida disciplina para o segundo semestre letivo de 2013 na UnB.

O Encontro de Saberes contribui, portanto, para a legitimação dos saberes tradicionais das culturas populares dentro do espaço acadêmico que, historicamente, relegou a estes o lugar de objetos de conhecimento em detrimento ao de sujeitos. Por isso, a presença dos mestres e mestras como professores e professoras é uma questão central do projeto, visando tanto à possibilidade de que alunas e alunos tomem contato com os saberes e os processos de aprendizagem tradicionais, como o reconhecimento da legitimidade destes saberes enquanto formas de conhecimento a serem não apenas reconhecidas pelas instituições hegemônicas, mas também promovidas por estas. Foi no bojo deste contato, por exemplo, que meu interesse e minha relação de pesquisa junto aos Arturos nasceram, evidenciando, assim, o potencial cognitivo que tem a circulação dos saberes populares, tradicionais e indígenas quando ocorre junto com a circulação dos sujeitos detentores destes saberes na condição de docentes de instituições hegemônicas, como as universidades públicas.

Em 2008 Gilberto Gil pede exoneração do cargo de Ministro da Cultura por motivos pessoais e é sucedido por Juca Ferreira, então Secretário-Executivo do MinC. Ferreira dá continuidade à gestão de Gil, ficando no cargo até o fim do segundo mandato de Lula, em 2012. Com a eleição de Dilma Roussef para a presidência, é escolhida Ana de Holanda para a pasta. A partir de então, o MinC volta a passar por um momento de instabilidade, especialmente no que toca as políticas e ações mais progressistas dos anos anteriores. Com relação a isto, o processo de revisão da Lei Rouanet, já emperrado, foi engavetado, assim como a revisão dos direitos autorais no Brasil. Em sua breve passagem pela pasta, ficou claro um viés conservador da ex-Ministra com relação às duas gestões anteriores, ainda que do mesmo partido. Outros problemas ocorreram, como as queixas recorrentes de Pontos de Cultura com relação a atrasos no repasse de verbas do MinC. O clima de instabilidade se aprofundou na gestão de Ana de Holanda, levando à sua

substituição por Marta Suplicy na gestão da pasta em 2012. Em uma de suas primeiras ações frente à pasta, Suplicy se mostrou aberta à retomada de ações progressistas e de políticas afirmativas na pasta, como o lançamento – em 2013 – de cinco editais de financiamento a projetos culturais restritos a criadores/as e produtores/as negros/as.³⁰

Ainda que durante os já mais de dez anos de governos do PT tenham assistido a distintos momentos na gestão do MinC, é possível afirmar que, neste período, houve uma mudança substancial no papel da pasta e no entendimento que esta passou a ter do que é cultura e do que são políticas culturais. Assim, o MinC elaborou e implementou políticas com foco na diferença, na melhor distribuição de recursos públicos e no empoderamento de setores historicamente marginalizados, como as culturas populares. Como observa Alves (2011b), no entanto, o foco das políticas para as culturas populares no período esteve mais sobre as expressões culturais que sobre as populações, mostrando que - apesar de uma mudança substancial no discurso oficial – ainda existem enormes desafios para que o MinC realmente atinja estes objetivos.

Muitos dos mecanismos planejados – como o SNC e o SNIIC – ainda estão longe de serem completamente implementados; as metas e estratégias do PNC ainda carecem – em sua maioria – da elaboração e implementação de políticas culturais; o não abandono dos mecanismos de renúncia fiscal da iniciativa privada é contraproducente para uma melhor distribuição de recursos públicos, pois seu desenho privilegia os setores mais poderosos e profissionalizados (Sarkovas, 2005); a desburocratização do acesso a recursos públicos e a capacitação técnica de setores culturais marginalizados – apesar de algumas tentativas, como os Pontos de Cultura e realização de oficinas de capacitação pelo MinC – ainda são incipientes e; a produção de informações e estatísticas sobre o setor de cultura no Brasil ainda é insuficiente, especialmente sobre as culturas populares.

³⁰ Os editais foram lançados em 20 de novembro de 2012 e receberam inscrições até o mês de março de 2013, e foram fruto de uma parceria entre o MinC e a SEPP/PR. O MinC também promoveu uma série de oficinas em várias cidades brasileiras, buscando capacitar produtores/as e criadores/as negros/as para o cumprimento dos requisitos dos editais. Entretanto, um clima de polêmica envolveu tal lançamento, pois em maio de 2013 o juiz federal José Carlos do Vale Madeira, da 5ª Vara Federal do Maranhão, acatou um ação popular que pedia a suspensão das atividades relacionadas aos editais por considerar que estes violavam os princípios básicos da CF-88, em uma argumentação similar à feita contra as cotas raciais nas universidades públicas brasileiras. Em junho, no entanto, a Justiça Federal decidiu pela continuidade das atividades relacionadas aos editais, garantindo a implementação destes.

3.4 Um novo contexto político para as culturas populares

Para discutir a questão de como as culturas populares passaram a se inserir em um novo contexto político e discursivo a partir dos anos 1970 – e com maior intensidade nos últimos vinte anos – começo esta seção a partir das contribuições de Partha Chatterjee na sua obra *The Politics of the Governed*, na qual o autor indiano tem como objeto o que ele chama de políticas populares em boa parte do mundo. Ao usar o termo popular, no entanto, Chatterjee (2004) não se refere a um processo político ou a uma forma institucional específica, mas sim a como os governos – especialmente aqueles de Estados pós-coloniais – têm orientado suas ações a partir de dois modos de encarar os direitos e a elaboração de políticas. O primeiro tem como objeto indivíduos com direitos iguais – cidadãos - independentemente de cor, religião, cultura e, mais recentemente, gênero. Tal concepção se baseia em um ideal universalista e, ao mesmo tempo, nacionalista. Esta concepção convive em uma relação tensa com o segundo modo, que se caracteriza pelo tratamento diferenciado de grupos particulares geralmente formados por minorias expostas a algum grau de vulnerabilidade e que demandam reparação histórica dos governos nacionais. O objeto da ação do Estado, neste caso, não é mais o conjunto de cidadãos, mas sim sujeitos coletivos, a que o autor chama de populações. Esta oposição, segundo Chatterjee (2004, p.04, tradução minha) “[...] é sintomática da transição ocorrida na política moderna no decorrer do século XX de uma concepção de política democrática baseada na ideia de soberania popular para outra em que a política democrática é modelada pela governamentalidade.”, conceito este inspirado na obra de Michel Foucault (2006), na qual a população passa a ser um objeto central da ação dos governos.

A ideia de soberania popular tem sua raiz no Iluminismo francês e baseia a concepção de que existe uma identidade entre o povo e a nação, assim como uma identidade entre a nação e o Estado, baseando um ideal de realização universal da cidadania a partir de direitos individuais (Chatterjee, 2004). A forma moderna do Estado-nação, portanto, é particular e universal, pois os direitos são individuais, mas é o povo que fornece a soberania nacional. Todavia, foi o próprio ideal de direitos individuais universais – irrestritos por raça, classe, gênero, etc. – que reproduziu e aprofundou as assimetrias de poder resultantes destas categorias, marcando as lutas por justiça social como demandas por igualdade racial, de classe, de gênero, etc. (Chatterjee, 2004, p.30). O processo de

governamentalização do Estado descrito por Foucault (2006), no entanto, faz com que – mesmo com um ideal individualista de cidadania – os governos agreguem os cidadãos em populações como alvos de suas políticas públicas. Tais populações são identificadas, classificadas e descritas através de critérios empíricos e são delineáveis e mensuráveis por técnicas estatísticas.

Assim, ao contrário do conceito de cidadãos, a categoria empírica de populações permite aos governos o desenvolvimento de instrumentos para atingir um grande número de habitantes através de suas políticas públicas. A ideia de cidadania universal, portanto, produz uma construção homogênea da nação, ao passo que as ações da governamentalidade produzem populações classificadas a partir dos alvos definidos pelas políticas públicas, produzindo uma visão heterogênea do social (Chatterjee, 2004, p. 36). Ao adotar estratégias técnicas de modernização e desenvolvimento, entretanto, os Estados pós-coloniais utilizaram conceitos etnográficos ultrapassados como categorias classificadoras para a produção de conhecimento sobre suas populações (Chatterjee, 2004, p.37), como no caso da importação das teorias racistas e dos estudos do folclorismo para o Brasil que discuto no capítulo anterior. No entanto, estas categorias que, do ponto de vista da governamentalidade, são de uso empírico na definição de alvos de suas políticas públicas, acabam se tornando um instrumento para certas populações dotarem sua identidade coletiva do que Chatterjee (2004, p.57) chama de conteúdo moral. Chatterjee (2004, p.57, grifos no original, tradução minha) conclui que esta questão é uma parte crucial da “[...] política dos governados: dar à forma empírica de um grupo populacional os atributos morais de uma comunidade.”. É investido do conteúdo moral de uma comunidade, que um grupo populacional passa a atuar politicamente e a dialogar enquanto um sujeito coletivo com o Estado (Chatterjee, 2004, p.75).

Considero o processo descrito por Chatterjee restrito para a compreensão de como grupos populacionais se apropriaram da categoria de *cultura popular* para atuarem politicamente enquanto sujeitos coletivos, pois além da ação de agências governamentais que trabalharam com este conceito em políticas públicas, a atuação de intelectuais, como os folcloristas, foi de suma importância. O processo descrito pelo autor, no entanto, é de grande utilidade para a compreensão de como os governos – especialmente de ex-colônias, como o Brasil – começaram a reconhecer direitos e a negociar politicamente com grupos que passaram a se enunciar enquanto sujeitos coletivos a partir das categorias reificadoras

sobre as quais se construíram seus projetos nacionais, como raça, etnia, cultura popular, etc. É importante ressaltar que tais mudanças não se deram apenas pela ação dos governos e de organismos internacionais – como a UNESCO - mas como resultado de lutas políticas de grupos marginalizados. Tais grupos, muitas vezes, se articulam não apenas enquanto sujeitos coletivos no sentido de mobilizações políticas contextuais, mas enquanto comunidades dotadas de história, língua e cosmologia próprias, como é o caso de comunidades quilombolas, nações indígenas e povos e comunidades tradicionais de matriz africana.

É no sentido de garantia de direitos e de legitimação política de sujeitos coletivos como estes que uma nova ordem discursiva e legal surgirá a partir dos anos 1970 ainda como uma celebração da diversidade na qual o conflito e as políticas afirmativas tinham pouco espaço, mas que paulatinamente passam a reconhecer grupos marginalizados e violentados nos processos de formação das nações modernas enquanto detentores de direitos específicos que demandam políticas setoriais e afirmativas. Tal ordem discursiva é impulsionada, principalmente, pela UNESCO, ainda sob o prisma do lema da *unidade na diversidade*, no qual a diversidade cultural era sobreposta pela unidade nacional (Pitombo, 2011). No entanto, aos poucos a ideia da cultura e os direitos culturais vão se alargando e se relacionando com outros temas caros às minorias, como a igualdade étnico-racial e a igualdade de gênero, temas de várias conferências, convenções e declarações das Nações Unidas.

Neste sentido, a UNESCO, ainda que criada a partir de uma concepção universalista, vai incorporando um método interpretativo relativista, reconhecendo a diversidade como uma característica humana, passando a reconhecer e normatizar o direito à diferença (Pitombo, 2011). A partir dos anos 1970, então, a UNESCO começa a dilatar a noção de cultura e de diversidade cultural, abrindo a discussão para políticas culturais com foco na diferença e no reconhecimento de novos sujeitos coletivos de direitos (Alves, 2011a). Tal processo culminará em uma série de convenções e declarações sobre as temáticas da proteção e promoção do patrimônio cultural imaterial, das culturas populares e da diversidade cultural no âmbito da UNESCO, gerando marcos legais que passaram a legitimar tais demandas nos âmbitos nacionais (Alves, 2011a).

Tal processo se dá em sintonia com a ação de outros organismos e convenções da ONU, como Convenção nº 169 da OIT sobre Povos Indígenas e Tribais de 1989, que reconhece tais grupos enquanto sujeitos coletivos com direitos específicos como o direito a terra, o direito à livre manifestação cultural e de crença e o direito ao ensino em sua própria língua (OIT, 1989). Ou ainda a Declaração de Durban, resultante da III Conferência Mundial de Combate ao Racismo, Discriminação Racial, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata de 2001, que prevê, por exemplo, a adoção de ações afirmativas de cunho étnico-racial como cotas étnico-raciais em instituições de ensino e em cargos políticos eletivos (ONU, 2001).

Os reflexos desta nova ordem discursiva podem ser observados no Brasil a partir da CF-88, que reconhece o direito a terra para povos indígenas e comunidades remanescentes de quilombos, por exemplo. No entanto, tal impacto fica mais visível a partir de marcos normativos e institucionais estabelecidos, principalmente, nos últimos anos: no campo dos marcos normativos, vale ressaltar o supracitado decreto n.º 3.551; as leis n.º 10.639 de 09 de janeiro de 2003 e n.º 11.635 de 10 de março de 2008, que, respectivamente, incluem no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena; o decreto n.º 4.887, de 20 de novembro de 2003, que regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos; o decreto n.º 5.051, de 19 de abril de 2004, que promulga a Convenção n.º 169 da OIT e; o decreto n.º 6.040, de 07 de fevereiro de 2007, que institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais. Já no campo institucional cabe ressaltar: a criação as já citadas criações do Ministério da Cultura em 1985 e da Fundação Palmares em 1989 e; a criação da SEPPIR em 2003, responsável, principalmente, pela coordenação e avaliação das políticas públicas afirmativas de promoção da igualdade racial, assim como a transversalização do tema no âmbito federal.

A partir dos anos 1980, as culturas populares passam a figurar nos documentos produzidos pela UNESCO, a princípio pela preocupação da organização com a possibilidade eminente de perda e desintegração destas (Alves, 2011a). No texto da Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Popular e Tradicional, de 1989, a UNESCO reconhece a “[...] extrema fragilidade de certas formas de cultura tradicional e popular e, particularmente, de seus aspectos correspondentes à tradição oral, bem como o

perigo de que esses aspectos se percam.” (UNESCO, 1989). Ainda que – como recomendação – o documento não tenha poder normativo, nele a UNESCO afirma a necessidade de “[...] adotar medidas para garantir do Estado o apoio econômico das tradições vinculadas à cultura tradicional e popular” (UNESCO, 1989). Na recomendação, a UNESCO define o que entende por cultura popular e tradicional como

[...] um conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundada na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e valores se transmitem oralmente, por imitações ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, as línguas, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, o artesanato, a arquitetura e outras artes. (UNESCO, 1989)

O conceito proposto em 1989 pela UNESCO, portanto, estabelece cultura popular e tradicional como um objeto de ação da organização e de seus Estados-membro, assim como associa esta a sujeitos coletivos a partir da categoria de comunidade. Figura aí também a cultura enquanto um conceito ampliado, ligado profundamente à tradição, a meios orais de transmissão do saber e a modos de vida (Alves, 2011a). A ligação de cultura com estes elementos também balizará a concepção da UNESCO com relação ao patrimônio imaterial, como mostra o texto da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003. Nesta, o patrimônio cultural imaterial é definido como “[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhe são associados – que as comunidades, os grupos e, e alguns casos, os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio imaterial.” (UNESCO, 2003). O texto segue afirmando que este patrimônio imaterial se manifesta “[...] nos seguintes campos: a) tradições e expressões orais [...] b) expressões artísticas; c) práticas sociais, ritos e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionadas à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais.” (UNESCO, 2003). A definição de patrimônio cultural imaterial para a UNESCO estará intimamente ligada à de cultura popular e tradicional. É esta concepção de patrimônio cultural imaterial da UNESCO que balizará a concepção brasileira da categoria, refletindo no decreto nº 3.551 e na concepção do PNPI (Alves, 2011a).

É neste contexto nacional e internacional de reconhecimento dos direitos culturais - combinado tanto ao reconhecimento de sujeitos coletivos enquanto portadores de direitos,

como à celebração da diversidade cultural associada ao reconhecimento do direito à diferença - que sujeitos coletivos passaram a demandar políticas públicas afirmativas e de reparação histórica do Estado, organizados no que Chatterjee (2004) chama de comunidades. Shiraishi Neto (2007, p.35) aponta que

Os recentes dispositivos internacionais deram ênfase a outros elementos constitutivos da noção de sujeito de direito, permitindo um alargamento e uma melhor qualificação do sujeito. Além da dimensão individual, inscrita em vários destes dispositivos internacionais de proteção dos direitos humanos, incorpora uma outra dimensão de sentido coletivo e que se refere à noção de povos e comunidades tradicionais.

Como aponta Chatterjee, tais comunidades são criadas a partir de categorias operacionalizadas pelo próprio Estado – como é o caso das culturas populares – mas também criadas a partir de modos de organização tradicionais que resistiram – e ainda resistem – à violência dos processos do encontro colonial e da formação dos Estados-nacionais – como é o caso de povos indígenas e comunidades quilombolas. No entanto, é preciso salientar que, em ambos os casos, estas comunidades criadas a partir de relações violentas de alteridade e de identidades subalternas não se esgotam nesta relação. Assim, quando organizações do movimento negro afirmam o orgulho de ser negro, ou quando lideranças das religiões de matriz africana no Brasil lançam o lema *Quem é de Axé diz que é*, o que está em jogo não é apenas uma identidade subalterna pautada historicamente na violência e na negatividade desta posição, mas também no orgulho de pertencer à um grupo cultural, religioso ou à uma comunidade nos quais os aspectos positivos desta identidade são compartilhados, recriados e celebrados.

Neste sentido, Rita Segato (2005, p.07, grifos no original) afirma que não foi dos grupos subalternos que “[...] *partiu um desejo de diferença ou reconhecimento como valor, mas tornou-se valor como contradiscurso depois da experiência de rejeição e da constatação de que estrutura e outredade são coetâneas e que, portanto, para os sujeitos assim marcados, somente resta existir na gramática social como outredade.*”. Segato (2005) alerta, no entanto, que esta outredade não significa que as identidades políticas são obrigatoriamente coincidentes com as alteridades históricas – a *cultura popular* enquanto identificação de sujeitos coletivos não significa a submissão destes à alteridade popular-

erudito – mas que uma matriz de identidades pré-existentes formuladas nos centros formadores da linguagem pode ser eficiente na demanda por recursos e direitos.

Assim, este novo contexto - nacional e internacional - no qual sujeitos coletivos historicamente subalternos passam a demandar e ter direitos particulares normatizados é consequência tanto de uma mudança na ordem discursiva como na forma de organização coletiva destes na demanda por direitos e recursos frente aos Estados. É neste contexto que no Brasil, por exemplo, povos indígenas, comunidades quilombolas, organizações dos movimentos negros e de mulheres e culturas populares passam a se colocar frente às instituições enquanto sujeitos coletivos que demandam o direito à diferença, o que se reflete na luta por um acesso diferenciado ao Estado, como as políticas afirmativas – tais quais as cotas raciais em universidades públicas, o direito a posse coletiva de suas terras para comunidades quilombolas e os editais de financiamento à cultura restrito a certos grupos.

3.5 A espetacularização das culturas populares

É importante analisar que este novo contexto político no qual se inserem as culturas populares se relaciona de modo íntimo com um novo contexto econômico no qual estas se veem cada vez mais imbricadas e absorvidas pelo mercado e pelas políticas e discursos que combinam cultura e desenvolvimento. Por muito tempo os estudos sobre desenvolvimento ignoraram os aspectos culturais envolvidos no processo de busca por bem estar econômico ou, quando não os ignoraram, pensaram que modelos de desenvolvimento econômico estariam atrelados a modelos culturais, notadamente ocidentais e anglo-eurocêntricos, nos quais predominam, por exemplo, o foco no indivíduo como sujeito político, o regime individual de propriedade e o domínio do ser humano sobre a natureza, aspectos, muitas vezes, estranhos às culturas populares.

Assim, o desenvolvimento não era visto como um meio de acessar recursos materiais a partir de um universo de culturas diversas (Alves, 2011a), mas sim como certa concepção de cultura seria mais eficiente para se atingir o desenvolvimento puramente material. Estudos com esta perspectiva ainda são comuns, mas cada vez se tornam mais fortes perspectivas que colocam a própria cultura - e a proteção e promoção da diversidade

cultural - como um dos aspectos centrais do desenvolvimento. No âmbito da UNESCO, Alves (2011a, p.232, grifos no original) afirma que para esta organização o

[...] resultado de uma concepção de *cultura* que se relaciona diretamente com as questões políticas, não é mais o *desenvolvimento*, como um processo exógeno, que condiciona a *cultura* [...] mas antes o contrário, agora é a *cultura* que passa a abrigar uma visão particular e específica de *desenvolvimento*. Essa mudança passa a se cristalizar nas novas formulações do conceito de *cultura* produzidas pela UNESCO nos anos noventa.

É importante analisar, no entanto, qual o lugar que as culturas populares ocupam neste processo. Neste sentido, as convenções da UNESCO são um importante marco, pois ecoaram parte das demandas elaboradas pelas culturas populares e geraram marcos legais, políticos e teóricos ao colocar questões como diversidade cultural e cidadania como objetivos centrais do desenvolvimento, propondo que aspectos econômicos e culturais são complementares (Pitombo, 2011). Assim, a Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da UNESCO afirma que “Sendo a cultura um dos motores fundamentais do desenvolvimento, os aspectos culturais deste são tão importantes quanto os seus aspectos econômicos, e os indivíduos e povos têm o direito fundamental de dele participarem e se beneficiarem.” (UNESCO, 2007).

O conceito de desenvolvimento sustentável passa, então, além das questões ambientais, a também contemplar as questões culturais. Neste sentido, o texto da Convenção afirma que “A diversidade cultural constitui grande riqueza para os indivíduos e as sociedades. A proteção, promoção e manutenção da diversidade cultural é condição essencial para o desenvolvimento sustentável em benefício das gerações atuais e futuras.” (UNESCO, 2007). Deste modo, as convenções da UNESCO geram marcos legais para que as culturas populares lutem por reconhecimento, recursos e políticas públicas específicas para o setor, mas ainda é incipiente a normatização internacional e nacional de mecanismos legais de proteção dos direitos intelectuais sobre o conhecimento tradicional que deem segurança às culturas populares e outras comunidades tradicionais no sentido de limitar a apropriação destas pelo mercado (Alves, 2011a). Como afirma Vianna (*apud* Alves, 2011a, p.23),

É inegável que o aprimoramento da legislação de propriedade intelectual é fundamental para garantir os direitos dos recriadores das tradições

culturais populares em relação a suas criações específicas. Esses segmentos da sociedade, responsáveis por parte significativa do patrimônio nacional, têm sido profundamente explorados e quase sempre subjugados no processo de distribuição de riquezas.

No caso brasileiro, as culturas populares não tem nenhum marco legal que proteja o seu conhecimento tradicional a partir da categoria *cultura popular*, mas apenas quando esta é reconhecida dentro de outros marcos legais, como é o caso do registro do patrimônio cultural imaterial no marco do decreto n.º 3.551/2000. Isto permite que o processo de apropriação seletiva das culturas populares do qual trato nesta dissertação possa ocorrer sem maiores constrangimentos legais, fortalecendo a lógica da circulação das manifestações culturais associada à marginalização dos sujeitos das culturas populares.

Já no que toca o discurso do MinC nos últimos anos com relação ao tema de cultura e desenvolvimento, a dimensão cultural deste – e não apenas a *cultura como um bom negócio*, mote da gestão FHC - passou a ser uma preocupação central a partir da gestão Gilberto Gil. Neste sentido, Ranulfo Alfredo Manevy (2007, p.56), ex-titular da Secretaria de Políticas Culturais do MinC, afirmou que “A premissa desta Secretaria – que está em sintonia com a premissa do Ministério da Cultura nesta gestão – é de que a cultura deve migrar para o centro do nosso projeto de desenvolvimento”. Já nas palavras do próprio ex-ministro Gilberto Gil “O Brasil é um dos países com a maior diversidade cultural do mundo. Cabe ao Estado brasileiro trabalhar para que esta diversidade seja uma realidade cada vez mais presente, para que as diversas manifestações culturais do país tenham condições de preservar e inovar suas criações.” (GIL, 2007, p.29)

Ainda trazendo a visão de um ex-gestor do MinC, Sérgio Mamberti (2005, p.119), que comandou a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, afirma que “Por meio de editais de fomento às expressões das culturas populares, [...] queremos dar melhores condições para que os artistas das culturas populares sejam sujeitos das políticas culturais.” Assim, o MinC deu um importante passo no sentido de agregar a dimensão cultural às políticas voltadas para o desenvolvimento no sentido de empoderar e incluir socialmente as culturas populares, como no caso do programa Cultura Viva. Neste contexto, a cultura se coloca como um recurso de luta política por cidadania e justiça social. Como afirma George Yúdice (2004, p.25), “[...] a cultura está sendo crescentemente dirigida como um recurso para a melhoria sociopolítica e econômica, ou seja, para aumentar sua participação

nesta era de envolvimento político decadente, de conflitos acerca da cidadania [...]”. Tal perspectiva é essencial no caso das culturas populares, historicamente ligadas a grupos social, étnica e racialmente marginalizados no Brasil, e que hoje lutam politicamente por recursos, visibilidade e cidadania a partir do uso da cultura como um recurso e do acesso a marcos legais de defesa e promoção da diversidade cultural.

É importante ressaltar que tais marcos legais são concomitantes a uma crescente importância dos bens culturais como um setor dinâmico e altamente rentável da economia. Como afirma Porta (2008), “O Banco Mundial estima que a Economia da Cultura responda por 7% do PIB mundial [2003]. Nos EUA a cultura é responsável por 7,7% do PIB, por 4% da força de trabalho e os produtos culturais são o principal item de exportação do país [2001]. Na Inglaterra, corresponde a 8,2% do PIB [2004], emprega 6,4% da força de trabalho e cresce 8% ao ano desde 1997”. Deste modo, trata-se de uma fatia de 7% do PIB mundial, o que é significativo para qualquer atividade econômica. No caso brasileiro, Porta (2008) traz os dados de que “Atuam no país 320 mil empresas voltadas à produção cultural, que geram 1,6 milhão de empregos formais. Ou seja, as empresas da cultura representam 5,7% do total de empresas no país e são responsáveis por 4% dos postos de trabalho.”.

Com relação ao percentual do PIB brasileiro representado pelo setor cultural, Elder Alves afirma que, no ano de 2003, este número chegou a 4% (Alves, 2011a). Ou seja, ainda que no Brasil a participação do setor cultural na economia ainda seja cerca de metade de países como EUA e Inglaterra e ainda consideravelmente menor que a média mundial, o mercado de bens culturais representa um percentual importante das riquezas produzidas no país e que emprega um percentual significativo da força de trabalho. Somado a isto, a perspectiva de crescimento para a área a coloca como uma política estratégica para o país não só enquanto promotora de inclusão social e cidadã, mas também enquanto atividade geradora de crescimento econômico e de postos de trabalho. Em outras palavras, o entrelace dos âmbitos cultural e econômico e seu potencial tanto de geração de riqueza como de transformação social, faz com que as políticas culturais sejam um setor estratégico na elaboração de políticas de crescimento econômico aliadas ao desenvolvimento sustentável.

Desde modo, a cultura passa a ser entendida também como investimento com alto potencial de retorno econômico. Por isso é importante ressaltar que, ao falarmos de políticas culturais, estamos também falando de um mercado de produção e consumo de bens culturais. Mercado este que, no Brasil - especialmente desde a criação das leis de incentivo à cultura - está completamente entrelaçado com os recursos públicos implementados via renúncia fiscal. Cabe agora perguntar, levando em conta o contexto de importância e crescimento da economia da cultura e da imbricação, no caso brasileiro, entre mercado e Estado, qual o lugar das culturas populares? Como incluir as culturas populares, historicamente marginalizadas, em um contexto de crescente profissionalização do setor cultural? Como fazer com que as políticas culturais levem em conta as especificidades das culturas populares sem deixar de incluí-las nos ganhos materiais gerados pelo mercado de bens culturais?

Políticas públicas para as culturas populares não podem tratá-las, portanto, enquanto produtores/as culturais profissionais, pois são estes que historicamente têm acesso aos recursos públicos, aos equipamentos culturais e aos editais tanto do FNC como das leis de incentivo. A questão é que deve ficar claro que, com um desenho de políticas públicas que demanda alta profissionalização dos/as produtores/as culturais, não existe igualdade de acesso às políticas e recursos públicos, pois é também deste processo de industrialização da cultura que as culturas populares estão excluídas. Como afirma Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2005, p.32):

Um músico erudito que compõe para a maravilhosa rabeca e um rabequista popular, lavrador, que toca junto com toda a família suas composições, podem ter suas músicas gravadas num CD de divulgação nacional e mesmo internacional. Esses dois artistas têm muito a dizer um ao outro, mas o apoio de que necessitam é muito diferenciado. Certamente, e este é o ponto central da discussão, muitos produtores diretos da cultura popular carecem de apoio e amparo de modo muito mais agudo do que os produtores de cultura inscritos em outros circuitos da produção cultural. Precisam da valorização de sua cultura, sim. Vale notar, porém, que não necessariamente da valorização de sua cultura como a mais genuína. A questão crítica é o acesso aos direitos básicos de cidadania — moradia, educação, saúde — em recantos onde a presença do Estado é, muitas vezes, ainda precária. A inclusão social é um desafio para nossa democracia.

De acordo com a autora, creio que as culturas populares necessitam de políticas públicas que as tratem de modo diferenciado, de ações afirmativas que visem garantir

igualdade no acesso a recursos que, justamente, têm um histórico de desigualdades neste acesso. Um exemplo disso é o histórico da Lei Rouanet, cujos projetos que conseguem captar recursos são, em sua maioria, grandes projetos do Sudeste do Brasil e que têm apelo junto às grandes empresas (Alves, 2011a). As empresas, por sua vez, financiarão - ou usarão o incentivo fiscal para financiar - projetos com os quais querem ver atreladas as suas marcas, pois se trata de uma ação de *marketing* cultural. Considerando que as culturas populares são grupos social, étnica e racialmente marginalizados, é de se esperar que não consigam financiamento junto a estas empresas, que querem suas marcas atreladas a projetos que visam o grande público, ou ao menos o público consumidor de seus produtos.

Além disso, existem outros empecilhos ao acesso a recursos por parte das culturas populares, como falta de capacidade técnica em elaborar projetos no modelo do MinC, dificuldades em cumprir com os procedimentos burocráticos, como o processo de prestação de contas, entre outros. Outra questão é que, muitas vezes, o acesso das culturas populares ao Estado é permeado pela submissão destas a lógica do mercado, o que se dá, especialmente, no caso de políticas públicas voltadas para o fomento do turismo. Nestas, as culturas populares muitas vezes cumprem o papel de um produto exótico a ser consumido pelos turistas, ávidos por uma experiência turística “com cores locais”. O Dossiê de Registro do Bumba Meu Boi do Maranhão, elaborado pela Superintendência do IPHAN no Maranhão, descreve o processo de como a aproximação mais forte do poder público do estado com as culturas populares se deu – e em grande medida ainda se dá – através das políticas voltadas para a atração de turistas. Segundo o Dossiê (IPHAN, 2011, p.55),

No final dos anos 60, o Bumba-meu-boi começou a compor o pacote de produtos culturais com potencial para atrair turistas e uma série de medidas foram tomadas para incrementar o mercado do turismo, passando pelo fomento a brincadeiras de Bumba-meu-boi, o principal atrativo cultural. Nessa época foram instituídos o Cadastro de Grupos Folclóricos e o Inventário do Folclore e do Artesanato Maranhense. Assim, embora já houvesse, desde 1953, um Departamento de Cultura criado pelo governo do Estado, foi pela via do turismo que a cultura popular e, mais especificamente o Bumba-meu-boi começaram a despertar maior atenção do poder público.

Deste modo, é papel do Estado o desenvolvimento de políticas públicas e ações afirmativas que busquem corrigir a imensa desigualdade no acesso aos recursos públicos. Como coloca Marco Acco (2007, p.64), “É inconcebível tratar um artista ou um produtor cultural que exporta sua produção e detém milhões de reais em sua conta, da mesma forma

que se trata as comunidades indígenas que não têm como receber recursos, pois que supostamente não tinham CNPJ.”.

Por sua vez, a análise antropológica sobre as culturas populares não deve se limitar a questões de cunho simbólico, devendo focar os aspectos materiais que afetam estes grupos e pensar como estas duas dimensões estão imbricadas entre si. Como afirma Herzfeld (1997), o binarismo que separa a Antropologia enquanto moralidade e enquanto ciência é pernicioso e cartesiano, pois que a atividade simbólica é relevante para a análise material. Nesta dissertação, portanto, tento estabelecer uma ponte entre a dimensão simbólica das culturas populares e os aspectos materiais que permeiam a demanda destas por direitos, recursos e políticas públicas frente ao Estado, argumentando que também os/as gestores/as públicos/as devem ter sensibilidade para as questões simbólicas envolvidas no processo de elaboração de políticas públicas, pensando que estas terão consequências tanto simbólicas quanto materiais para os grupos que as acessam.

As manifestações artísticas das culturas populares também não podem ser tratadas como um modo de produção cultural inserido completamente na lógica do mercado, pois estão ligados a modos de vida e de organização comunitária distintos da lógica que caracteriza a produção cultural profissional. As manifestações artísticas das culturas populares são apenas uma face da vida das comunidades e estão integradas com uma série de outros âmbitos (Carvalho, 2005), como o parentesco, a religiosidade, a memória coletiva, os objetos sagrados, o pertencimento a um determinado território, a identidade étnica e racial, entre outros. Assim, não basta dar visibilidade a uma manifestação artística, focando apenas a sua dimensão estética, se esta vem descolada de todo o resto do modo de vida que produziu tal manifestação. Neste sentido, José Jorge de Carvalho (2005, p.35) afirma que

Desde as mudanças que ocorreram na década de 70 e 80, a sociedade passou por grandes mudanças. Houve uma ênfase na estética e a principal discussão foi sobre as formas de cultura, em geral. Neste processo, houve um fascínio pela cultura popular, pela estética dessa cultura, de forma que se geraram três vácuos: o social, o econômico e o racial. Assim, deixou-se de lado a análise das culturas populares como lugar de luta de classe, ou mesmo do lado mais espiritual, para se discutir o lado estético e econômico. É importante, portanto, que todos estes aspectos sejam contemplados simultaneamente pelas políticas públicas voltadas para as culturas populares.

A falta de sensibilidade de políticas públicas para tratar as culturas populares enquanto um todo que integra variadas dimensões da vida comunitária gera o que José Jorge de Carvalho chama de espetacularização das culturas populares. Segundo Carvalho (2005, p.83-84), a espetacularização é uma

[...] operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. [...] A espetacularização é um processo multidimensional. [...] Trata-se de enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria, cara aos sujeitos que a produzem, mas que agora terá seu sentido geral redirigido para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição.

Assim, a mera entrada das culturas populares num circuito profissionalizado de produção cultural não garante que as mesmas estejam ganhando autonomia e sendo incluídas socialmente. É preciso que as próprias comunidades tenham autonomia para também influenciarem no processo de formulação e implementação de políticas culturais de acordo com as suas próprias necessidades e de acordo com o significado local de suas manifestações artísticas. Neste sentido, pode ser importante que uma manifestação artística ligada às culturas populares ganhe visibilidade a partir da participação em um festival, mas acreditar que isso é o suficiente para gerar autonomia e inclusão social é ignorar completamente que tal manifestação está conectada a um modo de vida específico, a uma concepção de ritual e religiosidade que pode não ir - e em geral não vai - de encontro ao modelo de espetáculo gerenciado pelo circuito de produção cultural profissional. E é este tipo de sensibilidade que as políticas culturais devem ter para que, além do fomento ao crescimento econômico do setor de produção cultural, realizem de modo efetivo a proteção e promoção da diversidade cultural que orienta o discurso do MinC nos últimos anos e as convenções da UNESCO das quais o Brasil é signatário.

3.6 Afinal, de quem é a *cultura popular*?

Retorno aqui ao episódio relatado na introdução desta dissertação, no qual no mesmo dia assisti ao Candombe³¹ nos Arturos e ao Maracatu na Praça da Estação, em Belo

³¹ A descrição do que é o Candombe se encontra no quarto capítulo dessa dissertação.

Horizonte. Como discuti, centrei minha análise na disputa pelo uso e pela atribuição de significados à categoria de cultura popular. Volto, então, à questão de que tais eventos possam ser nomeados da mesma maneira – *cultura popular* - mesmo que configurando manifestações culturais e relações sociais tão distintas, o que me trouxe algumas questões com as quais já havia me deparado no decorrer de minha pesquisa com os Arturos e na observação de grupos de *cultura popular* formados por jovens universitários e/ou pessoas que não cresceram em contextos tradicionais de transmissão das manifestações da cultura popular, aos quais decidi nomear de *grupos parafolclóricos*, categoria que adoto nesta dissertação, buscando prosseguir com a tarefa de defini-la. Tais grupos, aliás, são cada vez mais comuns nas cidades brasileiras e têm configurado um fenômeno pouco estudado, especialmente no que toca a relação destes grupos com o que entendo por culturas populares.

É necessário, sobretudo, que eu defina de modo mais claro o que entendo por uma e outra categoria, pois considero a divisão entre estas essencial para o entendimento do campo no qual se dá a implementação de políticas públicas para as culturas populares e, conseqüentemente, para a compreensão de como os Arturos se inserem neste contexto, o que será discutido no próximo capítulo. Antes disso, contudo, proponho organizar meus argumentos a partir de quatro perguntas que tocam nos principais pontos da questão da relação entre culturas populares e grupos parafolclóricos. Listo sistematicamente abaixo as quatro perguntas - em três grupos - seguidas de suas respostas, buscando, com elas, compreender por que tais eventos podem ser – e, em geral, são - classificados pelo mesmo nome.

Ao fim deste jogo de perguntas e respostas, portanto, definirei com mais precisão o que considero culturas populares e grupos parafolclóricos. Para tal jogo, parto de dois pressupostos: de que os dois eventos são de natureza distinta, já que um deles corresponde a uma comunidade tradicional ao passo que o outro corresponde a um grupo artístico e/ou recreativo e; de que, mesmo distintos, eles podem ser nomeados pela mesma categoria, que é a de *cultura popular*.

- Se ambos os eventos descritos acima podem ser nomeados como de *cultura popular*, são eles nomeados pelo mesmo processo e são eles nomeados pelos mesmos sujeitos?

Um das coisas que me chamou a atenção na pesquisa de campo com os Arturos é que, ainda que se apresentem em muitos eventos de *cultura popular* Brasil afora, as únicas vezes em que ouvi algum Arturo falando especificamente em cultura popular foi nas entrevistas que fiz com membros da Comunidade nas quais eu mesmo fazia perguntas relativas à categoria de cultura popular. E nestas entrevistas ficava claro que os Arturos não se nomeiam e nem se identificam enquanto representantes da *cultura popular* na vivência cotidiana da Comunidade e do Reinado, mas apenas quando estão em contato com pessoas - inclusive eu - e grupos de fora da Comunidade para os quais a rotulação de *cultura popular* traduz uma vivência sagrada e coletiva em um conceito que pode ser entendido mais facilmente por pessoas de fora da Comunidade. Ou seja, a cultura popular, para os Arturos, funciona mais como um mecanismo de tradução dos significados coletivos da Comunidade e do Reinado para os de fora, do que uma categoria de identificação para os de dentro.

Vale voltar à discussão que Manuela Carneiro da Cunha faz da apropriação da categoria de cultura por populações tradicionais, o que a autora nomeia de “cultura” (Cunha, 2009). No sentido em que a autora argumenta que povos que foram forçados a habitar categorias coloniais têm se apossado destas como bandeira mobilizadora de suas lutas, as culturas populares têm, paulatinamente, passado a adotar o rótulo de *cultura popular* como um meio de tradução de sua experiência para outros grupos sociais, assim como uma maneira de demandar políticas e recursos frente a um Estado que reifica a *cultura popular* enquanto um objeto de seus atos. No entanto, é preciso não perder de vista que tal apossamento de uma categoria ocorre, em maior ou menor medida, em regimes contextuais.

Por outro lado, a categoria de cultura popular é bastante recorrente no discurso e na identificação dos jovens de classe média que formam grupos de *cultura popular*, como muitas vezes presenciei nas apresentações de diversos grupos e em conversas com seus membros. Para tais grupos a identificação enquanto representantes da *cultura popular* é central no discurso para os de fora e também nos diálogos entre os de dentro. Assim, creio chegar a uma resposta provisória para a primeira pergunta, ainda que saiba que ela não pode ser generalizada para todos os grupos: se o rótulo de *cultura popular* nomeia tanto os Arturos como os grupos parafolclóricos, os primeiros adotam em alguns contextos o nome de *cultura popular* porque assim são, e foram, nomeados pelos de fora, especialmente pela

academia e pelo Estado; já os segundos se autodenominam como grupos de *cultura popular* por se inspirarem e buscarem referências naqueles grupos e manifestações classificadas como *cultura popular*, como é o caso do Maracatu de Baque Virado que era tocado na Praça da Estação.

Ou seja, para os primeiros a categoria de *cultura popular* se torna operativa na medida em que esta lhes é designada por outros grupos e, por isso, acaba por ser apropriada contextualmente e torna-se um meio de comunicação de suas tradições para aqueles que não partilham desta experiência na vivência cotidiana e comunitária. Já para os segundos, a categoria de *cultura popular* raramente é imposta pelos de fora, pelo contrário, é apropriada deliberadamente, pois é também a adoção deste rótulo que legitima que a estética desenvolvida por tais grupos como uma estética popular.

- Já que eventos distintos, quais deslocamentos são invisibilizados para que passemos de um evento ao outro sem sair da categoria de *cultura popular*?

Se dois eventos tão distintos são classificados com o mesmo nome, algo precisa ser deslocado para que o rótulo de *cultura popular* permaneça operativo quando passamos de um evento ao outro. É preciso pensar o que diferencia os dois eventos citados, que processos mudam substancialmente quando passamos de um a outro. Proponho quatro deslocamentos fundamentais que ocorrem quando passamos de um a outro evento, mas que ficam invisibilizados pela classificação homônima.

O primeiro passo é analisar a diferença no modo de aprendizagem dos brincantes em cada caso, ou seja, como aquela estética associada à *cultura popular* presente nos toques, cantos e danças tanto dos Arturos como do grupo de Maracatu de jovens universitários foi aprendida? No caso dos Arturos, os saberes ligados às expressões e celebrações da Comunidade que são categorizadas como *cultura popular* - como é o caso do Reinado, da Folia de Reis, da Festa do João do Mato, do Candombe e do Batuque – são transmitidos no contexto da convivência familiar e comunitária. Nas festas as crianças que ainda não fazem parte das guardas de Congo e Moçambique circulam com caixas feitas de latas de alumínio e na brincadeira de tentar acompanhar os toques das caixas pelas guardas vão aprendendo a extensa gama de variações rítmicas usadas pelos Arturos. Fora das festas, as crianças da Comunidade brincam, muitas vezes, cantando as cantigas ancestrais mantidas pelos Arturos e dançando como veem os adultos fazerem nas festas. No convívio

familiar, muitos pais e mães ensinam as cantigas para seus filhos e filhas como uma brincadeira. Já os jovens Arturos aprendem com os mais velhos os toques, cantigas, códigos de conduta e de vestimenta, os gestos e os momentos da festa. Aprendem durante a festa e também fora dela, em conversas com os mais velhos e com aqueles mais graduados na hierarquia do Reinado. Aqueles jovens que fazem parte das guardas de Congo ou de Moçambique, aprendem ao seguir as indicações dos capitães de cada guarda, assim como são vigiados de perto por uma equipe de fiscalização, que tem a prerrogativa de repreender e mesmo de aplicar alguma sanção para quem se comporta de modo indevido enquanto está fardado.

É no longo prazo e em contextos cotidianos e informais que se dá o aprendizado das tradições transmitidas pelo patriarca Artur Camilo Silvério e pelo primeiro dono das guardas de Congo e Moçambique herdadas pela Comunidade, Zé Aristide. No entanto, há um ponto fundamental do aprendizado dos saberes ligados às festas e às expressões culturais dos Arturos: todo o processo de aprendizagem - mesmo nas brincadeiras - é permeado por uma religiosidade que perpassa cada gesto que um Arturo executa durante as festas. Tudo que se aprende tem como pano de fundo o louvor aos santos e santas, especialmente Nossa Senhora do Rosário. Do mesmo modo, uma grande parte das expressões das culturas populares está ligada intimamente à religiosidade, como é possível observar na relação do Bumba Meu Boi com o Tambor de Mina e com o catolicismo no Maranhão, do Maracatu de Baque Virado com o Xangô de Pernambuco, dentre vários exemplos possíveis.

Já no caso de grupos parafolclóricos, ainda que muitas vezes alguns membros destes grupos venham de contextos tradicionais de *cultura popular*, a maioria dos brincantes aprende os saberes das expressões a partir de um processo formal ou informal de pesquisa. Trata-se de um processo de apropriação da estética e dos saberes populares feito por pessoas oriundas de contextos não tradicionais, mas que se dedicam ao aprendizado da tradição. Tenho observado que os grupos parafolclóricos são formados, em grande parte, por jovens universitários e por artistas que, em algum momento de sua formação, passam a se dedicar ao estudo e domínio dos saberes e técnicas tradicionais. Aliás, tal processo não é novo no Brasil e nos remete à proposta do Movimento Modernista de pesquisa e apropriação de uma estética popular, como feito por Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros. A novidade, no entanto, é que ao contrário de outros

movimentos artísticos - como o Modernismo, a Tropicália, o Regionalismo na literatura, o Movimento Armorial e o Manguebeat – os grupos parafolclóricos se enunciam enquanto grupos de *cultura popular*. Ou seja, tais grupos não apenas se apropriam e defendem o uso de uma estética popular, mas sim se apresentam como grupos de *cultura popular*, o que muitas vezes invisibiliza, entre outras coisas, o processo distinto de aprendizagem de tais grupos quando comparados às culturas populares.

Encontra-se no processo de aprendizagem a primeira invisibilização de um deslocamento que permite que tais eventos sejam nomeados como *cultura popular* ainda que de naturezas distintas. Assim, a própria concepção de aprendizagem é deslocada, pois se parte do que identifica a *cultura popular* enquanto tal é o processo de transmissão informal, oral, familiar e comunitário do conhecimento, o deslocamento deste processo para o de pesquisa informal e/ou formal dos saberes de um grupo por outro descaracteriza o processo tradicional de transmissão de conhecimento. Os grupos parafolclóricos, portanto, mesmo que rotulados de *cultura popular*, não compartilham com as culturas populares o mesmo processo de aprendizagem, processo este que considero parte integrante do que deveria ser considerado como *cultura popular* pelos aparatos normativos do Estado.

Vale retomar o conceito de biculturalidade das elites de Peter Burke (1998), segundo o qual as elites podem transitar entre a cultura de elite e a *cultura popular*, ao passo que os sujeitos das culturas populares são vedados de trânsito na cultura erudita. No entanto, o conceito de biculturalidade das elites de Burke se baseia na afirmação da capacidade das elites de dominarem não apenas os processos formais de transmissão da cultura erudita – pautados na escrita – mas também de dominarem os processos informais de transmissão de conhecimento da *cultura popular*, tido como aberto a todos (Burke, 1998). Entretanto, ainda que membros da elite circulassem pelas festas de *cultura popular* da Idade Moderna na Europa, como fazem hoje no Brasil, não significa que, por isso, tinham acesso ao modo de transmissão de conhecimento da *cultura popular*, mas sim acesso à apropriação dos conteúdos simbólicos da *cultura popular* através da pesquisa, registro e inventariação. Porém, o próprio processo de apropriação da *cultura popular* pelas elites encontra seus limites por prescindir de uma vivência tradicional desta e, conseqüentemente, não compartilhar do mesmo modo de aprendizagem. Aprender os conteúdos simbólicos da *cultura popular* não significa aprender os seus significados, pois

estes são transmitidos e gerados em uma vivência comunitária que extrapola os momentos de contato entre cultura erudita e *cultura popular* e os momentos de exceção, como é o caso da festa.

Com isso não quero dizer que a *cultura popular* se autocontém, ou que uma dimensão dela está situada “fora do tempo”, ou “fora da modernidade”, mas que a crença de que é possível se apropriar dela por completo a partir do domínio de técnicas e saberes populares ignora que a *cultura popular* se faz por sujeitos específicos em contextos específicos. O interesse pela *cultura popular* e sua pesquisa resultam em uma apropriação limitada desta, pois ou se apropriam de produtos culturais “finais” que são traduzidos para uma linguagem formal – como no caso da notação musical que traduz cantigas e toadas para o sistema tonal – ou se apropriam das técnicas como descoladas da vivência.

Ao tratar de conhecimento tradicional, Tim Ingold (2004, p.302, tradução minha) afirma que “[...] saber não é uma questão de estar de posse de informações passadas de geração para geração, mas sim é indistinguível da vida-atividade do organismo-pessoa em um ambiente que – ele próprio – tem sido, e continua a ser, moldado através de atividades de seus predecessores e contemporâneos.”. Com essa afirmação, o autor não deixa de valorizar o aspecto ancestral do conhecimento tradicional, pois que o papel dos predecessores em moldar o ambiente é essencial, mas sim refuta a ideia de que é a mera transmissão e posse de informação que dota uma pessoa de um tipo específico conhecimento. Pelo contrário, a conexão da produção e transmissão de conhecimento pelas pessoas está intimamente conectada com os ambientes nos quais estes processos se dão, pois que as próprias pessoas estão conectadas aos seus ambientes e aos seus antecessores neste ambiente (Ingold, 2004).

Deste modo, chegamos ao segundo deslocamento, que configura um desdobramento do primeiro, já que os processos de transmissão de conhecimento estão conectados com os sujeitos e seus ambientes. Se os processos de aprendizagem são distintos, isso ocorre, em grande parte, pelo fato de que a maioria dos brincantes de grupos parafolclóricos parte de um lugar social e de uma experiência de vida distinta daqueles que vivenciam a *cultura popular* como uma experiência cotidiana, comunitária/familiar e de longo prazo. É preciso analisar, portanto, qual a composição de tais grupos em termos raciais, sociais e geográficos a partir da observação empírica qualitativa, já que faltam

dados estatísticos para tanto. Isto significa que, ao analisar os sujeitos de uma e de outra categoria - a despeito de que tal generalização encontrará diversas exceções -, é possível identificar algumas alteridades que são operantes não apenas na divisão *cultura popular*-cultura erudita, mas também nas relações de classe, raça e distribuição geográfica em âmbito nacional. Ao observar uma e outra categoria, é possível notar que a *cultura popular* se enriquece, se embranquece e migra das periferias para as regiões centrais das cidades na medida em que passamos das culturas populares para os grupos parafolclóricos. Se nos primeiros é possível observar que boa parte dos brincantes são pobres, negros, de baixa escolaridade e moradores das periferias, nos segundos encontramos um maior número de pessoas brancas, de classe média/alta, de média/alta escolaridade e de regiões centrais dos centros urbanos.

Neste sentido, tal conclusão carece de uma análise quantitativa, pois é patente a falta de análises estatísticas por parte do Estado que venham a gerar dados de modo mais profundo sobre as culturas populares no Brasil, especialmente estudos que cruzem o pertencimento a tal categoria com variáveis como cor, sexo, idade, classe e escolaridade³². Ainda que o Estado afirme *cultura popular* enquanto um objeto de políticas públicas em documentos e discursos de gestores e gestoras, ainda não há uma produção de pesquisas que trace, quantitativamente, o perfil das populações que são de *cultura popular*, assim como uma definição de cultura popular mais precisa está ausente dos documentos oficiais, o que permite que o próprio significado da *categoria popular* seja alvo de disputa entre grupos que buscam acessar recursos públicos, como no caso de grupos parafolclóricos que se enunciam como de *cultura popular* para o Estado, reivindicando inclusive o título de mestres/as para seus coordenadores.

O segundo deslocamento, portanto, é aquele feito com relação aos sujeitos das culturas populares, que passam daqueles oriundos dos contextos tradicionais - em geral pobres, negros e de periferia - para aqueles que se enunciam enquanto tradicionais -porém são em sua maioria brancos, de classe média/alta e habitantes de regiões centrais, - sem que o Estado leve a sério tal diferença no modelo de acesso às políticas culturais. Neste

³² Existem poucas pesquisas e estatísticas oficiais com dados sobre a distribuição e realidade socioeconômica das culturas populares no Brasil. A pesquisa que traz mais dados sobre o tema - e ainda sim de modo muito superficial - é o Suplemento de Cultura da MUNIC 2006. Em tal pesquisa é possível encontrar os dados sobre atividades culturais e grupos artísticos ligados à cultura popular nos municípios brasileiros. Cabe ressaltar que os dados da MUNIC são recolhidos junto aos gestores municipais, e não junto aos grupos e comunidades.

processo também fica oculto o lugar de fala dos grupos parafolclóricos que se apropriam da *cultura popular* e que, por um acesso privilegiado a espaços de visibilidade e ao Estado, acabam por falar em nome da própria *cultura popular*. Este é um tipo de representação criticada por Gayatri Spivak em seu ensaio *Pode o subalterno falar?*, pois que mesmo ao afirmar sujeitos subalternos, intelectuais que estão em posição de privilégio em relação a estes podem representar a si mesmos como transparentes, deixando de assumir suas responsabilidades na produção e reprodução de alteridades e assimetrias de poder (Spivak, 2010).

Deste modo, pode-se transportar tal lógica para o campo da cultura popular no Brasil, na qual os sujeitos subalternos das culturas populares têm sua visibilidade mediada por representantes que ocupam posições de privilégio, como artistas profissionais e pesquisadores/as que raramente assumem tal posição ao se enunciarem enquanto mediadores/produtores legítimos da *cultura popular*. No entanto, com isso não quero dizer que os jovens universitários não podem, ou devem, tocar e dançar expressões da cultura popular, mas que ao se enunciar como grupos de *cultura popular*, os grupos parafolclóricos invisibilizam as assimetrias de poder existentes entre eles e as culturas populares, como tratarei no tópico a seguir.

Como já discutido anteriormente com relação a pesquisadores e produtores/as culturais, os grupos parafolclóricos não se apropriam apenas de saberes populares, ou ainda de uma estética popular, mas do próprio direito de fala sobre a *cultura popular*, mesmo que nesta fala sejam afirmados os sujeitos tradicionais como referências de aprendizagem, como mestres/as ou como patrimônio. Como afirma Certeau (2008 [1974]), o gesto de estudar a *cultura popular* – no caso a literatura de *colportage* – a retira do povo e a reserva aos/às estudiosos/as. José Jorge de Carvalho contribui para esta discussão no Brasil ao propor uma visão crítica do lema antropofágico de Oswald de Andrade: “Só me interessa o que não é meu”. Para Carvalho (2004), o/a artista que pode pronunciar esta frase parte de um lugar de maior acesso a recursos materiais e simbólicos em relação ao lugar ocupado pelas tradições afro-brasileiras - das quais o autor trata no texto - e, como consequência, os privilégios de raça e classe de quem pronuncia a frase não são questionados. Carvalho (2004, p.70) prossegue afirmando que

O lema antropofágico funciona, na prática, como uma espécie de código secreto da impunidade estética e da manutenção de privilégios da classe dominante brasileira. [...] Só me interessa o que não é meu: eu posso pegar tudo, porque tenho poder para isso e não apenas porque gosto disso. Essa é a atitude que conduz à voracidade do eu de uma elite branca que exige que todas as tradições performáticas afro-brasileiras e indígenas, sagradas ou profanas, estejam à disposição [...]

O deslocamento dos sujeitos se complementa, portanto, pela apropriação de conteúdos simbólicos de um grupo por outro exatamente porque é a consciência das alteridades desta relação que desperta tal interesse, como o gosto pelo exótico dos românticos que despertou o interesse pelo povo – e acabou por moldar uma concepção de povo. Como no lema antropofágico criticado por Carvalho (2004), “Só me interessa o que não é meu”. No entanto, ao se interessar por aquilo que não é seu, os grupos parafolclóricos não se apropriam apenas dos conteúdos simbólicos da *cultura popular*, como se legitimam como sujeitos desta em detrimento dos sujeitos coletivos a que chamo de culturas populares.

Chego, portanto, ao terceiro deslocamento. Se mesmo com a mudança dos sujeitos que performam uma expressão da *cultura popular*, tal expressão ainda é rotulada como *cultura popular*, o objeto de tal classificação não é, portanto, os sujeitos, mas sim os conteúdos simbólicos. Há uma operação de separação entre sujeitos produtores de uma expressão e conteúdos simbólicos que permite que estes continuem a fluir apropriados por outros grupos sem que os sujeitos produtores circulem e sem que os conteúdos simbólicos deixem de ser classificados como *cultura popular*. Por isso, é possível que uma toada de Maracatu tocado por jovens brancos universitários em Belo Horizonte seja classificado como *cultura popular*, mesmo que os sujeitos detentores dos saberes e expressões do Maracatu de Baque Virado de Pernambuco não apareçam ali senão como uma referência de origem.

Para que isso aconteça, as expressões da *cultura popular* mudam de território, mudam de sujeitos, porém não mudam de nome. Neste sentido, convém retornar à discussão de Tim Ingold (2004) sobre conhecimento tradicional, na qual o autor propõe uma divisão em dois conceitos: o *MTK – traditional knowledge in modernist conception* e o *LTK – traditional knowledge in local conception*³³. Em linhas gerais, o MTK se

³³ Em tradução minha: MTK – conhecimento tradicional na concepção modernista e LTK – conhecimento tradicional na concepção local.

caracteriza pela visão moderna sobre o conhecimento tradicional, na qual este é pensado quase como um modelo genealógico, no qual os elementos são passados de pessoa a pessoa através das gerações sem que, com isso, seja influenciado pelo ambiente e pelas alterações nas vidas das pessoas. O MTK está contido na cultura, ou seja, flui independentemente do lugar e do território e, historicamente, pautou a visão dos Estados sobre populações tradicionais, como nos casos em que a expulsão destas populações de seus territórios não era considerada um corte no fluxo do conhecimento tradicional.

Na lógica do MTK, a tradição assume a forma de uma substância, assim, pode fluir mesmo que fora de seu meio de origem, de seu ambiente. Já as pessoas são vistas como recipientes da tradição e da memória e não enquanto protagonistas da sua constante produção e reprodução. O conceito de MTK contribui para a compreensão do processo de apropriação dos saberes e técnicas da *cultura popular* por parte de pesquisadores/as, artistas e, especialmente, de grupos parafolclóricos. Neste caso - na medida em que a tradição é vista como uma substância independente do seu ambiente e da história de vida de seus sujeitos - é possível que outros sujeitos se apropriem dela a partir de um contexto deslocado e ainda requeiram legitimidade por sobre a posse de tal conhecimento. Por isso, grupos parafolclóricos muitas vezes se sentem à vontade para falar em nome da *cultura popular* e da tradição mesmo que a partir de contextos não tradicionais, pois que concebem o conhecimento tradicional enquanto substância.

Quanto ao LTK, Ingold (2004) argumenta que o conhecimento está imerso no contexto interdependente das pessoas com o ambiente e é produzido e reproduzido todo o tempo. Assim, o LTK não é cognitivo, não existe apenas dentro da cabeça das pessoas, mas vive fora delas, na relação destas com o ambiente. O LTK é uma prática de rememoração e um processo, em lugar de uma memória e de uma substância. Neste caso, o LTK só existe enquanto está inserido em um contexto no qual faz sentido. Como afirma Ingold (2004, p.307, tradução minha), “[...] quando pessoas locais dizem ‘esse é o modo que nós fazemos as coisas aqui’, elas estão se referindo ao conhecimento que só faz sentido no contexto de seu envolvimento em um ambiente familiar”.

A cultura popular - enquanto conhecimento tradicional - deve ser entendida no sentido que Ingold define o LTK, ou seja, um tipo de conhecimento que é um processo e uma prática de rememoração inseridos em contextos de interdependência entre pessoas e

ambiente, e não como uma substância que pode ser apropriada completamente por outros grupos, como se isso não alterasse seus significados a ponto de torná-la outra coisa. Ou seja, na medida em que um grupo exógeno se apropria do conhecimento tradicional associado às culturas populares - como a forma de costurar as roupas, o modo de cantar ou dançar, as melodias e ritmos de toadas e cantigas – não se deslocam apenas os modos de aprendizagem e os sujeitos, mas os próprios territórios – o que inclui lugares e pessoas em relação entre si - da *cultura popular* são deslocados.

Tal deslocamento se dá a partir de uma apropriação simbólica da estética popular pelos grupos parafolclóricos, retirando aquelas expressões culturais dos contextos nas quais elas se dão e, muitas vezes, fora dos quais perdem seu sentido de ser. Para os Arturos, por exemplo, não há sentido em fazer o Reinado se ele não for uma forma de louvar a Nossa Senhora do Rosário e se ele não for um instrumento de memória e vivência coletiva da Comunidade. O Candombe dos Arturos, por exemplo, só pode ser realizado dentro da Capelinha da Comunidade, na qual os tamboretos sagrados ficam trancados quando não estão em uso. Caso um grupo de jovens monte um terno de Congo ou Moçambique para se apresentar em festas universitárias, por exemplo, os Arturos não verão naquilo o Reinado, pois que a expressão está deslocada do contexto no qual adquire e produz significados. O terceiro deslocamento invisibilizado, portanto, é o da territorialidade da *cultura popular*, no qual uma expressão é apropriada e retirada do ambiente no qual adquire e produz significado para um ambiente no qual deixa de ter o sentido tradicionalmente atribuído a ela por seus sujeitos produtores.

Por fim, há um quarto deslocamento que é uma decorrência do anterior, que é o deslocamento dos significados da *cultura popular*, dos quais focarei no que considero o principal, que é aquele que vai da sacralidade ao espetáculo. No caso dos Arturos, a religiosidade é a motivação central da festa, subordinando a esta o espetáculo, como na frase de Zé Bengala que dá título a esta dissertação: "Pro povo é festa, pra gente é outra coisa". Esta outra coisa é a sacralidade que dá sentido à festa, ou melhor, sem a qual, não há sequer sentido de realização da festa. Por isso, a festa ocorre mesmo nos momentos de luto da Comunidade, porque não é só espetáculo. E, como dito acima, a ligação entre manifestações da *cultura popular* com a religiosidade é muito forte, especialmente nos casos do catolicismo negro e das religiões afro-brasileiras. Como afirmado por José Jorge de Carvalho (2007, p.93), "Muitas das tradições afro-americanas desejadas para consumo

são tradições sagradas e o sagrado é a própria dimensão do inegociável”. Já no caso dos grupos parafolclóricos, a religiosidade muitas vezes está presente, mas, em geral, como uma vivência individual dos brincantes que associam, por exemplo, uma toada de Maracatu com a sua própria experiência como filho ou filha de um orixá louvado naquele canto.

As apresentações dos grupos parafolclóricos não têm, geralmente, a função principal de louvar algum santo, orixá, entidade, etc., pois que a função primordial de tais grupos é o espetáculo, que passa a subordinar a religiosidade. Quanto a isso, o conceito de espetacularização das culturas populares proposto por José Jorge de Carvalho (2007) e discutido anteriormente descreve bem tal processo, pois que “A espetacularização atua assim como se fosse uma tradução realmente traidora [...], pois que o espectador assimila um sentido enganosamente distante do que acredita ser o original.” (Carvalho, 2007, p.90). O espetáculo, mesmo quando performado por grupos e comunidades tradicionais – que são recorrentemente contratados para apresentações em festivais e em eventos cívicos e turísticos – desloca os significados da *cultura popular*, pois que a alteração de contexto subordina esta à lógica do espetáculo, do mercado e dos interesses políticos.

Walter Benjamin (1985 [1955]), em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, se dedica a compreender como a possibilidade técnica de reprodução da arte leva não apenas a uma mudança dos meios de produção do objeto artístico, mas altera a natureza em si da arte e o processo pelo qual ocorre a sua recepção. Benjamin (1985 [1955]) propõe a classificação da arte em dois polos, o valor de culto e o valor de exposição: no primeiro, a arte é subordinada ao ritual, ou seja, a arte existe em função do ritual e possui uma existência única e que só existe no aqui e no agora em que o objeto se encontra. É neste contexto do aqui e do agora original de um objeto de arte que se encontra a sua autenticidade e é nesta autenticidade que se enraíza uma tradição que identifica o objeto. Tal tradição não é estática, entretanto, é viva e se transforma e, assim, consequentemente, a autenticidade não é uma propriedade imutável do objeto, mas sim a “[...] quintessência de tudo que foi transmitido pela tradição” (Benjamin, 1985 [1955], p. 168). O deslocamento deste contexto original, onde reside a autenticidade de um objeto de arte, atrofia o que Benjamin chama de aura da obra de arte. A aura, por sua vez, é definida com uma beleza quase bucólica, como

[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta suas sombras sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (Benjamin, 1985 [1955], p.170).

Ou seja, a aura de uma obra de arte existe em um espaço e em um tempo específicos, em um ambiente específico, habitado por lugares e pessoas como na discussão de conhecimento tradicional de Ingold (2004). Além disso, “[...] o modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual” (Benjamin, 1985 [1955], p.171) e sua unicidade é “[...] idêntica à sua inserção no contexto da tradição.” (Benjamin, 1985 [1955], p.170). Assim, ao passarmos do valor de culto para o valor de exposição, ocorre um deslocamento da própria natureza da obra de arte no qual a aura que a envolve em seu contexto original se atrofia e os significados produzidos na recepção daquela obra também se alteram.

Se no valor de culto o que interessa é que as imagens existam, em lugar de serem vistas, no valor de exposição o que interessa é a possibilidade de exposição da obra permitida pela sua reprodução técnica, como exemplificado por Benjamin nos casos do cinema e da fotografia. Por isso, na medida em que “[...] *as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas*” (Benjamin, 1985 [1955], p.173, grifos no original). Com a reprodutibilidade técnica, a arte se destaca do ritual e acaba por assumir outra função social, funda-se na política e leva a uma conclusão pessimista de Benjamin, que escreveu o ensaio em questão em meio à ascensão do fascismo e do nazismo: a reprodução técnica da arte corresponde a uma reprodução das massas e a uma estetização da guerra.

No caso das culturas populares, a passagem da função ritual dos folguedos populares para uma função do espetáculo altera não apenas o formato do folguedo – longos autos dramáticos do Bumba Meu Boi se transformam em curtas apresentações em palcos, ou longas sambadas de Cavalo Marinho são condensadas em apresentações de poucos minutos onde não há espaço para todos seus personagens – mas alteram também os significados do folguedo em si. O Reinado que louva Nossa Senhora do Rosário pode se transformar em um espetáculo para ser consumido efemeramente em um festival, dividindo o palco com outros grupos de *cultura popular*, tradicionais ou não, bandas de variados estilos de música, no qual a função ritual cede lugar à lógica do espetáculo executado com

a finalidade de ser visto pelo público em lugar de vivenciado na sacralidade com que o é em seu contexto de origem. Neste sentido, a lógica da reprodutibilidade técnica que Benjamin (1985 [1955]) observa, sobretudo nos objetos físicos e imagéticos de arte pode ser transportada para o entendimento da *cultura popular* enquanto conjunto de elementos simbólicos que podem ser reproduzidos fora de seu contexto tradicional – seja pelas próprias culturas populares quando se apresentam fora de seus contextos sagrados e/ou comunitários, seja pelos grupos parafolclóricos quando se apropriam da estética popular e se enunciam enquanto representantes da *cultura popular*.

O último deslocamento invisibilizado, portanto, é o dos significados da *cultura popular* e, sobretudo, aquele que vai do protagonismo da religiosidade para o protagonismo do espetáculo quando passamos das culturas populares para os grupos parafolclóricos. É o deslocamento que permite pensar a *cultura popular* enquanto objeto da reprodução técnica sem que com isso as transformações dos significados da *cultura popular* sejam problematizados adequadamente.

- Se ambos os eventos podem ser nomeados como de *cultura popular*, isso configura uma relação simétrica entre eles? No caso de que a relação entre ambos os eventos não seja simétrica, quais assimetrias de poder ficam invisibilizadas ao chamá-las pelo mesmo nome?

Após os deslocamentos analisados na seção anterior é preciso pensar que, se tais deslocamentos são invisibilizados ao passarmos de um evento para outro, é por que existem assimetrias de poder que perpassam os processos de classificação da *cultura popular* e as relações entre as culturas populares e os grupos parafolclóricos. Tais assimetrias decorrem de que, mesmo que classificados com o mesmo nome, os sujeitos de uma e de outra categoria partem de lugares de fala distintos. Enquanto as culturas populares partem de um lugar subordinado de fala - afinal, trata-se de uma população negra, de baixa renda e escolaridade e historicamente marginalizada pelo Estado - os grupos parafolclóricos - mesmo que de composição heterogênea - em geral partem de um lugar privilegiado de fala com relação aos primeiros - são grupos formados com grande presença de universitários e artistas profissionais que, para além de sua composição racial e social, tem um acesso privilegiado às políticas públicas e uma maior capacidade técnica de elaborar e gerir projetos.

Assim, algumas assimetrias de poder coincidem com aquelas que estruturam as relações sociais no Brasil, como as de classe e raça, e que acabam por ter efeitos simbólicos e materiais, como o nível de violência física e simbólica a que cada grupo está exposto, o acesso a serviços públicos, o nível de escolaridade e renda, a legitimação de seus saberes e expressões, entre outros. Por isso, ao não diferenciar o tratamento despendido a um e outro grupo com relação às políticas públicas voltadas para as culturas populares, o Estado contribui para a reprodução e aprofundamento de tais assimetrias, pois que grupos parafolclóricos também podem acessar políticas e concorrer a editais voltados para as culturas populares.

Deste modo, surge uma nova assimetria que é consequência das anteriores, mas que contribui para o aprofundamento destas, que é a diferença na capacidade política e técnica de acesso aos Estados e suas políticas. Grupos parafolclóricos têm uma maior capacidade técnica e maior capacidade política para acessar o Estado, seja por meios clientelistas - como as emendas parlamentares - seja por meios mais transparentes - como no caso de editais de fomento à cultura. No caso dos editais, a concorrência entre grupos parafolclóricos e culturas populares em uma mesma modalidade é injusta e desigual, pois os primeiros têm uma maior capacidade técnica de elaboração e gestão de projetos decorrentes de um maior nível de escolaridade e de uma maior profissionalização de alguns de seus membros no campo da produção cultural.

Outra vez, reconheço que tais generalizações observáveis empiricamente carecem de uma análise quantitativa. Neste caso, é importante justificar tais generalizações como um modo de demandar do Estado estudos quantitativos mais profundos sobre as culturas populares, que permitam saber com mais precisão quais as condições sociais destas comunidades, quais suas características, quais as vulnerabilidades a que estão expostas, que demandas por políticas públicas têm e como têm acessado as políticas públicas já existentes, especialmente as políticas culturais. Aliás, estas demandas partem também das próprias culturas populares. Por isso, a diferenciação entre culturas populares e grupos parafolclóricos é importante, pois que é necessário também identificar quem está acessando o Estado quando o objeto de uma política são as culturas populares. Pois se não são as próprias culturas populares, significa que alguém está falando em nome destas quando a questão é *cultura popular*. Apesar de que a tarefa de operacionalizar a divisão

entre as duas categorias propostas não seja tarefa simples, acredito que é de suma importância o esforço teórico em fazê-lo.

3.7 Propondo uma definição

Primeiro, é importante não perder de vista que as fronteiras entre uma – grupos parafolclóricos – e outra categoria – culturas populares – são difíceis de serem traçadas, havendo muitos casos ambíguos, como quando filhos de mestres se associam a grupos não tradicionais. Como exemplo posso citar o caso de Maciel Salustiano - filho de Mestre Salú – grande rabequeiro, como o pai e, ao mesmo tempo, figura importante na cena musical de Olinda como integrante dos grupos Orquestra Contemporânea de Olinda e Academia da Berlinda. Ou ainda o caso de Cláudio Rabeca, rabequeiro de Recife e integrante do grupo Quarteto de Olinda, - grupo de forró que toca em casas de *show* da cidade - ao mesmo tempo em que é também rabequeiro do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, comandado pelo mestre Biu Alexandre. No entanto, o esfumaçamento de tais fronteiras não impede que tais categorias sejam operantes e que o esforço teórico em delimitá-las seja válido, pois além de uma relação de amizade, admiração e aprendizagem, a relação entre ambas as categorias também é atravessada por conflitos, assimetrias de poder e, sobretudo, disputa por recursos públicos destinados às políticas públicas para as culturas populares.

Creio que é importante, neste ponto, trazer uma definição do que entendo por culturas populares. Para isso, mais do que análises acadêmicas, é necessário trazer a voz de uma parcela dos próprios sujeitos representantes das culturas populares. Neste sentido, foi criada, durante o II Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares organizado pelo MinC em 2006, a Rede de Culturas Populares e Tradicionais, formadas por representantes do Estado e das próprias culturas populares. Em janeiro de 2012, foi divulgada a Carta de Princípios da Rede, a qual traz uma definição de culturas populares³⁴.
A saber:

³⁴ Não tenho informações que me permitam aqui discutir qual o grau de representatividade que a Rede das Culturas Populares e Tradicionais tem com relação às culturas populares como um todo no Brasil e por isso não tomo a definição acima como um posicionamento político legitimado pelas culturas populares do Brasil, apenas o tomo como uma referência conceitual. A própria Rede das Culturas Populares e Tradicionais é apenas um dentre diversas redes – como a Rede Ação Griô - que articulam culturas populares, pesquisadores/as, gestores públicos e produtores/as culturais. Tais redes, inclusive, configuram um campo de cooperação entre estes diversos atores, mas também de conflitos e disputas por protagonismo político e

Culturas Populares são um conjunto rico e heterogêneo de expressões simbólicas, relações econômicas e articulações políticas. Este complexo é constantemente criado e recriado pelos indivíduos, grupos e comunidades que as praticam em sua relação dinâmica com a natureza e com a sociedade. São ainda portadoras de referências estéticas e afetivas importantes para a construção de identidades locais, regionais, nacionais ou internacionais e, por isso, tendem a ser transmitidas de geração a geração, estruturando-se sobre raízes ancestrais numa temporalidade de média e longa duração histórica. Originadas ou predominantes em grupos rurais, isolados, de regiões em desenvolvimento ou das periferias urbanas – ou seja, representantes de uma classe social desprivilegiada –, tendem a ser invisíveis, incompreendidas e discriminadas pelas elites e, por isso, obtêm pouco reconhecimento das instâncias culturais hegemônicas como o Estado, as escolas e universidades, os espaços consagrados de fruição das artes e os meios de comunicação de massa, que as associa erroneamente ao atraso, à incompletude ou apenas à carência material. Tradicionais e, ao mesmo tempo, contemporâneas, híbridas e diversas, expressão multifacetada da nossa sociedade múltipla, as culturas populares, ao se expressarem, geram tensões e sínteses fundamentais para a compreensão do que é ser brasileiro. (Rede das Culturas Populares e Tradicionais, 2012)

É importante ressaltar que as culturas populares são entendidas por uma parte de seus próprios sujeitos como grupos heterogêneos, portadores de saberes e fazeres tradicionais, que mesmo que compreendidos como patrimônios imateriais, são dinâmicos e contemporâneos, ao mesmo tempo em que suas raízes remetem a períodos históricos de média e/ou longa duração. Neste sentido, faço a escolha de falar em culturas populares enquanto sujeitos coletivos, assim como a ligação destes sujeitos com as manifestações culturais tradicionais e com os territórios com os quais estes sujeitos mantêm uma relação histórica e, muitas vezes, sagrada. Deste modo, o foco sai das manifestações simbólicas em si, para a imbricação destas manifestações com comunidades e grupos que produzem estas manifestações simbólicas como parte da vida cotidiana em um território específico e a partir de uma memória compartilhada e cultuada coletivamente.

Por seu turno, Carvalho (2007, p.81) define culturas populares como

[...] um conjunto de formas culturais – música, dança, autos dramáticos, poesia, artesanato, ciência sobre a saúde, formas rituais, tradições de espiritualidade –, que foram criadas, desenvolvidas e preservadas pelas comunidades, com relativa independência das instituições oficiais do Estado, ainda que estabelecendo com elas relações constantes de troca e delas recebendo algum apoio eventual ou parcial. As culturas populares distinguem-se também do que chamo de cultura popular comercial por não necessitarem dos implementos

acesso a recursos. No entanto, não cabe no escopo desta pesquisa se aprofundar neste tema, para o qual não tenho dados de campo disponíveis para argumentar de modo mais profundo.

da indústria audiovisual, nem para sua concepção, nem para sua produção, nem para sua circulação no contexto em que foram criadas e em que são preservadas. Nesse sentido, pautam-se por um princípio de autonomia na frugalidade, na medida em que se reproduzem utilizando seus modestos recursos materiais e simbólicos e tomando em conta seus ritmos próprios de continuidade, mudanças e transformações. Em um nível diferente de abstração, podemos dizer que a auto-gestão e a auto-sustentabilidade comunitárias são os princípios que organizam a produção das culturas populares; e a oralidade é o seu meio predominante de expressão e transmissão.

Articulando ambas as definições e buscando relacioná-las com a necessidade que identifique de delimitar as culturas populares como sujeitos coletivos de direitos e políticas afirmativas nos marcos normativos do Estado brasileiro, proponho, então, a seguinte definição: *culturas populares são sujeitos coletivos indissociáveis de seus territórios – organizados em comunidades tradicionais ou grupos e/ou associações culturais - nas quais manifestações culturais - como música, dança, autos dramáticos, poesia, artesanato, ciência sobre a saúde, formas rituais, tradições de espiritualidade, sexualidade, culinária e técnicas de uso de recursos naturais - se articulam de maneira íntima e indissociável de modos de vida que abarcam religiosidade, relações de parentesco, relações econômicas, concepções de natureza e território, organização comunitária, memória coletiva, línguas e métodos não institucionalizados de transmissão de saberes. Tais características são – a depender do caso - passíveis de classificação como patrimônios culturais imateriais nas modalidades previstas legalmente, como expressões culturais, saberes, celebrações e lugares. As culturas populares se caracterizam por seu aspecto tradicional entendido aqui como preservação de uma memória coletiva viva, dinâmica e em constante transformação e contato com outros grupos e contextos sociais. Conformam-se, historicamente, como populações marginalizadas nos âmbitos social, geográfico, étnico-racial e de gênero, devendo as políticas públicas direcionadas a estes grupos se articularem com outras políticas públicas de promoção da igualdade étnico-racial, social e de gênero previstas nos marcos legais nacionais e internacionais, assim como nos Planos Nacionais setoriais.*

Antes de propor uma definição de grupos parafolclóricos, creio ser necessário justificar a escolha do termo como uma categoria que compreende os grupos que descrevo acima em oposição às culturas populares. O termo *parafolclórico* não é de uso muito disseminado nos estudos acadêmicos, mas é de uso recorrente por alguns estudiosos e artistas tanto no Brasil como em outros países da América Latina, como a Argentina. Foi nas conversas com meu orientador, Prof. José Jorge de Carvalho, que o termo surgiu como

uma possibilidade de nomear uma categoria social que ainda é pouco estudada academicamente. Parti do uso corrente do termo e busquei ampliá-lo, trazendo novos significados para este e aumentando seu alcance ontológico.

Existem muitos grupos no Brasil usam o termo parafolclórico para dar nome ao tipo de arte que fazem - geralmente danças, músicas, autos dramáticos e folguedos de inspiração folclórica, mas sem um apego direto com os modos de fazer e os contextos tradicionais das culturas populares. O foco principal destes grupos são apresentações remuneradas em teatros, eventos turísticos e festivais de folclore, como o Festival do Folclore de Olímpia-SP. Um exemplo que pode ser citado é um grupo da própria cidade de Olímpia, chamado Grupo Parafolclórico Frutos da Terra, que tem como inspiração estética a *cultura popular* do Pará e que atua profissionalmente como um grupo artístico³⁵. Já na Carta do Folclore Brasileiro o termo parafolclórico aparece definido do seguinte modo:

1. São assim chamados os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente, e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo.

2. Recomenda-se que tais grupos não concorram em nenhuma circunstância com os grupos populares e que em suas apresentações, seja esclarecido aos espectadores que seus espetáculos constituem recriações e aproveitamento das manifestações folclóricas.

3. Os grupos parafolclóricos constituem uma alternativa para a prática de ensino e para a divulgação das tradições folclóricas, tanto para fins educativos como para atendimento a eventos turísticos e culturais. (Carta, 1952)

Na Carta do Folclore Brasileiro, elaborada em 1951, a classificação de parafolclórico a certos grupos já vem associada a uma preocupação de diferenciá-los dos grupos populares e tradicionais, buscando evitar que, assim, se apropriem dos espaços e recursos destes, restringindo aos grupos parafolclóricos uma função recreativa e pedagógica. Tal diferenciação, apesar de presente em um documento de um grupo que buscou institucionalização do tema no Estado, nunca foi feita formalmente nos marcos legais brasileiros. É importante salientar, no entanto, que apesar de alguns grupos se autodenominarem parafolclóricos ainda hoje, muitos dos grupos a que eu considero parafolclóricos não se nomeiam deste modo e, provavelmente, recursariam o rótulo. No

³⁵ Disponível em <http://grupofrutosdaterrafdt.blogspot.com.br/2010/02/o-que-e-o-grupo-parafolclorico-frutos.html>. Acesso 24 set 2013.

entanto, a preocupação em diferenciar ambas as categorias - culturas populares e grupos parafolclóricos – já aparece no texto de 1951 e continua relevante nos dias de hoje, pois a disputa e conflito por recursos, espaços e legitimidade entre ambas continua a ocorrer hoje e são as culturas populares que saem prejudicadas e espoliadas neste processo. Por isso, creio ser relevante prosseguir na tarefa teórica de fazer tal diferenciação. Para isso, contextualizo tal debate para o cenário atual de políticas públicas e produção e comércio cultural, o que demanda uma ampliação da ontologia do termo parafolclórico, que passa a englobar, no meu entendimento, grupos que se enunciam como representantes das culturas populares, mas que não apresentam uma conexão senão indireta para com estas, como argumentado na seção anterior.

Proponho, portanto, definir grupos parafolclóricos como *aqueles grupos e/ou associações culturais que pesquisam, criam e reelaboram manifestações culturais das culturas populares em contextos não tradicionais. Ainda que a estética desenvolvida por estes tenha origem nos modos de vida das culturas populares, tais grupos e/ou associações – para fins de políticas públicas – não devem ser considerados como comunidades ou grupos e/ou associações culturais das culturas populares.* Deste modo, a relevância artística e/ou pedagógica que tais grupos podem ter não é negada – pois que muitos destes grupos apresentam uma estética complexa e bem elaborada, além de realizarem trabalhos de pesquisa e ensino relevantes. Entretanto, a possibilidade de que tais grupos acessem recursos públicos e espaços políticos em nome das culturas populares é combatida por tal definição. Com isso, advogo que o Estado - para além do âmbito discursivo – assumira posição e torne claro em seus marcos legais e normativos para quais grupos as políticas públicas para as culturas populares são feitas e de quem é o acesso legítimo à estas.

3.8 Entre barreiras e mediações

Neste capítulo discuti o novo contexto político e legal no qual as culturas populares passaram a se inserir a partir dos anos 1970-80 e – com mais intensidade – nos últimos anos. Tal contexto compreende o âmbito internacional – sobretudo com a emergência de novos sujeitos coletivos de direitos nos discursos e legislações internacionais – como o âmbito nacional – no qual também se deu a emergência de novos sujeitos coletivos de direitos, assim como uma nova gama de políticas afirmativas e setoriais, principalmente a partir do governo Lula e da gestão de Gilberto Gil no MinC. No entanto, tal contexto

também foi marcado por uma imbricação das culturas populares com o mercado – nas indústrias culturais e no turismo – e por uma preponderância do modelo de renúncia fiscal da iniciativa privada como mecanismo de financiamento e decisão de políticas culturais. Assim, começo a concluir este capítulo buscando compreender como neste novo contexto, velhas assimetrias que passam a ser criticadas por esta nova ordem discursiva continuam operantes através das restrições de acesso geradas pelo desenho das políticas públicas e pela emergência de novos atores que se tornam mediadores entre as culturas populares – de um lado – e o mercado e o Estado – de outro.

A primeira questão – já discutida neste capítulo – é que o desenho das políticas culturais nos últimos anos no Brasil gerou uma profissionalização no campo da cultura (Sarkovas, 2005) que representa uma série de barreiras para o acesso das culturas populares ao Estado: acompanhamento dos editais, processos como elaboração de projetos culturais, gestão de projetos, prestação de contas e acompanhamento dos projetos via SICONV se tornaram atividades especializadas, muitas vezes a cargos de profissionais contratados especificamente para isso. No caso das leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal, às barreiras anteriores se soma outra: a captação de recursos junto às empresas após a aprovação do projeto pelo MinC, atividade que, além de muitas vezes ser realizada por profissionais especializados, depende do crivo do setor de *marketing* das empresas. É o desenho das políticas públicas – e especialmente o das políticas culturais – que gera tais barreiras. Estas, por sua vez, muitas vezes são preponderantes para que as culturas populares não acessem o Estado, mesmo naquelas políticas que têm estas como foco. Ainda que o MinC tenha se esforçado nos últimos anos para driblar tais barreiras – como no caso dos editais dos Prêmios Culturas Populares – algumas destas exigências burocráticas são obrigações legais de legislações alheias ao ministério, como, por exemplo, a regulamentação de convênios federais pela Lei nº 8.666. Outras surgem da legislação específica da cultura, como é o caso da Lei Rouanet.

Já a segunda questão trata da emergência de novos mediadores entre as culturas populares e o Estado ou o mercado. Ainda que a mediação das culturas populares por membros da elite seja histórica no Brasil - como já discuti a partir do conceito de apropriação seletiva das culturas populares pelas elites e pelo Estado – a partir dos anos 1980 esta relação ganha novos contornos. De um lado está o surgimento da celebração da diversidade cultural no discurso oficial, a emergência de sujeitos coletivos de direitos e a

elaboração e implementação de políticas culturais que alargam o conceito de cultura para além do de bens culturais – como as de património cultural imaterial. Do outro, as barreiras que dificultam o acesso das culturas populares às políticas públicas. Entre um e outro, surge uma série de mediadores/as – pesquisadores/as, produtores/as culturais e artistas e grupos parafolclóricos – que passam não apenas a mediar o acesso das culturas populares ao Estado, mas também a falar em nome das culturas populares para o Estado. No próximo capítulo descreverei como tal processo se deu no caso dos Arturos através de projetos culturais feitos por pesquisadores/as e produtores/as culturais em nome da Comunidade e quase sem diálogo com esta.

Cabe aqui trazer o que entendo por mediação. Como afirma Duarte (2001), a mediação é sempre uma relação de hierarquia entre o polo mediado e o mediador, ainda que a ordem desta hierarquia possa variar. Apesar disto, Velho (2001) argumenta que mediadores/as dominam os códigos de mais de um mundo, fazendo a conexão entre eles e assumindo distintos papéis sociais. Assim, mediadores/as podem ser de elite ou subalternos e podem tanto trabalhar pela alteração das fronteiras entre o que mediam como para manter estes *status quo*. No caso das culturas populares, muitos/as mediadores/as eram e são sujeitos destas, como na análise que Letícia Vianna (2001) faz de Luiz Gonzaga como mediador entre o sertão brasileiro e o cenário musical nacional.

No entanto, no caso que analiso, a característica desses/as mediadores/as é de uma posição de elite frente à marginalidade das culturas populares. Obviamente que muitos/as deles/as fazem um trabalho de mediação importante para as culturas populares, como discutirei também no capítulo seguinte no caso dos Arturos. Outros/as, no entanto, se aproveitam de sua posição privilegiada de acesso ao Estado e às culturas populares para, nesta mediação, levarem a cabo projetos próprios e de autopromoção, explorando as culturas populares naquilo que, para elas, é algo muitas vezes sagrado, como suas manifestações culturais.

Neste sentido, ao analisar a polissemia do conceito de mediação na obra de Jesus Martín Barbero, Signates (1998, p.6, grifos no original) identifica cinco significados principais do termo, dos quais me atento ao quinto: a mediação “Como dispositivo de viabilização e legitimação da hegemonia ou resolução imaginária da luta de classes no âmbito da cultura.”. Neste sentido, a mediação de que trato aqui – ainda que na maioria das

vezes venha revestida de um discurso de “boas intenções” – invisibiliza e legitima a reprodução da marginalidade das culturas populares. Minha posição aqui é de que, independente do papel que assumem, é obrigação do Estado a elaboração de marcos legais e políticas públicas que – em lugar de favorecer – coíbam a atuação dos/as mediadores/as. Por um lado, é necessária a desburocratização do acesso, por outro, políticas públicas efetivas para o empoderamento, capacitação técnica e autonomia política das culturas populares.

3.9 Rompendo barreiras e mediações: o projeto Encontro de Saberes e o programa Cultura Viva

Para fechar este capítulo, gostaria de discutir brevemente sobre duas políticas levadas à cabo pelo MinC nos últimos anos que promovem o rompimento de barreiras e mediações. O programa Cultura Viva e o Encontro de Saberes, este em parceria com o MEC e com a UnB.

O Encontro de Saberes, já discutido anteriormente, visa à quebra das barreiras de um espaço hegemônico como o da universidade para os saberes tradicionais, populares. Como afirma Carvalho (2011), as universidades brasileiras foram constituídas pela negação de tais saberes, sendo espaços colonizados que reproduzem o saber europeu, letrado e moderno. No entanto, a novidade do Encontro de Saberes não é apenas trazer tais saberes para a universidade – onde figuram como objetos, mas não como epistemologia – mas sim trazê-los junto com os seus detentores. Esta é, talvez, uma das questões mais inovadoras desta ação, pois que são os sujeitos que circulam junto com seus saberes, rompendo com o processo de apropriação seletiva que Estado e academia relegaram historicamente às culturas populares.

Neste sentido, Carvalho (2010) afirma que se a etnografia fornece uma metodologia para que nós, acadêmicos branco ocidentalizados – entre os quais devo me incluir – aprendamos *sobre* os mestres e mestras afros e indígenas; já a Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire desenvolve um método para que nós possamos aprender *com* os mestres e mestras; por sua vez o Encontro de Saberes permite que aprendamos *dos* mestres e mestras. Ou seja, ao trazer os mestres e mestras para a universidade na condição de docentes, o ciclo de apropriação seletiva e mediação das culturas populares – propagado também pela academia – começa a se romper, pois que são os mestres e mestras falando

por si. Mais que falando por si, transmitindo seu conhecimento em um espaço de legitimação de conhecimento no qual, tradicionalmente, só o saber branco ilustrado se legitima.

Já o programa Cultura Viva – através dos centenas de Pontos e Pontões de Cultura criados por ele – permite que grupos, comunidades e associações culturais marginalizadas possam se organizar com o apoio do Estado através de um modelo organizacional que é – em si – uma ferramenta diferenciada de acesso ao próprio Estado, que lança diversos editais restritos aos Pontos de Cultura. Ainda que estes – como mencionei anteriormente – não se voltem apenas para as culturas populares, acabam por englobar estas. As questões principais dos Pontos de Cultura são, segundo Turino (2007), o empoderamento social de grupos culturais periféricos, assim como a quebra da legitimação da cultura apenas em circuitos profissionais, pois que o objetivo do programa é que os Pontos de Cultura sejam equipados para gravações de áudio e vídeo. Além disso, o MinC também busca promover a articulação dos Pontos de Cultura em redes, para que troquem experiências e se articulem politicamente. Neste sentido, o programa Cultura Viva também contribui para a quebra de barreiras e mediações no acesso das culturas populares ao Estado pois, além de criar um caminho direto entre os Pontos de Cultura e algumas políticas do MinC, busca empoderá-los e capacitá-los para que sejam menos dependentes da mediação de produtores/as e outros/as mediadores/as para que acessem o mercado ou ainda os editais de incentivo à cultura.

Cabe, por fim, fazer uma diferenciação entre ambas as políticas, o que permite dizer que, em alguma medida, estas são complementares. Ao falar sobre o Encontro de Saberes, José Jorge de Carvalho o compara à Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire, afirmando que esta promove a mudança a partir da base, buscando dotar um grande número de pessoas de uma educação básica, de uma alfabetização promovida com respeito aos conhecimentos trazidos por cada qual. Já o Encontro de Saberes promove uma mudança pelo topo, pois que traz mestres e mestras – muitas vezes analfabetos/as – de saberes tradicionais para ensiná-los no espaço mais hegemônico e elitizado do ensino, que é a universidade, especialmente uma universidade pública de excelência como é o caso da UnB.

Creio ser possível, portanto, fazer esta mesma comparação com o programa Cultura Viva. Se o projeto Encontro de Saberes promove uma mudança pelo topo para as culturas populares – pois que a universidade é um espaço estratégico de legitimação para estas – o programa Cultura Viva promove – tal qual a Pedagogia do Oprimido – uma mudança pela base. Isto ocorre porque o estabelecimento, a compra de equipamentos e a capacitação técnica dos Pontos de Cultura empodera grupos marginalizados para que possam romper com a mediação, tendo um maior potencial para a participação em políticas públicas, assim como uma relativa autonomia para fazerem e circularem suas próprias produções.

Estes são dois modelos distintos – porém complementares – de políticas públicas para as culturas populares que deveriam ser ampliados pelo MinC. Além disso, eles podem servir como base para a elaboração de novas e amplas políticas públicas que visem gerar autonomia e empoderar as culturas populares, passo essencial para que estas acessem o Estado por si só e em seu próprio nome.

Lamento Negro³⁶

*No dia 13 de maio
Assembleia trabaiô
Nego veio era cativo
Sá Rainha libertô!*

*É no tempo do cativoiro
Era branco que mandava
Quando branco ia à missa
Nego que ia levá*

*Quando branco ia à missa
Era branco que levava
Sinhô branco entrava pra dentro
Nego cá fora ficava*

*Sinhô branco entrava pra dentro
Nego cá fora ficava
Nego num podia falá nada
De chiquirá apanhava*

*Nego num podia falá nada
Que de chiquirá inda apanhava
Nego só ia rezá
Quando a Sanzala chegava*

*Ai que dô
Jesus Cristo tá no céu
Acolhendo todas as alma
Desses nego sofrêdô*

³⁶ Cantado à porta da Igreja de Nossa Senhora do Rosário antes da Missa Conga da Festa da Abolição dos Arturos. Recolhido de Gomes&Pereira (2000, p.259).

Capítulo 4

Brincando com tradições: os Arturos e o Estado

Nóis como tudo farinha de um saco só.

Candombe dos Arturos

4.1 Breve histórico da Comunidade Negra dos Arturos

Já descrevi brevemente a Comunidade Negra dos Arturos na introdução deste trabalho. No entanto, convém contar um pouco mais de sua história nesta seção. Com isso, não busco ter a história da Comunidade como um objeto central deste capítulo, mas sim contextualizar a discussão que farei sobre como os Arturos se relacionam com as categorias de cultura popular, raça e tradição. Ademais, contarei o processo pelo qual os Arturos têm passado nos últimos anos, no qual saíram de alvo de mediadores/as profissionalizados/as no campo da elaboração e gestão de projetos culturais para protagonistas na elaboração e gestão dos próprios projetos. Tal processo tem um impacto profundo na maneira com que os Arturos entendem o Estado e os modos de acessá-lo para pautarem a realização de suas demandas e a efetivação de seus direitos.

A Comunidade Negra dos Arturos foi fundada, portanto, na década de 1940 pelo casal Arthur Camilo Silvério e Carmelinda Maria da Silva. O casal teve dez filhos, dando origem, junto à outra família que também se mudou para a propriedade na época, ao tronco familiar que hoje une quase quinhentos Arturos. No entanto, é preciso voltar no tempo para contar como o casal fundador chegou à propriedade que hoje é o território que conecta aos Arturos, tanto os que moram dentro do terreno, como os que já moram em bairros vizinhos. Arthur Camilo é filho de Camilo Silvério. As informações sobre Camilo Silvério da Silva são incertas, mas ao que tudo indica este foi um escravo nascido na região sul da África e traficado ao Brasil no terceiro quartel do século XIX (Gomes&Pereira, 2000). Desembarcou no Rio de Janeiro e foi vendido para Minas Gerais, onde trabalhou em minas de ouro e esmeraldas, assim como na lida com o gado, especialmente no município de Esmeraldas, vizinho de Contagem. No Brasil, casou-se com Felisbina Rita Cândida – escrava alforriada - e foi beneficiado pela Lei do Sexagenário, alcançando a alforria antes da Abolição da Escravatura. Desta união nasceram seis filhos. Foi Camilo Silvério quem

comprou a propriedade onde hoje se encontra a Comunidade Negra dos Arturos e que dele foi herdada por Arthur Camilo.

A história Camilo Silvério carece de mais informações. No entanto, a de Arthur Camilo é rica em detalhes e a grande maioria dos Arturos pode contá-la em versões mais ou menos longas, mas geralmente carregadas de emoção. Como pontuam Gomes&Pereira (2000), Arthur Camilo é, para os Arturos, a personificação do pai exemplar, rígido, porém completamente dedicado à proteção e união da família. Contam os Arturos que na época da morte de seu pai - Camilo Silvério - Arthur Camilo trabalhava em regime de escravidão na fazenda de seu padrinho - ainda que houvesse nascido já alforriado pela Lei do Ventre Livre. Ao saber da morte do pai, Arthur Camilo pediu permissão ao padrinho para ir ao seu enterro. A permissão foi negada e, diante da insistência de Arthur Camilo, seu padrinho açoitou-o com violência desmedida. Arthur Camilo, então, foge da propriedade e promete a si mesmo que jamais permitirá que sua futura família passe pelas violências que ele estava passando. Muitos Arturos – especialmente os de segunda geração, como seu Mário e seu Antônio, filhos do casal fundador – lembram que esta história sempre era contada por Arthur Camilo para frisar a importância de manter a família unida, protegida. Assim, Arthur Camilo passa anos trabalhando em fazendas da região, até que se casa com Carmelinda Maria da Silva, com quem se muda para a Fazenda do Macuco, próxima à cidade de Esmeraldas. Com o intuito de criar a família com relativo isolamento das relações de violência que os/as negros/as enfrentavam no dia a dia do trabalho das fazendas da região, o casal se muda para as terras herdadas de Camilo Silvério, no terreno atual da Comunidade.

Outro motivo da mudança foi a presença – na cidade de Contagem – de Zé Aristide, personalidade importante para a história das tradições afro-brasileiras não só dos Arturos, como de toda a região, conhecido como “Chefe Supremo do Congado no Brasil” (Lucas, 2005). Zé Aristide foi um grande amigo de Arthur Camilo, ajudando a família na mudança para Contagem. A amizade datava de antes da mudança, no entanto, quando a família se deslocava para Contagem para participar das festas promovidas por Zé Aristide. Foi de Zé Aristide que os Arturos herdaram³⁷ as guardas de Congo e Moçambique e é também a ele que os Arturos prestam homenagem quando se referem às tradições herdadas de seus

³⁷ Zé Aristide morreu em 1957, dois meses após a morte de Arthur Camilo, em dezembro de 1956 (Lucas, 2005).

ancestrais. A mudança para terras próprias – e a preocupação de Arthur Camilo em manter a família unida e relativamente isolada do mundo externo – fez com que as horas livres da família fossem quase todas preenchidas com as tradições – as sagradas e as de divertimento - ensinadas por Arthur Camilo e por Zé Aristide. Foi neste ambiente que os Arturos de segunda geração aprenderam as tradições hoje preservadas pela Comunidade, assim como entenderam a importância de passá-las aos seus descendentes.

A partir dos anos 1940, Contagem começa a se tornar um polo industrial, processo que se intensificou nas décadas seguintes (Lucas, 2005). Com isso, aos poucos a Comunidade – antes rural – começa a ser circundada pela cidade e a atividade econômica preponderante dos Arturos passa da lida com os animais e a lavoura para o trabalho assalariado nas fábricas e no setor de serviços da cidade (Gomes&Pereira, 2000). Tal contexto traz uma série de mudanças para a vida da Comunidade, como no tempo disponível para a vivência das tradições e organização das festas, assim como a mudança de membros da Comunidade para bairros vizinhos. Isto, no entanto, não foi suficiente para gerar a dissolução da Comunidade, que permaneceu unida em torno da memória da família, da organização e realização das festas e da manutenção do terreno que serve como espaço de convivência para os filhos e filhas de Arthur.

Outro ponto que convém ser discutido é a da organização dos Arturos através da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Contagem³⁸. É importante ressaltar que

³⁸ As confrarias e irmandades – especialmente as Irmandades de Nossa Senhora do Rosário – foram uma das principais formas de vivência religiosa e organização política dos negros em Minas Gerais, assim como em outras regiões do Brasil. Como afirma Lucas (2005), o catolicismo de confraria e a devoção a Nossa Senhora do Rosário foram as principais estratégias dos portugueses para a conversão dos negros ao catolicismo, tanto na África como no Brasil. Uma das hipóteses da identificação entre os negros e Nossa Senhora do Rosário se dá pela possível associação entre o rosário e o ifá, cujo método de adivinhação usava de um colar de contas semelhante ao rosário (Lucas, 2005). As Irmandades, ainda que tenham significado a conversão forçada dos/as negros/as ao catolicismo e o controle político da Igreja Católica sobre estes/as, também foram um espaço de organização política dos/as negros/as e de sobrevivência de suas cosmologias africanas (Gomes&Pereira, 2000). No processo de conversão ao catolicismo, os/as negros/as iam ressignificando os dogmas católicos a partir de sua própria religiosidade – muitas vezes sobrevivente nas “entrelinhas” do catolicismo –, o que gerou em Minas Gerais o que muitos/as pesquisadores/as chamam de catolicismo negro, ou seja, a religiosidade popular de uma parcela da população negra do estado que pratica um catolicismo carregado de elementos de religiosidade africana, como é o caso dos Arturos e de muitas comunidades congadeiras da região (Gomes&Pereira, 2000). É no contexto das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito que o Reinado – por muito tempo proibido de sair às ruas e perseguido pelo poder público (Gomes&Pereira, 2000) – encontrou espaço para uma expressão limitada e controlada pela Igreja. No entanto, pouco a pouco a postura oficial da Igreja foi mudando no sentido de aceitar tais manifestações culturais no âmbito das Irmandades e da própria liturgia canônica da Igreja, como no caso das Missas Congas atualmente realizadas em diversas paróquias, como na de Nossa Senhora do Rosário, em Contagem, na qual os Arturos celebram a sua Missa Conga.

Irmandade e Comunidade são duas coisas distintas, porém intimamente conectadas, pois que os Arturos representam a maioria dos membros da Irmandade e, aqueles que não são Arturos na Irmandade, guardam relações de proximidade, compadrio e de afeto com estes. A Irmandade funciona, portanto, como uma “família expandida” dos Arturos (Lucas, 2005). A Irmandade, no entanto, foi fundada por membros de elite da religião católica, sendo que seu primeiro Compromisso data de 1868, o qual excluía os/as negros/as de seu quadro deliberativo (Lucas, 2005), realidade que só foi alterada em 1972, com a aprovação do novo estatuto da Irmandade, no qual os Arturos passaram a ser considerados como membros efetivos, podendo concorrer e assumir a presidência e outros cargos administrativos da Irmandade. Já no final da década de 1970, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Contagem foi declarada de utilidade pública nos âmbitos municipal e estadual (Lucas, 2005). Hoje, é a partir do CNPJ da Irmandade que os Arturos se representam coletivamente no âmbito legal, sendo que os projetos enviados pela Comunidade ao poder público usam tal CNPJ.

Em linhas gerais, esta é a história da Comunidade Negra dos Arturos. Nesta seção não abordei a questão das manifestações culturais dos Arturos, pois este será tema de outra seção ainda neste capítulo.

4.2 Não é bagunça, é tradição

Na minha experiência de campo, as únicas vezes em que ouvi os Arturos falarem em *cultura popular* enquanto uma categoria social que dava nome às manifestações culturais da Comunidade foi quando eu mesmo perguntei diretamente a algum Arturo sobre isso ou sobre editais e eventos de culturas populares nos quais os Arturos haviam participado. Em dado momento de minha pesquisa, questioneei-me se fazia sentido seguir trabalhando com cultura popular como um objeto privilegiado de minha dissertação, principalmente ao me dar conta que *raça* era uma categoria social de identificação mais relevante para os Arturos do que *cultura popular*.

A partir disso, comecei a refletir sobre esta questão e – em lugar de abandonar a categoria de *cultura popular* em detrimento à de *raça* – entendi que seria importante realizar um esforço teórico e etnográfico de relacioná-las enquanto categorias que – mesmo não tendo uma história em comum – se relacionam de maneira íntima, especialmente no

caso brasileiro. Empreendi tal tarefa nos primeiros capítulos desta dissertação, especialmente no segundo. Cabe-me agora a tarefa de relacionar ambas as categorias no caso dos Arturos, no qual estas estão especialmente imbricadas. Para tanto, farei tal relação partindo de minha experiência de campo e de algumas entrevistas realizadas com membros da Comunidade, dando especial atenção para a descrição das festas e folguedos populares mantidos pelos Arturos. Convém lembrar que os folguedos populares são objetos por excelência dos estudos sobre *cultura popular* no Brasil (Vilhena, 1997) e é principalmente por eles que os Arturos são classificados como uma comunidade que preserva a *cultura popular*. Por isso, é importante buscar compreender quais são os significados destas manifestações para os Arturos no intuito de contrastá-los com o processo de reificação e apropriação seletiva das culturas populares pelas elites e pelo Estado que discuti anteriormente.

Jorge³⁹, ao ser questionado por mim se os Arturos eram uma comunidade que poderia ser classificada como de cultura popular, respondeu afirmativamente. No complemento desta resposta afirmativa, contudo, Jorge afirma que

Olha, eu acho que esse diferencial ele é visto pelas pessoas de fora, por que pra nós é tudo tradição, as vezes a gente considera como cultura popular pelos olhares das pessoas de fora, mas pra nós é uma tradição – e muito além, uma tradição sagrada. Então, assim, as pessoas consideram cultura popular pela maneira da manifestação, pelo ritmo, pela dança, pela música, né, só que pra nós tudo isso é muito mais do que música, do que dança, por que pra nós, o que a gente toca a gente toca naquilo que é sagrado pra nós, que são os nossos tambores. Por que música, a gente conta a nossa história na nossa musicalidade desde a vinda do negro da África para o Brasil, no trabalho escravo e até o presente momento. A gente conta esse histórico na nossa musicalidade. E as danças são totalmente expressivas culturais afro. Então por isso que tudo isso pra nós é muito mais a tradição cultural sagrada religiosa do que uma simples cultura popular. O fato de ser considerado cultura popular vem dos olhares das pessoas de fora.

A classificação como cultura popular, portanto, é colocada por Jorge como algo unilateral, feito por pessoas e instituições de fora da Comunidade e, portanto, sendo

³⁹ Jorge Antônio dos Santos é uma das lideranças da Comunidade, capitão da guarda de Moçambique e um dos responsáveis pela elaboração e gestão de projetos. Foi um dos meus principais interlocutores durante o trabalho de campo. Liga-se ao tronco de Arthur Camilo e Carmelinda Maria por ser genro de seu Antônio.

relevante na comunicação externa dos Arturos – como na relação comigo e outros/as pesquisadores/as ou no acesso ao Estado – mas não sendo relevante internamente à Comunidade. Entretanto, ainda que a categoria *cultura popular* seja encarada como um referencial externo, a importância da tradição para os Arturos é reforçada tanto na fala de Jorge como na fala de muitos Arturos. Assim, mesmo que os Arturos enxerguem um forte contraste entre os significados de suas manifestações culturais e a categoria *cultura popular*, o conceito de tradição – fortemente ligado ao de cultura popular no caso brasileiro – é relevante no modo com que os Arturos rememoram e contam sua história para os de fora e para os de dentro.

No entanto, há que se diferenciar o conceito de tradição usado pelos Arturos e aquele que pode ser identificado no discurso oficial. No desenvolvimento dos estudos sobre *cultura popular* e no processo de formação nacional brasileiro, o conceito de tradição esteve fortemente ligado ao de cultura popular⁴⁰ e ambos estiveram intimamente ligados à produção intelectual e de políticas de formação nacional, como no lema da *unidade na diversidade*. Aqui a tradição funciona como uma ferramenta para conectar a diversidade cultural a um patrimônio nacional comum que é legitimado pela apropriação das culturas populares. Neste processo os conflitos sociais são invisibilizados pelo discurso de exaltação da identidade nacional, da mestiçagem e da democracia racial. Tradição, neste caso, dilui a diferença na unidade.

Já no caso dos Arturos, o conceito de tradição é permeado pela noção da diferença, oriunda tanto de uma história de violência e exclusão com relação aos de fora, como de uma vivência coletiva interna na qual os Arturos se tornaram uma Comunidade, uma grande família que mantém a memória de sua história. Esta história é um patrimônio que pertence à Comunidade e que os diferencia dos de fora a partir da celebração da figura do casal fundador de Arthur Camilo Silvério e Carmelinda Maria da Silva, chamado de tronco do qual se desenvolvem os ramos da árvore dos Arturos e pelo qual se mantém a conexão com as raízes africanas (Gomes&Pereira, 2000). A metáfora da árvore é recorrente no discurso dos Arturos quando estes contam sua história. Deste modo, a tradição é o patrimônio herdado do casal fundador e originário dos saberes trazidos da África,

⁴⁰ Como fica evidenciado pela maior relevância no Brasil dos estudos sobre cultura popular entendida como cultura tradicional e não como cultura de massas. Como afirma Carvalho (2000), a questão da perda de identidade foi central para os estudos sobre folclore e cultura popular na América Latina, fazendo com que os intelectuais se voltassem mais para estas questões do que para as de cultura de massa.

especialmente daqueles ligados à vivência do sagrado e os modos corretos de fazê-lo. Ainda que os santos de louvação – com o destaque de Nossa Senhora do Rosário – tenham vindo do catolicismo, as técnicas de contato com o sagrado são marcadas por uma cosmologia africana (Gomes&Pereira, 2000) herdada dos ancestrais, cosmologia esta na qual o culto a estes ancestrais é central, compreendendo não apenas referências ao legado herdado, como também o contato com eles durante as festas e outros momentos sagrados (Lucas, 2005). Como conta seu Antônio⁴¹,

Esse renado é dos antigo, dos tronco veio. Veio de desde a África, por causa dos escravo. A Festa do Rosaro tem que continuá, Quando nós canta, é por causa de um compromisso sagrado. Quando puxa a cantiga dos antigo – do meu pai, do Zé Aristide – parece que eles tão ali. É, eles tão ali. Eles tão ali junto com a gente. E isso muda tudo. (Antônio Maria da Silva *apud* Gomes&Pereira, 2000, p.214)

Neste processo, esta cosmologia africana se combina com elementos católicos, sendo que dois objetos são fundamentais para a comunicação com o sagrado: o tambor e o rosário (Lucas, 2005). A conversão ao catolicismo, a apropriação de elementos deste e o louvor aos santos católicos não causou, portanto, a perda das raízes africanas da religiosidade dos Arturos. Pelo contrário, ainda que os Batuques, o Reinado e outras manifestações tenham sido proibidas e perseguidas pelo poder público por muito tempo – e também pela própria Igreja Católica – foi através da vivência da fé católica e do louvor à Nossa Senhora do Rosário que muitos elementos desta cosmologia africana foram mantidos ao longo do tempo, passando de geração para geração até chegar aos Arturos de hoje, já de quarta e quinta geração em relação ao tronco de Arthur Camilo e Carmelinda Maria. Por isso, a tradição para os Arturos não é o engessamento dos ensinamentos transmitidos pelos ancestrais – ainda que o respeito aos preceitos do Reinado e à forma das festas seja, muitas vezes, exigido com rigidez pelos capitães das guardas -, mas sim a manutenção destes ensinamentos na vivência cotidiana de uma comunidade negra originada não apenas do encontro de uma cosmologia africana com o catolicismo, mas já de um encontro das várias cosmologias africanas que se relacionaram no mundo da escravidão no Brasil. Zé Bengala afirma que:

⁴¹ Antônio Maria da Silva, filho de Arthur Camilo e Carmelinda Maria, mestre de Folia de Reis e capitão-regente do Reinado dos Arturos.

Então isso pra nós é um legado que a gente tem com muita firmeza e é isso que permite que a coisa permaneça sempre no ritual e no ritmo certo. Igual cê falou, cada festa é uma festa, cada ano é uma coisa, por que as vezes, cê veio na festa passada, no Reinadinho de 13 de Maio, achou lindo. Cê veio hoje já viu outras coisas diferentes. E assim vai mudando sem a gente perceber, sem que a gente perceba que vai mudando. Mas sempre tem uma coisa que leva a coisa no rumo certo pra nós.

Deste modo, a tradição não é um conjunto de elementos imutáveis, mas sim em constante transformação e adaptação, desde que mantendo sempre como referência sua raiz africana, sua origem histórica e mítica. No caso dos Arturos – e de outras comunidades congadeiras da região – além do culto aos ancestrais e das raízes africanas, há também o respeito pelos preceitos passados pelo mito de origem do Reinado, o qual conta a aparição de Nossa Senhora do Rosário no mar e o seu resgate pelos/as negros/as⁴². Esta concepção de tradição como algo vivido organicamente no cotidiano da Comunidade contrasta com uma concepção de tradição na qual o que deve ser preservado são as manifestações culturais em si, mesmo que descoladas de seus contextos originais, de seus territórios (Ingold, 2004). Como argumentam Gomes&Pereira (2003, p.26),

A tradição que nutre as narrativas e a vida cotidiana das comunidades contém em si uma noção de mudança que, configurada sob a forma de risco, pressupõe a necessidade de o indivíduo interpretar as heranças que recebeu dos ancestrais. Por isso, ao mesmo tempo em que a tradição prescreve as regras, também convoca o sujeito à reflexão [...]

As manifestações culturais mantidas geração após geração pelos Arturos, portanto, não são preservadas apenas como uma referência ao passado e como um culto aos ancestrais, mas são também uma chave interpretativa do mundo, uma ferramenta para que os Arturos reflitam sobre sua história e sobre seu lugar no mundo. Gomes&Pereira (2003, p.15-16), ao analisarem as narrativas sobre os preceitos do Congado em Minas Gerais, afirmam que

O caráter sagrado e exemplar dessas narrativas revela a sua legitimação mítica, de modo que são apresentadas como acontecimentos do tempo primordial, isto é, do começo do mundo. Simultaneamente, o que demonstra a atenção dos narradores para os fatos cotidianos de suas comunidades.

⁴² Discutirei este ponto na próxima seção ao tratar do Candombe.

A tradição para os Arturos é, portanto, uma conexão com o mundo primordial, com a origem, com as raízes africanas, ao mesmo tempo em que é uma ferramenta para refletir sobre o presente. Neste sentido, as narrativas pelas quais são transmitidas a tradição têm um duplo caráter pedagógico: por um lado mantêm viva a história da Comunidade – marginalizada na historiografia oficial como boa parte da história do povo negro no Brasil; por outro, transmitem um modo de compreender o mundo a partir da vivência coletiva e sagrada dos Arturos, ou, como afirmam Gomes&Pereira (2003, p.18), informam “[...] os descendentes sobre as formas de resistência, as negociações e as práticas culturais desenvolvidas por seus antepassados”. Assim, ainda que as heranças dos ancestrais às quais se referem os Arturos os conectem com outras comunidades tradicionais – especialmente as negras - e com o catolicismo, o conceito de tradição é usado para marcar a diferença dos Arturos com os de fora, para marcar uma memória coletiva particular. Como afirma Marquinhos⁴³ sobre o Congado,

Se for olhar, como o Jorge falou, nas visões externas, o Congado, o Reinado⁴⁴, é uma manifestação, um ato, que tem aqui, tem lá no Serro, tem em vários lugares. Pra nós, esse é o nosso Congado, é o que a gente herdou. Por isso pra nós, num é uma manifestação cultural assim, é uma tradição, por que é o nosso Congado, é o da nossa família, enquanto que para os olhares de fora você olha e fala “É um Congado ali, olha, é o Congado dos Arturos”. Pra nós não, não é o Congado dos Arturos, é o nosso Congado.

Marquinhos explora, assim, a questão de que as rotulações externas sobre as manifestações culturais dos Arturos só fazem sentido no contexto relacional com outros grupos, pois o Reinado nos Arturos se confunde com a história, com a vida cotidiana e com a organização social da Comunidade, não fazendo sentido nomeá-lo a partir de um referencial externo. Na verdade, o Reinado – mais que uma manifestação cultural - é uma das categorias nativas a partir das quais os Arturos dão sentido à sua história coletiva, assim como à sua vivência do sagrado. Tais categorias nativas são permeadas pela

⁴³ Marcos Eustáquio dos Santos, membro da Comunidade e atual presidente da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Contagem.

⁴⁴ Reinado e Congado são, muitas vezes, usados como sinônimos pelos Arturos. No entanto, o mais recorrente é o uso de Reinado para nomear o ciclo de festas que incluem a Festa da Abolição e a Festa de Nossa Senhora do Rosário, o Candombe e as guardas de Congo e Moçambique, assim como todos os saberes e manifestações ligados a estes, como a confecção de roupas, de instrumentos, as cantigas, os ritmos, as orações, os momentos da festa, a culinária, etc. Lucas (2005), chama a atenção para as diferenças que os dois termos podem assumir, sendo que o primeiro designa a presença da realeza nas festas, ao passo que o segundo pode ser um termo mais genérico, podendo compreender as manifestações mais isoladas das guardas, mesmo que sem a formação de um reino.

dimensão racial, como ressaltado na fala de Jorge, não perdendo sua relevância na vida interna da Comunidade. Para Jorge, portanto, a musicalidade dos Arturos é sagrada – assim como os tambores usados para dar forma a esta - e conta a história dos/as negro/as desde a vinda da África até os dias de hoje. A identificação racial, inclusive, já se faz presente no nome que os Arturos dão ao seu chão: Comunidade Negra dos Arturos.

Jorge, portanto, ressalta as dimensões sagradas e raciais das manifestações culturais dos Arturos, chamando a atenção de que estas são mais do que uma simples “cultura popular”. Isto, no entanto, não significa que *cultura popular* não seja uma categoria relevante para os Arturos - especialmente nas relações com outros grupos sociais e instituições. Quanto a isto, Jorge segue afirmando que a categoria social de *cultura popular* é relevante no que toca o acesso da Comunidade a políticas públicas, pois que “Da visão do poder público, da visão das instituições culturais, que são responsáveis por uma organização de um edital, né, e aí a gente tem que se enquadrar ali, porque é o meio que o poder público idealizou pra poder beneficiar as comunidades tradicionais.”. *Cultura popular*, portanto, é uma das portas que o Estado abre para os Arturos enquanto um caminho de acesso a recursos e políticas públicas, pois que é um modo do discurso oficial objetificar manifestações culturais como o Reinado como um alvo da ação do Estado. Por outro lado, *cultura popular* é insuficiente para dar conta da riqueza de significados produzidos e articulados pela Comunidade em torno de suas manifestações culturais, assim como para diferenciar tais manifestações de outras, tradicionais ou não.

Já Zé Bengala⁴⁵ - respondendo à mesma questão colocada a Jorge e Marquinhos - explica qual o papel que a categoria social de *cultura popular* teve e tem para os Arturos do seguinte modo:

Nós, da Comunidade dos Arturos, a gente acha não que é uma cultura popular, pra nós num é, mas respeitamos de tá participando, de tá englobado nesse meio da cultura popular, porque através dessa cultura popular é que muita gente veio conhecer e levar o que é os Arturos pra outros locais, pras escolas, pras universidades, sabe, mesmo pra casa, pra consciência própria da pessoa, por quê? Às vezes a pessoa via os Arturos aqui batendo caixa, cantando pra rua afora e perguntava que que é isso aí? Num entendia. Hoje não, hoje a gente já tem, depois que englobou a cultura popular dentro das nossas tradições, houve um avanço pra nós também. Só que a gente aceita na maneira que é, mas temos

⁴⁵ José Bonifácio da Luz é capitão da guarda de Congo e também uma das lideranças da Comunidade, sendo um dos responsáveis pela elaboração e gestão de projetos. Foi também um dos meus principais interlocutores durante o trabalho de campo. É neto de Arthur Camilo Silvério e filho de dona Tetane.

nosso regime, não esquecendo daquele passado que foi ensinado pra nós. Isso aqui não é uma festa, isso aqui não é uma bagunça, isso aqui não é uma harmonia. Isso aqui é uma tradição, isso aqui é uma religião, isso aqui é um compromisso que as pessoas têm com a nossa raça. Eles falavam pra nós, “com a nossa raça, com a nossa cor”. Isso é uma identidade que nós temos, então a identidade nossa não pode ser uma cultura popular, por que na cultura popular entra vários tipos de coisa e a gente aqui, primeira coisa que a gente tem aqui na Comunidade é a fé, né, e a gente vê certos tipos de cultura que vai mais por farra, vai mais por alegoria, vai mais por alegria. E a gente não.

A fala de Zé Bengala mostra o papel que a categoria de *cultura popular* tem como mediadora dos significados produzidos pelos Arturos, traduzindo categorias nativas para uma categoria inteligível por outros grupos sociais e indivíduos que, de outra maneira, seriam inacessíveis para quem não compartilha da vivência sagrada das tradições da Comunidade. No entanto, como a mediação significa também uma tradução – na qual os significados originais podem ser alterados – Zé Bengala deixa claro que o rótulo de *cultura popular* é aceito na condição de que não altere significados fundamentais das manifestações culturais dos Arturos: estas não são festa, bagunça ou harmonia, mas sim tradição, religião e compromisso com a raça.

Outra vez, a identificação racial se mostra preponderante no que toca às manifestações culturais dos Arturos, mesmo que também esta categoria – enquanto uma alteridade que originalmente objetifica o/a negro/a enquanto *outro* subalterno - tenha vindo de fora. Neste sentido, é possível ver que há uma diferença fundamental para os Arturos quanto à identificação com as categorias de *raça* e de *cultura popular*. Ainda que ambas tenham historicamente sido alteridades impostas externamente, os Arturos se identificam como negros/as nas relações internas e externas da Comunidade – e se identificam, por extensão, ao povo negro brasileiro, à história da escravidão, a outras comunidades negras. Já com relação à *cultura popular*, os Arturos guardam uma identificação contextual nas relações externas, porém não nas internas, tendo sempre o cuidado de se diferenciar daqueles/as que têm as manifestações culturais da *cultura popular* descoladas do âmbito do sagrado, como algo comercial ou de entretenimento apenas.

Ao explorar estratégias de comunicação de grupos congadeiros – dentre as quais a autora cita a ocultação de significados em metáforas que passavam despercebidas por instituições repressoras – Glaura Lucas (2005, p.57) afirma que

A importância dessa estratégia para os escravos permanece para os congadeiros de hoje, seja como forma de resguardarem os segredos rituais e manipularem o poder mágico dos textos e demais gestos, seja motivada pelo estado de marginalidade em que ainda se encontram a população afro-descendente e suas manifestações. Nesse último caso, as estratégias de comunicação interna tornam-se formas, por um lado, de se protegerem contra o preconceito, a intolerância e interesses abusivos por parte de setores da sociedade e, por outro, de enfrentarem situações não condizentes com os valores, os preceitos e os interesses congadeiros. Essas últimas incluem certas situações criadas por pessoas ou instituições externas a esse universo, as quais, embora sendo simpatizantes, movidas por boas intenções, baseiam suas ações em traduções particulares da realidade congadeira, compreendendo-a a partir de categorias conceituais próprias, normalmente estranhas àquele universo cultural.

Assim, os Arturos buscam estratégias de controle de suas categorias nativas não apenas no âmbito da comunicação interna da Comunidade – na qual existe uma hierarquia rígida sobre a legitimidade no saber sobre o Reinado e outros temas – mas também nas apropriações externas feitas destas categorias, de suas manifestações culturais e de seus significados. Como afirma seu Mário⁴⁶,

A gente fala algumas coisas aí, pra todo mundo. Mas tem cá os segredos da gente, os ponto forte, que nem os mais novo daqui pode i sabeno, assim. Só os que leva jeito, depois, que fô capitão dos bom mesmo. Esses povo de fora... Eles num acredita, não. Estudaro, né? Fica achano diferente, por causa dos canto, da dança. Mas a gente deixa pra lá. Eles pensa que é só isso... (Mário Braz da Luz *apud* Gomes & Pereira, 2000, p.49)

A proteção do conhecimento sagrado é, portanto, uma preocupação central para os Arturos. Neste sentido, o Reinado é iniciático e, como me contou seu Antônio, é só muito aos poucos que aqueles que entram nas guardas vão subindo na hierarquia e começam a conhecer o mistério de Maria, podendo se tornar capitães um dia. Por isso também, como apontam Gomes&Pereira (2003), a oralidade como meio de transmissão do conhecimento não é ocasionada apenas pela falta de acesso à educação formal – hoje a grande maioria dos Arturos são alfabetizados/as – mas também por que a oralidade é um meio mais seguro da transmissão de saberes iniciáticos. No entanto, a preocupação em manter o conhecimento sagrado do Reinado protegido não se restringe aos neófitos, mas também se estende àqueles que não fazem parte do Reinado e que, por isso, não têm – e não podem ter

⁴⁶ Mário Braz da Luz é filho de Arthur Camilo e dona Carmelinda, sendo um dos três Arturos da segunda geração ainda vivos, junto com seu Antônio e dona Tetane. É capitão-mor do Congado em Minas Gerais e benzedor conhecido na região de Contagem. Benze durante o dia todos os dias da semana e poucas vezes eu presenciei sua casa passar muito tempo sem receber visitas externas que foram em busca de proteção ou cura.

– acesso a todos os seus significados. Com isso, para os Arturos a mera reprodução de suas manifestações culturais não garante a realização do Reinado por outros, muito pelo contrário, tal atitude é tomada como um desrespeito.

Tal processo de buscar meios de proteção do conhecimento sagrado se dá de maneira mais clara na maneira com que os Arturos passaram a assumir o protagonismo no processo de elaboração e gestão de projetos para acesso a recursos públicos, como discutirei ainda neste capítulo. Por agora, ressalto que a categoria de *cultura popular* para os Arturos é operativa na medida em que – mesmo que externa – é um dos caminhos de acesso ao Estado, assim como uma ferramenta no desenvolvimento de estratégias de comunicação – como proposto por Lucas (2005) – com outros grupos sociais e instituições, como as universidades. No entanto, convém lembrar que *cultura popular* não ocupa a posição de relevância que *raça* tem para os Arturos, sendo que a última é fundamental na maneira com que os Arturos se veem no mundo e como contam e rememoram a própria história. Assim, o entendimento do que é cultura popular para os Arturos nunca se descola completamente da percepção de que tais manifestações culturais são de cultura negra em um contexto social racista, assumindo, assim, um caráter de resistência. Tal caráter de resistência, por sua vez, está intimamente conectado ao modo com que os Arturos vivenciam o sagrado através de seus rituais e festas. Como afirmam Gomes&Pereira (2003, p.30),

No cenário das tensões étnicoculturais da sociedade brasileira há que se notar a importância que as populações negras atribuíram ao discurso religioso uma vez que, excluídas das áreas discursivas associadas às questões políticas e econômicas, procuraram fazer dos discursos religiosos um lugar de referência também a estes temas.

Cabe agora uma breve descrição das manifestações culturais tradicionais dos Arturos, tarefa que exige também a descrição das festas realizadas pela Comunidade, pois estas são os espaços privilegiados de tais manifestações.

4.3 O sagrado em movimento

Os Arturos possuem um extenso calendário festivo, dividido em dois grandes ciclos. O primeiro é o ciclo do Reinado, que compreende: a abertura do ciclo durante a Páscoa; a

Festa da Abolição – também chamada de Reinadinho por durar dois dias - realizada no fim de semana do dia 13 de maio, ou no fim de semana anterior à data; a Festa de Nossa Senhora do Rosário – ou Reinado, que dura três dias - no fim de semana do dia da santa – 07 de outubro – ou no fim de semana anterior a esta e; o encerramento do ciclo do Reinado realizado no final da Festa de Nossa Senhora do Rosário, na qual os reis festeiros são descoroados. O segundo é o ciclo Natalino, que compreende: a abertura do ciclo no dia 24 de dezembro; a Folia de Reis, realizada entre os dias 24 de dezembro e o dia de Reis em 06 de janeiro; a Folia de São Sebastião, realizada entre os dias 07 de janeiro e o dia de São Sebastião, em 21 de janeiro e; o encerramento do ciclo realizado no próprio dia 21 de janeiro. Além disso, os Arturos contam com outras festas e rituais que não se encaixam diretamente nos dois ciclos e que, ainda que não sejam fechados ao público externo, são eventos de caráter mais privado: o Candombe, realizado sempre na abertura das festas de maio e outubro e na abertura do ciclo do Reinado; a Festa do João do Mato – também conhecida como Festa da Capina – realizada no mês de dezembro e que, após alguns anos sem ser realizadas, voltou a ocorrer em 2012; os levantamentos de mastro, realizados sempre que é necessário pagar a graça alcançada em uma promessa e; o Batuque, de caráter mais recreativo, realizado em aniversários, casamentos e outros eventos festivos.

Fora as festas e rituais citados acima, os Arturos ainda promovem vários eventos que não têm conexão direta com o sagrado e com as tradições mantidas pela Comunidade, como a Festa Julina e jogos de futebol nos domingos. Todos estes eventos estão relacionados com obrigações sagradas dos Arturos, mas também servem para manter a convivência comunitária, ensinar as tradições aos mais jovens, fortalecer os laços comunitários e manter viva a memória coletiva.

É o ciclo do Reinado, no entanto, que mobiliza a comunidade por mais tempo e em festas maiores, sendo também por ele que os Arturos são mais reconhecidos pelo poder público e pela academia. São as festas do ciclo do Reinado que funcionam como um dos principais fatores de mobilização da Comunidade. Como afirma Zé Bengala,

A força nossa, o pivô nosso aqui, é o Congado. Quando toca os tambores aqui, mexe com a Comunidade tudo, tudo, tudo, tudo. Cê vê gente que custa ver aqui na Comunidade, custa ver eles junto com a gente, quando é no dia da festa “Que que tem pra mim fazer? Olha, lá em casa tem isso, eu posso ajudar nisso”. Eu penso que se não tivesse isso aí, ia só distanciando. [...]Eu costume

dizer que nos Arturos cê soltou um foguete e bateu numa lata nós tamo em festa. Então isso é bonito demais! É vontade de viver, vontade de viver mesmo!

Neste ciclo se encaixam as festas de maio e de outubro, nas quais saem pelas ruas da Comunidade e da cidade as guardas de Congo e Moçambique, assim como é realizado na Capelinha o Candombe. Principiarei a descrição deste ciclo por uma citação longa, porém essencial para a compreensão dos preceitos que orientam a organização das festas nos Arturos e embasam a sua sacralidade. Trata-se da versão do mito da aparição de Nossa Senhora do Rosário contada por Geraldo Arthur Camilo, filho de Arthur Camilo e Carmelinda Maria e já falecido. Tal versão foi recolhida por Gomes&Pereira (2003, p.45-47, grifos no original). Existem muitas versões deste mito, mas aqui me interessa a contada por Geraldo Arthur Camilo:

O Candome é quando Nossa Senhora apareceu no mar. Ela foi tirada com o Candome, porque não havia caixa que tirasse ela.

Ninguém tinha liberdade, que era tempo de escravidão. O povo era só trabaíá. Então Nossa Senhora apareceu, lá nas água. Os rico foi pra tirá ela, com banda de música, e tal; ela num quis. Quando o padre foi celebrá missa, falano palavra, ela só mexeu um mucadim mas parô. Porque Nossa Senhora não queria luxo, coisa boa pra pô ela ali dentro, aquele luxo. Eles pelejô, pelejô, ela fico parada lá nas água. Eles então vai embora.

Os escravo viu tudo, pensô lá e combino com os companhero dele:

- Ah, vô fala com o sinhô – se o sinhô nos dá a liberdade de nós conversa com ele – nós vão pedi ele se ele dexá nós i pelejá pra vê. Nós falano que a moça tava lá, eles achava que era mentira, descubriro que era verdade. Eles já foro com banda de música, já foi o padre, já foi os ricaço com tudo quanto há...

- Ah, mas cumé que nós vai arrumá?

- Ah, tem aquele pau ali – tá curado né? – nós põe um pedaço de coro ali no tampo dele e nós vão batê, cantando nossa language. As vez – quem sabe? – e nós vão fazê nossas oração, leva nossos terço de conta de lágrima (Eles fazia os terço era de noite: a hora que tava descansano eles tava fazeno).

E assim o escravo foi e falô com o seu sinhô dele.

- Ah, nego, ocês tá quereno é coro! Pois se nós foi lá, com uma banda de música, primero nós levô o padre, fomo com tudo tão organizado e ela num saiu... Agora ocês é que vai!...

E os escravo disse:

- Não, num há problema. Se o sinhô da licença, nós vai. Se consegui, bem. Se num consegui...

- Mas nós fizemo igreja, oratore, tudo enfeitado de tudo que nós podia, agora...

- Não, nós vamo só fazê a nossa oração lá. Se nós recebe a graça, muito bem; se nós num recebe, nós volta pra sanzala e vamo trabaíá.

E foi ele disse:

- Cês vai. Se ela num vié, caboco, cês perdeu a vez, cês vai entrá é no coro.

Eles pegaro seus tambô, que era um par de três tambô e foi. Chegaro lá, fizero oratore de sapé, pusero arco de bambu enfeitado pra ela passa e foro bateno os tambô, cantano, dançano pra ela. Ela de um passo. Parô. Eles torno a cantá, cantano demais, ela vei vino devagarzinho, até que chegô na berada. Parô outra vez. Eles cantano, cantano.

Ah, os branco acho ruim! Quando ela parô na berada, eles tiraro ela. Com as banda de música, foguete, essas coisa. Tudo de novo. Ela ficô quetinha: pegaro ela, levô, fizero lá uma capelinha, pôs ela lá dentro. Os nego, esses já foi ficano pra trás e acabô ino tudo pra sanzala deles.

Quando foi no outro dia, eles abriro lá a capela, cadê ela? Tinha voltado pro mesmo lugá.

- Oh, que diabo! Nós foi com banda de música e os nego é que pôs ela na berada da areia; nós chegô, botamo ela no andô, tomô ela dos nego, levamo pra capela e a santa num tá mais lá.

Voltaro tudo pra vê: a santinha lá no mei do mar, parada.

Os nego armô a capelinha deles – cá no ponto de pobre, né? -, de pé no chão, otros de percata, cantano, ela vei vino, eles arranjo seu andô deles. Tudo no ponto de pobre – pôs ela no lugá lá – lugá de nego, humilde – e ela ficô. Aí eles fizero a igrejinha dela e ela nunca que voltô.

Então ficou seno o tambô sagrado, o Candome. É, ele tiro ela. Num tambô ela vai sentada, igual andô. É Santana. Por isso nós começa o Candome assim:

Ê, tamborete sagrado

Com licença, auê!

Por isso é que nós bate o Candome, brincano igual desafio. Porque o branco desafia o nego e parece que ele ganha. Mas ganha é cá os nego veio. Igual com Nossa Senhora... quem ganho?

Candome é um desafio, uma brincadeira de gente forte, que põe ponto, lembrano os passado.

O Candombe, portanto, surge miticamente no esforço dos/as negros/as em tirar Nossa Senhora do Rosário do mar em um gesto em que os/as negros/as desafiam os/as brancos/as e, por isso, o Candombe também é permeado pelo desafio entre os Arturos que, acompanhados dos três tamboretos sagrados – Santana, Santaninha e Jeremias – puxam pontos em desafio uns aos outros. O Candombe, no entanto, não é apenas desafio, e compreende também pontos que contam a vida dos escravos, o cotidiano e o sofrimento dos/as negros/as e a relação com a natureza. Nos Arturos, o Candombe ocorre sempre na sexta-feira pela noite na Capelinha da Comunidade, tanto na abertura da Festa da Abolição

como da Festa de Nossa Senhora do Rosário, assim como na abertura do Ciclo do Reinado. Ainda que faça parte das festas, não sai na programação oficial divulgada para o público, sendo um ritual mais reservado, com a presença de poucas pessoas de fora da Comunidade. Ademais, os tamboretas – enquanto objetos sagrados – não podem ser retirados da Capelinha, sendo guardados imediatamente após o término do Candombe. É através da narrativa da aparição de Nossa Senhora do Rosário que se dá a fundamentação mítica do Reinado, sendo que, por mais de uma vez, foi também através dela que seu Antônio – hoje capitão-regente da Comunidade - me explicou a organização das festas e a divisão das guardas. Tal narrativa, portanto, mostra a apropriação que comunidades negras fizeram da história de santos e santas católicos, mostrando que a conversão destes ao catolicismo não foi passiva, pois que a apropriação dos elementos católicos se deu em termos das cosmologias africanas, assim como as narrativas foram transformadas de acordo com a vivência dos/as negros/as no mundo escravocrata.

Fundamentado no mito, o Candombe é considerado o mais antigo dos ternos do Reinado (Gomes&Pereira, 2003), dando origem aos outros ternos – ou guardas -, os de Congo e Moçambique. O terno de Moçambique é identificado com o Candombe, pois é ele que durante os cortejos das festas metaforicamente carrega a santa sobre as caixas⁴⁷, conduzindo também os reis e as rainhas no cortejo. Por isso, os ritmos usados pelo Moçambique são mais lentos, respeitando a sua função de andor de Nossa Senhora do Rosário, assim como a cor das fardas do Moçambique são azul e branco, como o manto da santa. Já o Congo – de fardas rosa e branca - é o responsável pela abertura dos caminhos para a passagem da guarda de Moçambique – assim como foi o responsável pela abertura dos caminhos para a passagem da santa quando esta saiu do mar sentada sobre o tambor -, usando ritmos de andamento mais rápido e sendo dançado também de modo mais rápido e com movimentos mais bruscos que o Moçambique.

Assim, Candombe, Moçambique e Congo assumem, cada qual, uma função sagrada específica durante as festas. Como aponta Glaura Lucas (2005), o Candombe, sendo um ritual mais fechado, é de comunicação interna da Comunidade, tanto entre os vivos – como no desafio entre aqueles/as que puxam os pontos – como dos vivos com os mortos – pois que o Candombe é a principal forma de comunicação com os ancestrais, que se fazem

⁴⁷ Tambores de grande circunferência e de baque grave usados tanto pelos ternos de Congo como pelos de Moçambique. São usados também – porém em menor número – na Folia de Reis e no Batuque.

presente durante a realização deste, mesmo que não sejam incorporados por ninguém. Já as guardas de Moçambique e Congo mantêm um “[...] papel histórico de atuarem nos espaços públicos, interagindo com os diversos setores da sociedade.” (Lucas, 2005, p.63) e servindo para a comunicação com os de fora, pois são as festas os principais momentos de interação entre Arturos - enquanto Comunidade – com o mundo externo. Não cabe aqui, contudo, me alongar na descrição das formas das festas dos Arturos e das funções das guardas, dos objetos, dos ritmos e dos movimentos. O importante, ao citar o mito de aparição de Nossa Senhora do Rosário e relacioná-lo com a divisão de funções e elementos entre o Candombe, o Moçambique e o Congo, é ressaltar que mesmo os menores detalhes das festas são organizados a partir de narrativas sagradas e da transmissão de tradições que precisam ser observadas pelos/as brincantes. Assim, os/as mais velhos/as e mais graduados na hierarquia do Reinado observam o comportamento dos/as mais jovens, sempre tendo a preocupação de ajustar condutas e repreender desvios, tendo como objetivo a manutenção das formas da festa de acordo com a tradição dos Arturos.

As Festas da Abolição e de Nossa Senhora do Rosário começam com o Candombe na sexta-feira e seguem com uma série de etapas pré-determinadas. No fim da tarde de sábado começa o levantamento dos mastros que anunciam a festa, tanto dentro da Comunidade como em outros pontos da cidade, como a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e na Casa de Cultura de Contagem. Já no domingo pela madrugada ocorre a matina, quando alguns Arturos saem em cortejo até a Igreja de Nossa Senhora do Rosário - localizada a cerca de meia hora de caminhada da Capelinha -, retornando à Comunidade ao amanhecer. Pela manhã do domingo ocorre a Missa Conga, que mantém a liturgia canônica católica, porém é acompanhada pelas caixas e pelas cantigas do Reinado. No domingo são também recebidas as vistas de várias guardas visitantes de comunidades congadeiras irmãs dos Arturos, tanto da região metropolitana de Belo Horizonte como de outras cidades da região. Após a Missa Conga, todos retornam à Comunidade, onde ocorre um almoço comunitário. Durante a tarde o movimento não para e há sempre pelo menos uma guarda em atividade, tocando e dançando em cortejo pelo interior da Comunidade.

Diferentemente da Festa da Abolição, a Festa de Nossa Senhora do Rosário continua até segunda-feira, já um pouco esvaziada, pois que o compromisso com o trabalho obriga a que muitos Arturos e componentes das guardas visitantes tenham que deixar a festa. De todos os modos, as festas são encerradas com a retirada dos mastros. Na

Festa da Abolição, ainda ocorrem dois outros eventos: a coroação do Rei e da Rainha festeiros daquele ano e a encenação da escravidão e da libertação dos escravos. A primeira é uma recorrência de muitos folguedos populares, pois que os Reis festeiros contribuem financeiramente para a realização da festa⁴⁸, em geral em decorrência do pagamento de alguma promessa ou pelo gosto pela tradição.

A segunda trata-se de um auto dramático realizado ao lado da Igreja de Nossa Senhora do Rosário logo antes da Missa Conga. Conta com a presença de uma mesa de autoridades, em frente à qual se desenrola o auto. Nele, vários Arturos chegam vestidos como escravos, havendo também as figuras dos capatazes e da Princesa Isabel. Vários momentos da vida dos/as negros/as no Brasil são encenadas, como a viagem nos navios negreiros, o trabalho árduo, a violência dos capatazes, a leitura da lei Áurea e a comemoração da libertação, quando é cantada a cantiga “Tava durumindo/Sá Rainha me chamou/ Me diz acorda nego/ Cativero se acabô!”. Então, os Arturos vestidos de escravos se levantam e se dirigem para a porta da Igreja - que está fechada - e lá cantam o Lamento Negro, com o qual inicio este capítulo. O padre abre as portas da Igreja e entram os Arturos para o início da Missa Conga. A Festa da Abolição – antes também chamada de Festa da Libertação – é a mais recente entre os Arturos, tendo começado a ser realizada em meados dos anos 1970. No começo, a festa tinha como principal homenageada a Princesa Isabel. Mais recentemente, a ênfase da festa foi alterada – ainda que a Princesa continue sendo uma personagem relevante - e a homenagem passou dela para Zumbi dos Palmares e para todo o povo negro, mostrando que o entendimento dos Arturos sobre o protagonismo no processo de libertação dos escravos também passou da figura de uma autoridade branca para a resistência do povo negro.

Já no ciclo Natalino, os Arturos organizam sua companhia de Folia de Reis, passando pelas casas da Comunidade. No ciclo Natalino, ao contrário do ciclo do Reinado⁴⁹, são usados instrumentos harmônicos como o violão e a viola caipira. Durante a realização da Folia de Reis também são realizados auto dramáticos nos quais os personagens centrais são os três palhaços que representam os três Reis Magos, que são o

⁴⁸ Conforme me explicou Maria Goreth, a partir do começo dos anos 2000, os Arturos fecharam um convênio com a prefeitura de Contagem, o qual ajuda financeiramente na realização das festas da Comunidade. Assim, a contribuição dos Reis festeiros deixou de ser preponderante para a realização da festa. No entanto, estes ainda contribuem financeiramente para a realização desta.

⁴⁹ No qual todos os instrumentos usados são percussivos, como os tamboretas e os caxixis no Candombe e as caixas e gungas no Congo e no Moçambique.

Bastião, o Veio e o Friage, os quais brincam e desafiam os presentes e se desafiam entre si lutando e dançando com bastões de madeira. Por sua vez, a Festa do João do Mato era realizada historicamente no início do mês de dezembro, período no qual era necessário capinar e preparar o terreno para o plantio. Assim, através da brincadeira do João do Mato e do canto das cantigas de trabalho, todo o terreno era capinado em mutirão pela Comunidade. No processo da capina, todos buscavam o João do Mato, espírito maligno que habita as matas e que, caso não expulso, pode comprometer a produtividade da lavoura. O João do Mato é representado por um dos Arturos, que se cobre completamente de folhas de palmeira. Ao ser encontrado, ele é expulso e conduzido até o centro da Comunidade, seguido pelos homens que, em duas fileiras, descem o morro dançando com suas enxadas e foices. Todos se reúnem e a expulsão do João do Mato é negociada. Após a entrega de alguns presentes, João do Mato aceita ir embora e retornar apenas no próximo ano. Só a partir daí que o plantio da lavoura poderá ser feito com tranquilidade.

Com o crescimento da Comunidade e a urbanização da região, o terreno para plantio foi drasticamente reduzido e a Festa do João do Mato deixou de ser feita por mais de dez anos. Somente em 2012 ela voltou a ser realizada, já não pela necessidade de capina do terreno, mas como um modo de ensinar aos Arturos mais jovens mais um aspecto da tradição deixada pelos ancestrais que, de outro modo, seria perdida. A função da festa, portanto, se altera: em lugar de propiciar as condições para o mutirão da capina, a festa passa a ter um caráter de preservação das tradições da Comunidade, mesmo que estas já estejam deslocadas de sua função original. Assim, os Arturos passam a, internamente, trabalhar alguns aspectos da tradição já deslocados no tempo como uma espécie de patrimônio comunitário que deve ser preservado como memória coletiva, mesmo que as condições físicas e socioeconômicas tenham alterado irreversivelmente os contextos nos quais tais eventos se realizavam.

Em uma descrição bastante breve, este é o panorama das festas realizadas ciclicamente pelos Arturos. É importante notar que as festas tem uma conexão indissociável com o sagrado, com a preservação da memória coletiva da comunidade, com o culto aos ancestrais e com a celebração da identidade negra. Por isso, os Arturos fazem questão de deixar claro que o que fazem – ainda que possa ser classificado como *cultura popular* – não se confunde com o caráter de entretenimento desta que eles mesmos veem nos festivais para os quais são convidados. No entanto, ainda que busquem estratégias de

preservação de suas tradições e preservação de seu conhecimento, os Arturos foram – por muito tempo – alvo da cobiça de artistas e produtores culturais que passaram a fazer projetos para leis de incentivo e editais de fomento à cultura em nome dos Arturos. Tal processo é uma memória dolorosa para a Comunidade, mas foi também através dele que os Arturos buscaram assumir o protagonismo no acesso ao Estado. É este processo que discutirei nas seções seguintes.

4.4 Em nome do outro, amém

Os Arturos - enquanto uma comunidade tradicional e congadeira - são bastante conhecidos em Minas Gerais, atraindo muita atenção externa, seja de devotos de Nossa Senhora do Rosário e de admiradores do Reinado, como do poder público, de pesquisadores/as, produtores/as culturais e artistas. Se através de tal interesse a Comunidade encontra oportunidades de reconhecimento e de acesso a políticas públicas, é através dele que também chegam pesquisadores/as, produtores/as culturais e artistas dispostos a fazer suas pesquisas e projetos com os Arturos. Se, por um lado, tais projetos e pesquisas ajudam na divulgação da Comunidade, eles também apresentam um risco de apropriação indevida das tradições dos Arturos, preocupação esta que se mostra central no discurso de algumas lideranças. Tal preocupação se dá especialmente pelo histórico mal sucedido de mediações entre os Arturos e o poder público – iniciado em meados dos anos 1990 - que levaram os Arturos a se sentirem explorados através de projetos que não atendiam às suas demandas e desrespeitavam suas tradições. Neste sentido, Jorge afirma que

A Comunidade, na medida em que ela foi crescendo junto com as suas tradições, a Comunidade virou assim uma comunidade dentro do interesse das pessoas lá fora, virou alvo dos produtores culturais. E até então naquela época, infelizmente, nós éramos iguais às comunidades que eu mencionei um pouco antes, éramos leigos, a gente não conhecia edital, a gente não conhecia a palavra projeto, ou seja, a gente não tinha uma formação. E assim nós fomos muito explorados, mas muito mesmo. A Comunidade foi explorada, assim, escandalosamente por produtores culturais, por pessoa detentoras de saberes de editais e de uma série de situações. E por muito tempo a gente foi explorado.

São recorrentes, portanto, queixas dos Arturos com relação a produtores/as culturais e pesquisadores/as que já chegavam com projetos prontos, apenas com a assinatura de

anuência da Comunidade pendente. Tais projetos eram elaborados sem nenhum diálogo com os Arturos e com suas lideranças⁵⁰ e, muitas vezes, em total descompasso com as tradições dos Arturos, desrespeitando aquilo que há de mais sagrado para estes. Ao tratar deste tema, Zé Bengala afirma que

Primeiro a gente apanhou bastante. Vinham pessoas de um nível superior de estudo, já vinham nos Arturos com os projetos prontos, chegava aqui e “tal, esse projeto é assim”, e a gente foi se entregando, sabe? A gente teve uma época que o pessoal chegava aqui “vim aqui só tirar uma foto”, quando vê já chegava com o projeto pronto “pra vocês assinar aqui, isso aqui foi um projeto e tal”. Nesse meio termo, até teve uma produtora que trabalhou com a gente, que ajudou a gente a fazer o livro [CD-Livro Cantando e Reinando com os Arturos], e essa produtora foi uma que deu uma alerta pra nós, por quê? A gente foi lesado, até hoje a gente não prova documentado que a gente foi lesado. Mas a gente não é bobo mais. A gente acompanhou mais de perto e a gente viu justamente esse trabalho que cê tá fazendo. Chegava aqui “tem que fazer isso, tem que pagar isso, tem que pagar aquilo, o projeto é tanto.”. Mas eles mesmo é que dominavam o tesoureiro, eles mesmo é que fazia, sabe, as prestações de conta, e a gente só assinando. Quando a gente foi perceber, nós ficamos só é com o trabalho.

A este processo de mediação do acesso dos Arturos ao Estado por produtores/as culturais e pesquisadores/as que não buscavam o diálogo para a elaboração e execução dos projetos é que Jorge dá o nome de exploração cultural. Foi com relação a esta realidade que os Arturos resistiram, não sem antes passarem pelo processo doloroso de se sentirem usados e usurpados de suas tradições sagradas. No entanto, tal processo ocorreu porque – por um lado – havia um grupo de produtores/as culturais e pesquisadores/as que sabiam como acessar ao Estado e estavam dispostos a fazê-lo em nome dos outros, ainda que em benefício próprio. Por outro, os Arturos careciam de informações sobre como funcionava o

⁵⁰ Por lideranças da Comunidade entendo dois grupos distintos. O primeiro é aquele formado pelas autoridades máximas da Comunidade que coincidem com as autoridades máximas da hierarquia do Reinado, cuja palavra é a última nas decisões tomadas pelos Arturos. Tais posições são ocupadas pelos Arturos mais velhos e que detêm o conhecimento tradicional da Comunidade, sendo que hoje estes são seu Mário – capitão-mor do Reinado dos Arturos - e seu Antônio – Capitão Regente do Reinado dos Arturos – irmãos e Arturos de segunda geração. O segundo grupo é formado por Arturos de terceira e até quarta geração, em geral responsáveis pela direção da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e pela gestão de toda a burocracia referente à vida da Comunidade, inclusive pela gestão dos projetos realizados em convênio com o poder público. Dentro deste grupo incluem os Arturos entrevistados para esta dissertação, a saber: Jorge, Zé Bengala, Maria Goreth e Marquinhos. São estes também que, na maior parte das vezes, representam os Arturos em reuniões com o poder público e que atendem aos pesquisadores/as que buscam conhecer a Comunidade. São eles também que produzem um discurso político que posiciona os Arturos com relação ao Estado e outros grupos sociais, funcionando como um grupo de “intelectuais orgânicos”. Por outro lado, a autoridade para falar em nome da tradição é do primeiro grupo, assim como a palavra final sobre qualquer questão.

acesso a recursos públicos via editais e leis de incentivo, desconhecendo o potencial que a Comunidade tinha de encaminhar suas demandas ao poder público por esta via.

Ou seja, como discutido no terceiro capítulo, o desenho da política associada às barreiras de acesso das culturas populares ao Estado criaram um ambiente fértil para a ação de mediadores/as. Estes/as, muitas vezes, agiram em total descompasso com os interesses da Comunidade, não apenas atuando em benefício próprio, como lesando simbólica e materialmente às culturas populares, pois que, neste caso, tal apropriação não é apenas das manifestações culturais sagradas, mas também do direito das culturas populares em acessarem recursos públicos potencialmente destinados a elas. Assim, ainda que os editais públicos sejam pensados como meios transparentes e democráticos de acesso a recursos públicos, a falta de capacidade técnica das culturas populares em acessá-los associado ao fato de que qualquer grupo pode se enunciar como de *cultura popular* – pois que o Estado não define em seus marcos legais o que entende por *cultura popular* – faz com que tal acesso seja fortemente desigual. Como afirma Goreth⁵¹,

Ao mesmo tempo em que eles colocam que seria justo e democrático para todos, mas é uma democracia, igual eu te coloco, meio complicada, porque já vem com a lei, com o edital, com a forma e não te explica como é que cê faz pra chegar até lá. Esse conhecimento cê não tem. E a maioria das comunidades tradicionais não têm.

Em complemento à fala de Goreth, Jorge afirma que,

Na verdade os, como se diz, os anfitriões de projetos de leis de incentivo são os doutorados né, são os produtores, são as pessoas mais esclarecidas, porque como você comentou com a gente no início da nossa conversa, essa questão de editais, que é um mecanismo do Ministério da Cultura para apoiar as manifestações culturais do país. Então assim, eu acredito que mais de 50% de projetos aprovados em leis de incentivo são aprovados pra produtores que fizeram dessa questão até uma profissão. Por que hoje são várias empresas de produção de eventos que foram criadas e estão sendo criadas com esse intuito, simplesmente para se autopromoverem em torno da exploração cultural. Eu vejo assim. Por que são várias as comunidades que estão nos interiores dos estados, dos municípios que não têm nenhuma formação, nenhuma informação pra poder se adequarem e ter condições de participar desses editais. Então assim, eu acho que, resumindo, esses benefícios, eles não chegam aonde deveriam chegar, que é

⁵¹ Maria Goreth Herédia. Nora de dona Dodora e de seu Mário, que por sua vez é filho de Arthur Camilo. Não tem sua origem no tronco dos Arturos, mas casou na Comunidade e lá mora. É professora da rede pública de ensino de Minas Gerais e já trabalhou na Secretaria Municipal de Direitos e Cidadania de Contagem na área de promoção da igualdade racial.

nas pessoas, nas comunidades, que são detentoras da cultura popular brasileira, detentoras do saber.

Como pontuado por Jorge, o fato de que as políticas culturais não chegam onde deveriam chegar – ou seja, nas comunidades detentoras da *cultura popular* brasileira - é agravado pela profissionalização de produtores/as profissionais que enxergam esse nicho de acesso a recursos públicos não explorado e passam ou a se enunciar como produtores de *cultura popular* – como no caso de grupos parafolclóricos – ou a se colocarem como mediadores/as entre as culturas populares e o Estado, muitas vezes, como apontado por Jorge, se autopromovendo através da exploração cultural. Marquinhos atenta para a questão de que, embora muitas comunidades sejam detentoras dos saberes da cultura popular, estas

[...] não detêm os pré-requisitos, todos os pré-requisitos que eles exigem em muitos editais. [...] as vezes uma comunidade lá no interiorzão, bem isolada. E de repente, por um motivo ou outro fica sabendo de um edital “Olha, esse edital vai ser bom pra gente, vamo ver”. Chega, têm documentações que eles não têm aquela condição de tá preparando, de tá atendendo naquele tempo que é solicitado, às vezes não tem o conhecimento de como fazer esse documento. O próprio acesso à internet. E aí chega um cara com um notebook, que fala “Olha, eu posso fazer isso pra vocês”, mas faz da maneira que ele achar conveniente.

É a partir da constatação desta realidade de exploração cultural que os Arturos decidiram assumir o protagonismo no acesso ao Estado e na proposição de projetos para editais públicos, como discutirei na seção a seguir. Ainda assim, tal processo se deu de modo lento, pois como afirma Jorge, “Nós começamos a descobrir esses mecanismos pra beneficiar a cultura popular, pra beneficiar a cultura do afrodescendente, mas a gente não tinha assim um grande conhecimento pra nos inscrevermos nesses projetos e tal. Então só depois de muito tempo é que a gente começou.”.

4.5 Tomar as rédeas

Este processo de exploração cultural vivido pelos Arturos teve um duplo aspecto: se por um lado foi doloroso para a Comunidade, por outro mostrou aos Arturos que havia caminhos de acesso ao Estado que estavam sendo acessados por estranhos em nome deles e que esse quadro poderia ser revertido. Assim, este processo chamou a atenção dos Arturos para a necessidade de capacitação da Comunidade para tomar as rédeas na elaboração e

gestão de projetos, tomando assim o protagonismo no acesso ao Estado. Zé Bengala conta tal processo do seguinte modo:

Nós despertamos a fazer projeto de duas maneiras: uma, a necessidade, por que hoje tudo que cê vai fazer tem que fazer projeto, tem que ser a base do projeto, senão cê não consegue; e outra, na base do sofrimento, quando a gente viu que tava sendo, chegava gente aí de qualquer lugar e já chegava com um projeto na mão “Ah, pode assinar!”. Às vezes, a gente assinava e nem via mais essas pessoas. “Ah, cês vão ter tanto, cês vão ganhar tanto”. Teve até problema dentro da Comunidade. O sofrimento que eu falo é os problemas que a gente teve. Chegava na reunião aqui, apresentava “Cês têm um projeto que vai ganhar x”, e no final aquele dinheiro não vinha, a própria Comunidade “Uai, mas cadê aquele dinheiro?”.

[...]

Nisso aí é que a gente despertou. Eu acho que numa parte foi ruim, na outra parte foi boa, por que se a gente não trabalha com eles a gente ia continuar naquela, sabe? Mas na maneira que eles entraram pra trabalhar aí com a gente, que a gente viu que a coisa não era totalmente igual mostrava pra gente. Aqui era uma coisa e lá era outra. A gente pagava tudo, até o papel pra escrever a Comunidade pagava. E na hora de receber, a produtora que recebia. Aí dizia “Os Arturos vai ficar com essa parte aqui”, aí a gente foi pensando, o Jorge muito inteligente, o João, eu na época eu assinava como presidente [da Irmandade de Nossa Senhora Do Rosário], a gente reuniu e falou “Olha gente, tá na hora da gente poder assumir aí”. Até então a gente não sabia como fazer um projeto, aí tem o pessoal da Casa da Cultura, a Cristina, ajuda nós demais, a Glaura, ajuda nós demais. Aí a gente começou a trabalhar, fazer uns projetinhos, começou com projeto pequeno. E hoje, graças a Deus, com a ajuda deles, a gente ainda não é assim, sabe, ainda não tem a experiência de captação, mas a gente hoje já tem informação, que cê procura. Antigamente não procurava nada. Hoje não, hoje a gente sabe que cê tem que fazer uma captação de verbas, cê tem que fazer isso, cê tem que fazer aquilo.

Convém ressaltar, como mostrado na fala de Zé Bengala, que o processo pelo qual os Arturos passaram a assumir o protagonismo na elaboração e gestão de projetos foi permitido pela relação com mediadores/as e instituições nas quais a Comunidade confiava e que tinham uma relação mais íntima e longa com esta. Este é o caso de Glaura Lucas, pesquisadora – hoje professora da UFMG – que teve os Arturos como sujeitos de pesquisa de mestrado e doutorado. É este também o caso da Casa de Cultura de Contagem - responsável pelas políticas culturais do município – que representa um importante apoio do poder público à Comunidade. Foi através do apoio de instituições e pessoas de confiança que os Arturos passaram a se capacitar para a elaboração e gestão de projetos, montando um grupo de trabalho – formado por Arturos e por pessoas de fora da Comunidade – que passou a ser responsável por este trabalho, tendo sempre como elemento central as

demandas identificadas pela própria Comunidade. Quanto a este processo, Goreth conta que,

Então começa a surgir dentro da própria Irmandade, dentro desse grupo pensante essa ideia de organizar projetos que atendessem às demandas da própria Comunidade. E também as pessoas de fora que vinham chegando de fora da Comunidade pra fazer entrevistas, pra fazer as monografias. No caso da Glaura, por exemplo, ela veio fazer o trabalho dela e continuou como um grupo integrante da Comunidade, que ajuda a pensar.

Ainda que meu foco neste trabalho seja o âmbito federal, é necessário notar que tal processo se iniciou na relação dos Arturos com a prefeitura de Contagem, com a qual a Comunidade assinou o primeiro convênio, que destina recursos municipais à manutenção das festas. Goreth, novamente, conta sobre como se iniciou esta relação com a prefeitura:

Essa ideia da produção dos projetos não é antiga não. Ela começou antes do governo do PT [na prefeitura de Contagem, de 2005 a 2012], por que a gente vai fazer oito anos agora com o governo Marília, com o governo do PT e com a política de igualdade racial dentro da prefeitura. Mas antes, com o governo anterior, a gente conseguiu organizar um projeto onde a Irmandade conseguiu colocar aquelas demandas principais né, uma vez que a Comunidade representa o município, participa assim de outras demandas, fazia muita viagem, e a maioria das vezes a gente tinha que bancar isso tudo. E muitas vezes as contribuições que a Irmandade recebia não cobria o orçamento. Aí a própria Comunidade, a própria Irmandade fez essa proposição pra prefeitura, uma vez que representava o município e que as demandas começaram a ficar grandes - a Comunidade sendo convidada pra ir pra São Paulo, pra ir pra outros estados - e não tinha como pagar isso, pagar essas viagens, pagar os ônibus. Aí foi de onde surgiu essa ideia de propor um projeto que pudesse atender junto à prefeitura, junto ao poder público.

O projeto que, no entanto, marca para os Arturos o início de um processo de protagonismo foi o que financiou a elaboração e edição do CD-Livro Cantando e Reinando com os Arturos, no qual a história da Comunidade é contada, assim como foram gravadas cantigas de Congo e Moçambique e pontos de Candombe. O CD-Livro foi lançado em 2007, financiado pelo MinC e produzido por Geovana Jardim, produtora que foi parceira da Comunidade por certo tempo e que também foi uma figura importante neste processo de capacitação técnica dos Arturos. O texto foi redigido por Glaura Lucas em colaboração constante com os Arturos, que determinaram como sua história deveria ser contada. O sucesso deste projeto animou a Comunidade a investir na própria capacitação para a consecução da aprovação de novos projetos. Neste sentido, Goreth afirma que

E também a ideia do CD-Livro abriu demais esse leque, por que o CD-Livro foi um projeto que a Comunidade toda participou, a Comunidade viveu a produção de um projeto, a construção de um projeto, a busca de recursos pra esse projeto e viu a finalização desse projeto. O CD-Livro é que marcou um ponto culminante onde a Comunidade percebeu que eles tinham capacidade de fazer, que tinham condições e que tinham pessoas também que tinham condições de ajudar. O CD-Livro foi produzido pelo próprio pessoal da Comunidade. Então as músicas foram escolhidas pelo pessoal da Comunidade, o próprio texto foi escrito com a gente acompanhando.

Outro passo importante nesse processo, assim como no de proteção das tradições sagradas da Comunidade, foi a criação do grupo de teatro e dança afro Filhos de Zambi. Sobre a criação do grupo, Jorge conta que “Ele foi criado foi no final da década de 90, me parece que 99. [...] Depois esse grupo ficou parado por algum tempo e em 2003 aí nós voltamos com mais força com esse grupo, aonde o grupo criou uma denominação diante de tudo que o grupo representa.”. Zé Bengala complementa a fala anterior pontuando que o Filhos de Zambi

Foi criado com o objetivo de atender dois sentidos: um, dar aquilo que a juventude quer, que é, eles querem uma coisa diferente, que a gente não podia ficar prendendo eles só no Congado, que acaba cê perdendo; e outra, pra eles poder também nos representar em área que os mais velhos não deixam o Congado ir. Por exemplo, nós temos uma hierarquia aqui que tudo que vai falar tem que passar pelos mais velhos. Então, as vezes alguma apresentação em palco, em algum lugar que eles acha que o Congado – que pra nós é sagrado, pra nós é o Reinado que vovô deixou – que ele não deve de apresentar, mas o grupo Filhos de Zambi pode. Aí o Filhos de Zambi faz essa parte, tá representando os Arturos da mesma maneira, mas não é o Reinado.

O Filhos de Zambi, portanto, além de aproximar os jovens das tradições da Comunidade e estimular o desenvolvimento dos talentos artísticos destes, assume também a função de representar os Arturos em espaços – como festivais de *cultura popular* - nos quais não cabe a participação dos mais velhos e nem a apresentação de manifestações culturais sagradas. Sobre este tema, Jorge afirma que é importante que as próprias comunidades tradicionais criem seus grupos não tradicionais, pois são elas que sabem como a tradição pode ser usada fora dos contextos sagrados. Jorge prossegue argumentando que

Tem evento que a gente é convidado a participar que as pessoas querem o Congado e a gente acha que às vezes, a gente chega a uma conclusão de que a

gente deve apresentar com o Congado, mas não expor os membros da Comunidade que são assim, vamos dizer, mais tradicionalistas. A gente procura respeitar os mais velhos. Por exemplo, nós tivemos no México, participando de um festival internacional de culturas populares, mas levamos um grupo jovem, que aonde nós podemos apresentar com esse grupo tanto as questões artísticas, que são preservadas pelo Filhos de Zambi, mas também mostrar para as pessoas, o público que estava no festival, as principais tradições que a Comunidade preserva que é o Congado. Então a gente sempre tem alguns eventos que a gente analisa a participação do Congado. Mas sendo um evento artístico, a prioridade é representar com o grupo Filhos de Zambi.

Como um exemplo de soluções que as próprias culturas populares dão a esta questão, Carvalho (2007) cita o grupo Filhos de Zambi. É através também do grupo Filhos de Zambi que os Arturos buscam acessar editais públicos de incentivo à cultura, tendo recentemente conseguido a premiação no Segundo Prêmio de Expressões Culturais da Fundação Palmares para a realização e circulação da peça *Abolição: um outro olhar*. Nesta peça, o Filhos de Zambi conta a história da abolição da escravatura e a vida dos/as negros/as no Brasil a partir do olhar das tradições da Comunidade, de seus objetos e personagens, mantendo uma postura crítica com relação ao racismo e à exclusão social. A peça circulou por teatros da região metropolitana de Belo Horizonte, assim como por comunidades quilombolas e/ou congadeiras de Minas Gerais.

Assim, este processo – iniciado há mais de dez anos pelos Arturos – tem se mostrado importante não apenas no que toca a proteção e preservação das tradições dos Arturos, mas também como um processo de empoderamento da Comunidade, capacitando tecnicamente e articulando politicamente os Arturos no sentido de buscarem recursos públicos para o atendimento de suas demandas e garantia de seus direitos enquanto sujeitos coletivos. Como resume Goreth:

Então o que eu acho que ajudou demais a Comunidade dos Arturos foi isso, pessoas que vieram, que tiveram sensibilidade, que gostaram da gente, que viram o potencial que a gente tinha, que viram o tanto que a gente era importante e ajudou a gente mesmo a perceber esse valor que a gente tinha, ajudou a gente a se valorizar e ao mesmo tempo nós também buscamos isso, participando daqui, ouvindo dali, participando de uma coisa ou de outra, a gente também passou a ter essa maturidade, da importância da gente participar, da gente se envolver. E aqui até hoje ainda acontece, quando a gente tem dificuldade de lidar com o assunto a gente busca pessoas que gostam da gente, que acredita na gente, que caminha com a gente, que vai ajudar a gente a fazer isso. É criar mesmo esse grupo maduro aqui que consiga fazer isso. E isso aqui nos Arturos é novo. A partir do teatro dos meninos, da política pública mesmo, da gestão relacionada às comunidades tradicionais, a questão racial, é esse entendimento mesmo, de que a gente podia buscar com as nossas próprias mãos, que a gente podia fazer.

Os Arturos se preocupam também com a manutenção deste grupo de trabalho através do qual se capacitam tecnicamente. Na minha experiência de campo tive a oportunidade de participar de uma reunião na qual era discutida a elaboração de dois projetos para editais públicos, sendo que um deles visava à construção de um centro de memória na Comunidade e na qual eram discutidos vários aspectos técnicos da elaboração do projeto: desde a justificativa baseada na história dos Arturos até os detalhes do orçamento do projeto, da planta do edifício do centro de referência e do cronograma das atividades. Além disso, há a preocupação de incluir aos Arturos de 4ª e 5ª geração neste processo. Neste sentido, dois jovens da Irmandade – Tequinho e Thiago – já fizeram cursos de capacitação na elaboração e gestão de projetos. Há, no entanto, ainda muitos desafios a serem vencidos pelos Arturos para que alcancem a autonomia no que toca a elaboração e gestão de projetos.

4.6 Políticas públicas: possibilidades e desafios para as culturas populares

Como afirma Rita Segato (2010), as lutas políticas na América Latina têm se dado cada vez mais no sentido de lutas não apenas por recursos e direitos, mas também por direitos a recursos centrados na ideia de identidade. Assim, a luta contra o sistema que o continente atravessou nos anos 1960-70, começou a se transformar, a partir dos anos 1980, em uma luta por inclusão no sistema. É neste sentido proposto por Segato que é necessário olhar a trajetória dos Arturos nos últimos vinte anos, nos quais primeiro foram alvos da exploração cultural de alguns/mas produtores/as culturais e pesquisadores/as, assim como construíram relações de confiança com alguns/mas destes/as e com instituições públicas. Em um segundo momento, os Arturos decidiram tomar as rédeas de sua relação com o Estado. Passaram a demandar não apenas recursos públicos, como também se entenderam enquanto sujeitos de direitos destes recursos. Além disso, o processo levado a cabo pelos Arturos não se limitou ao acesso a recursos públicos, como também passou a buscar o controle dos caminhos para o Estado. Ou seja, em dado momento, o acesso aos recursos se mostrou insuficiente e – para garantir o respeito às suas tradições e o atendimento das prioridades da Comunidade com estes recursos -, os Arturos identificaram a necessidade de empoderamento político e técnico para que seu acesso ao Estado não fosse mediado por terceiros.

Ainda que historicamente perseguidos, marginalizados e apropriados pelo Estado, os Arturos entendem que hoje é importante lutar pelo acesso a este. No começo do século XX, o casal fundador da Comunidade Arthur Camilo e Carmelinda Maria buscou relativo isolamento familiar na propriedade herdada de Camilo Silvério – o que permitiu a proteção da família e a realização de suas festas e rituais de maneira particular, escapando à proibição pública que por muito tempo vigorou sobre o Reinado e outras tradições afro-brasileiras (Gomes&Pereira, 2000). Já no início do século XXI, a postura de resistência cultural e política dos Arturos passa por romper este relativo isolamento e as barreiras de acesso ao Estado, seja causadas pelo desenho das políticas públicas, seja causadas pela atuação de mediadores/as. A luta por acessar o Estado parte também de uma postura crítica dos Arturos com relação a um sistema político e econômico excludente e racista. Quanto a isto, Jorge argumenta que

O que é de apoio pra população menos favorecida, e isso eu não digo só nas questões culturais, tradicionais, eu digo de modo em geral, tudo que é pra benefício das populações menos favorecidas, não tem uma divulgação e não tem uma organização pra poder atender o maior número possível das pessoas. E nas comunidades quilombolas, nas comunidades que preservam as tradições culturais afro-brasileiras, indígenas e de outras etnias, isso é maior ainda, por que não existe uma organização por parte do poder público para que atenda e atinja um grande número de comunidades. O que a gente mais vê hoje são várias empresas produtoras de evento sendo beneficiadas, e muito pouco grupos tradicionais tendo condições de ter uma formação pra poder se integrar a estes benefícios. Eu até já fiz vários comentários, uma ideia minha, né, sei lá, uma sugestão, eu já falei em alguns outros encontros aí, uma sugestão particular minha é que os municípios fizessem um levantamento de suas comunidades tradicionais com suas tradições, e a partir daí criar um projeto totalmente voltado pra essas comunidades.

Assim, os Arturos se preocupam não apenas com o acesso ao Estado, mas também com que este atue no sentido de produzir conhecimento sobre as comunidades tradicionais e promova políticas no sentido de identificar e atender às suas demandas. Com relação a este tema, Zé Bengala – fazendo a ressalva de que os Arturos têm uma boa relação com a Prefeitura de Contagem – afirma que “Falta mais um pouco de convivência entre o poder público e as comunidades. Porque o poder público ele vem muito na época de política e se viesse nas comunidades, tivesse um projeto pra alguém ir nas comunidades, ver o dia-a-dia da comunidade, vendo as necessidades da comunidade, eu acho que seria um caminho mais fácil”. Tal preocupação não diz respeito apenas à própria Comunidade, mas também com relação à comunidades tradicionais e/ou congadeiras irmãs dos Arturos, que se

relacionam historicamente com estes, existindo um sistema de troca de visitas entre elas nas festas que cada uma promove. Neste sentido, Jorge afirma que

E a gente tem experiência vivida aqui né, por que, eu às vezes participo de alguns eventos, de alguns seminários, fóruns, e aí a gente vê a dificuldade de pessoas, grupos de Congado, de vários tipos de manifestações culturais, a gente vê a dificuldade desses grupos pra manter a sua tradição, pra manter a sua cultura, que é uma dificuldade enorme. Então assim, dá dó. Ontem eu tive informação que irmãos nossos congadeiros, comunidade pequena, não tiveram condições de vir na nossa festa por que não teve dinheiro pra pagar o transporte.

Com vistas a melhorar a articulação política e a troca de experiências entre tais comunidades, foi criado o Diretório Municipal das Irmandades de Contagem, para o qual as Irmandades da cidade levam as suas demandas e discutem coletivamente estratégias de ação, buscando parcerias para a solução de problemas. É recorrente também, na fala de vários Arturos, a preocupação pelas comunidades irmãs que passam por dificuldades e carências mais graves que os Arturos.

Outro ponto que cabe destaque é que – ainda que sejam reconhecidos externamente principalmente pela *cultura popular* – os Arturos – enquanto sujeitos coletivos – têm vários caminhos de acesso ao Estado. O primeiro ponto é que, enquanto uma representante reconhecida das culturas populares, a Comunidade tem esta como uma porta de entrada importante no poder público. Como exemplo, é possível citar as duas premiações obtidas pelos Arturos no Prêmio Culturas Populares: a primeira foi no Prêmio Culturas Populares 2008 – Edição Mestre Humberto de Maracanã, no qual dona Tetane⁵² foi premiada como Mestre de Batuque; a segunda foi a premiação de seu Mário nas vagas suplementares do Prêmio Culturas Populares 2009 - Edição Dona Izabel. O prêmio de seu Mário, contudo, nunca foi pago, pois com a mudança de gestão no MinC, o pagamento das premiações suplementares foi cancelado por questões jurídicas.

Mais um exemplo deste acesso permitido pela categoria de *cultura popular* foi a participação dos Arturos na segunda edição do já citado projeto Encontro de Saberes da UnB, em 2011, para a qual atenderam os Arturos Antônio Márcio Santos (Marcinho), Joel Catarino da Silva, Jorge Antônio dos Santos e Marcos Eustáquio dos Santos (Marquinhos). Nesta ocasião, os Arturos foram mestres convidados para ministrarem três semanas de

⁵² Conceição Natalícia, da segunda geração de Arturos, filha de Arthur Camilo e Carmelinda Maria.

aulas com a temática principal do modo de fazer das caixas e gungas usadas pelas guardas de Congo e Moçambique e dos ritmos e cantos tocados com estes instrumentos. Além disso, os Arturos também ministraram duas aulas teóricas sobre a história da Comunidade e sobre o Reinado – sua história, suas festas e sua hierarquia. As aulas teóricas foram ministradas pelos Arturos dentro de sala de aula, ao passo que as aulas práticas – nas quais os/as alunos/as da disciplina construíram, sob a supervisão dos Arturos, algumas caixas e gungas – foram realizadas em uma das oficinas da UnB. Neste caso, a presença dos Arturos como docentes na UnB permitiu o que Carvalho (2010) nomeia de tríade *pensar, sentir, fazer*, como um ato único, integrado. Carvalho (2010) afirma que a universidade hipertrofiou o pensar em detrimento ao sentir e ao fazer.

O conhecimento de mestres como os Arturos permite com que os/as alunos/as desenvolvam, além do pensar, o sentir e o fazer. Nas aulas dos Arturos, além de toda a carga histórica e teórica transmitida por eles, os/as alunos/as puderam exercitar o fazer ao construírem os instrumentos e puderam exercitar o sentir ao usá-los para aprender os ritmos e cantos do Reinado dos Arturos. Outra questão levantada por Carvalho (2010) é o retorno da espiritualidade ao campo acadêmico, não como um normativismo religioso, dogmático, mas como uma forma de produzir conhecimento que foi excluída das universidades, especialmente no caso dos saberes sagrados afro-brasileiros e indígenas. Novamente, a presença dos Arturos enquanto docentes na universidade não se fez descolada da espiritualidade, pois que os saberes trazidos pelos Arturos ao Encontro de Saberes são indissociáveis de sua função sagrada enquanto formas de louvor aos ancestrais e à Nossa Senhora do Rosário. Por fim, a participação dos Arturos no projeto Encontro de Saberes enquanto mestres convidados como docentes em uma das principais universidades do Brasil é uma das ações que, ao mesmo tempo em que evidencia o reconhecimento da importância histórica e cultural dos Arturos no país, também contribui para que a Comunidade ocupe novos – e estratégicos – espaços de legitimação social e epistêmica.

Ainda outro exemplo do acesso dos Arturos ao Estado por meio da *cultura popular* foi a participação da Comunidade no já citado I Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, realizado pelo MinC em 2005. Nele, os Arturos foram representados pelo Arturo João Batista da Luz, sendo que sua fala durante uma das mesas do seminário foi transcrita para a publicação final do mesmo. Nela, João Batista afirma que “As dificuldades que temos para manter a tradição do Congado não devem ser diferentes

das demais comunidades do estado de Minas Gerais, porque nos faltam recursos, nos falta vontade do poder público e as dificuldades são imensas na área cultural, principalmente numa cultura religiosa como o Congado” (Luz, 2005, p.53). João Batista prossegue afirmando que “Essa cultura [nossa cultura] é às vezes explorada e usada pelo poder público. Muitas vezes, até chegam pesquisadores e antropólogos de dentro e de fora do Brasil para pesquisar nossa comunidade e o poder público os direciona para nós, sem nem oferecer condições necessárias para que a gente mantenha nossa cultura” (Luz, 2005, p.53). Por fim, João Batista conclui que “É muito fácil aglomerar um grupo de Congado dentro de um espaço universitário para servir de objeto de consumo ou de cobaias, e nós sentimos na pele isso que fazem com os grupos de cultura tradicional. Mas não vamos desistir por encontrarmos estas dificuldades, porque somos mais fortes que a classe dominante, que às vezes explora e não no dá retorno” (Luz, 2005, p.54).

Na fala de João Batista, portanto, fica clara a denúncia – em um raro espaço de abertura do poder público para a fala e o protagonismo das culturas populares – da apropriação e exploração sofridas pelos Arturos por parte do poder público e da academia, sem que com isso estes âmbitos promovessem, necessariamente, políticas e ações que apoiassem aos Arturos na luta pela manutenção de suas tradições. João Batista ressalta que esta é uma realidade vivida por outras comunidades e que é necessário que o poder público abra espaços para que as culturas populares levem suas reivindicações e criem projetos em conjunto com o Estado, pois que só assim “[...] poderemos levar o Congado para dentro das escolas e universidades, e não ser objeto de consumo, como tem sido feito nas comunidades de hoje” (Luz, 2005, p.54). Esta fala de João Batista remete quase que diretamente à proposta do projeto Encontro de Saberes. Cabe ressaltar que tal projeto se inicia em 2010 e que os Arturos participam dele em 2011. Assim, a proposta de trazer mestres e mestras para a universidade na condição de sujeitos produtores e transmissores de conhecimento em lugar de objetos de estudo – que é central para o Encontro de Saberes -, já aparece como uma reivindicação de um Arturo em um espaço de abertura do Estado para escutar a voz e as demandas das culturas populares em 2005. Ou seja, as culturas populares não apenas se entendem como excluídas enquanto sujeitos do meio acadêmico, como reivindicam o acesso à este, compreendendo-o como um espaço estratégico de transformação de uma realidade de exploração cultural vivenciada historicamente.

Ademais, os Arturos têm expedida pela Fundação Palmares a Certidão de Comunidade Remanescente de Quilombo, com a certificação publicada no Diário Oficial da União no dia 25/05/2005. O processo de titulação do terreno ocupado pelos Arturos ainda não foi iniciado no INCRA, contudo. Os Arturos são donos do terreno em que está situada a Comunidade, no entanto, este é uma propriedade particular herdada de Arthur Camilo Silvério e a falta da titulação coletiva da terra causa certa apreensão para as lideranças da Comunidade, já que com a urbanização crescente da região os Arturos têm sido alvos do acosso da especulação imobiliária. Ainda assim, a certificação pela Fundação Palmares reconhece os Arturos enquanto uma comunidade remanescente de quilombo e, por isso, conseqüentemente uma comunidade tradicional, de acordo com o decreto nº 6.040. Os Arturos – enquanto uma comunidade negra – também tem como uma porta de entrada no Estado as políticas de promoção da igualdade racial institucionalizadas pelos governos PT em nível nacional e também no municipal. Um exemplo disto é o já citado projeto de produção e circulação da peça *Abolição: um outro olhar* pelo Filhos de Zambi.

Ainda outro caminho é aquele das políticas de patrimônio. Com relação a estas, os Arturos foram registrados como Patrimônio Cultural Imaterial de Minas Gerais no livro de lugar. Atualmente, a Comunidade está passando pelo processo de inventariação pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA, baseado na metodologia do INRC. Junto a este, está sendo gravado um documentário sobre a Comunidade como parte do processo de inventariação, sob a realização da Rede Minas. Concluído este processo, abre-se também a possibilidade de acesso dos Arturos a políticas de salvaguarda do patrimônio mineiro.

No bojo da mudança da ordem discursiva sobre a diversidade cultural e da emergência de novos sujeitos coletivos de direito discutidas no terceiro capítulo, os Arturos viram se expandir o leque de possibilidades de acesso ao Estado e de garantia de direitos. Com isso, abriu-se o caminho para a elaboração e implementação de políticas pautadas na diversidade cultural e na diferença, assim como políticas afirmativas, inclusive no campo das políticas culturais, como os editais para produtores/as e criadores/as negros/as recentemente lançados pelo MinC. A partir deste novo contexto, o Estado passou a ser um *locus* de ação política dos Arturos no sentido de reparação histórica das perseguições e apropriações sofridas – muitas vezes – do próprio Estado. No entanto, apesar deste novo contexto ser favorável, ainda há muitas barreiras e desafios para que

Comunidades como os Arturos acessem as políticas públicas e tenham efetivados seus direitos, como discutido no terceiro capítulo. Quanto a isto, Jorge pontua que

Como você falou, nós entramos mais na lei Rouanet, nas leis de incentivo né, a lei estadual de incentivo à cultura, então agora, esse ano a gente pode conhecer mais uns outros editais que a gente se inscreveu. A gente inscreveu na FUNARTE, inscrevemos na Rouanet, a gente tá com um projeto agora no Fundo Nacional. Então assim, aos poucos nós estamos indo. A gente considera que tudo que é ligado à questão dos afrodescendentes é por um processo lento. E nós estamos dentro desse processo ainda conhecendo e aprendendo a entrar e a idealizar, formatar projetos, entrar nas leis de incentivo e, graças a Deus, tudo veio também no momento certo, por que diante de determinadas necessidades é que nós pudemos ir nos enquadrando, conhecendo, tendo mais formação e tendo condições de dar condições à Comunidade pra preservar as tradições culturais. Nós estamos ainda aprendendo, mas graças a Deus já avançamos muito. Hoje a gente pode dizer que temos um básico.

Esta é uma luta, entretanto, que os Arturos estão dispostos a travar com o mesmo afinco que a Comunidade sobrevive unida, de posse de suas terras e mantendo suas tradições há quase um século. Gostaria, portanto, de finalizar este capítulo citando a seguinte fala de Goreth:

Uma coisa que eu vi demais o tempo todo, por eu ser militante do movimento negro, o tempo todo há vinte anos atrás a gente questionava “Ah, por que ninguém fala, por que ninguém faz nada”, como se diz, abusam da gente, fazem piadinhas, constroem livros, fazem tudo em nome da gente, por quê? Por que a gente não estava lá. Nós não estávamos lá pra mostrar, pra dizer, pra sentir, pra participar. Então quem fazia, fazia do jeito dele, com o entendimento dele, com os olhos dele. Então realmente você não ia estar lá, porque não era você e quem estava não tinha essa sensibilidade. Então a partir do momento que você começa a formar, a fazer essa discussão, a trazer pra dentro de você essa necessidade de você estar lá, de você ser, de você falar por você, de você falar pelo seu povo, de você levar ansiedades que você vê da sua comunidade, aí as coisas mudam.

Os Arturos agora estão lá.

Coisa de Pele⁵³

Jorge Aragão

*Podemos sorrir, nada mais nos impede
Não dá pra fugir dessa coisa de pele
Sentida por nós, desatando os nós
Sabemos agora, nem tudo que é bom vem de fora
É a nossa canção pelas ruas e bares
Nos traz a razão, lembrando Palmares
Foi bom insistir, compor e ouvir
Resiste quem pode à força dos nossos pagodes
E o samba se faz, prisioneiro pacato dos nossos tantãs
E um banjo liberta da garganta do povo as suas emoções
Alimentando muito mais a cabeça de um compositor
Eterno reduto de paz, nascente das várias feições do amor
Arte popular do nosso chão...
É o povo que produz o show e assina a direção
Arte popular do nosso chão...
É o povo que produz o show e assina a direção*

⁵³ Disponível em <http://letras.mus.br/jorge-aragao/69362/>. Acesso 13 ago. 2013.

Conclusão

*Quilombo pesquisou suas raízes
Nos momentos mais felizes
De uma raça singular, e veio
Pra mostrar esta pesquisa
Na ocasião precisa
Em forma de arte popular.*

Nei Lopes

Propus neste trabalho o uso de *culturas populares* como uma categoria que denota sujeitos coletivos com características históricas específicas e que demandam marcos legais e políticas públicas diferenciadas. No entanto, as manifestações culturais das culturas populares foram historicamente descoladas destes sujeitos coletivos e apropriadas seletivamente por elites artísticas, discursos acadêmicos e oficiais e políticas públicas. Tal realidade deu origem a uma concepção de cultura popular enquanto um conjunto de manifestações simbólicas descoladas de sujeitos coletivos e de seus territórios, permitindo o surgimento de vários tipos de mediação das culturas populares e de sequestro das vozes destas por outros grupos sociais.

Além disso, salientei que culturas populares são grupos marginalizados que até hoje obtêm pouco reconhecimento de instâncias culturais hegemônicas e que ainda enfrentam graves barreiras no acesso a recursos e políticas públicas. Neste sentido, não se trata apenas do Estado - que historicamente se apropriou seletivamente de manifestações culturais das culturas populares para construir e implementar um projeto de nação e uma concepção de identidade nacional sem, com isso, dar condições de autonomia e cidadania para estes grupos. Trata-se também de elites intelectuais e artísticas que se apropriaram das manifestações culturais das culturas populares sem deixar de ovacionar a cultura erudita – ou *eurodita*, como diz a colega Danu Gontijo. Trata-se ainda do saber acadêmico, que teve nas culturas populares um objeto de estudo e de inventariação sem, contudo, trazer os saberes populares para dentro das fronteiras da academia enquanto sujeitos produtores de conhecimento. Ou seja, falar em marginalização e invisibilização das culturas populares não quer dizer que Estado, elites econômica e artística e academia não se interessam ou se

relacionam com estes grupos, mas sim que estes foram historicamente destituídos da condição de sujeitos, sendo objetificados por essas instituições e por esses grupos hegemônicos.

É esta realidade que deve ser transformada para que ocorra a inclusão social e o empoderamento das culturas populares. E ainda que estas sejam – e se entendam como – grupos marginais ao Estado, é com relação a este que os sujeitos das culturas populares passaram a demandar políticas públicas para o atendimento de suas demandas e a efetivação de seus direitos, como no caso dos Arturos. Como afirma Herzfeld (1997), o Estado captura e é capturado por aqueles que objetifica. Por isso, falar das culturas populares enquanto uma forma de resistência frente a um Estado que as objetifica e marginaliza não quer dizer que esta luta é necessariamente contra o Estado, mas sim que é também uma luta por acesso ao Estado, por acesso a direitos, recursos e políticas públicas que foram historicamente concentrados nas mãos das elites, especialmente no que se trata das políticas culturais. Foram e são estas, afinal, um tradicional privilégio das elites artísticas e dos/as produtores/as profissionais da alta cultura no Brasil.

Assim, identifico que tal postura é uma das novas ferramentas de resistência política das culturas populares, somadas a várias outras que se mostraram necessárias ao longo do tempo. Como exemplo posso citar o isolamento – como a realização de festas em locais distantes e durante a noite – ou mesmo a submissão a uma lógica de troca de favores em contextos coronelistas que garantia as mínimas condições materiais para a realização das festas. É importante ressaltar – como nos alerta Chauí (1989) – que focar apenas nas estratégias de resistência é também um modo de reificar as culturas populares. Em muitos momentos, estas criaram e vivenciaram relações de afeto com outros grupos sociais - inclusive com as elites - e ainda o fazem hoje. Isto, no entanto, não pode legitimar a obliteração das relações de conflito e de assimetria de poder que caracterizam tais relações e que denotam um lugar de subalternidade política, social e econômica para as culturas populares.

Por estas relações ambíguas – que vão do afeto ao favor, da assimetria ao conflito – é que se torna um desafio definir categorias operativas para que o Estado faça políticas que realmente atendam às culturas populares. Por isso que as estratégias de resistência elaboradas e colocadas em prática pelas culturas populares precisaram e precisam ser –

muitas vezes – complexas e dissimuladas. Tal resistência, portanto, se dá em um círculo que Herzfeld (1997) chama de intimidade cultural. Este, ainda que não tenha uma fronteira fixa, faz com que os grupos que habitam as margens do Estado sintam-se, em alguma medida, parte de uma sociabilidade comum, se identifiquem em alguma medida com uma narrativa de nação e também capturem e objetifiquem o Estado (Herzfeld, 1997). Para o autor,

[...] a vida social consiste em processos de reificação e essencialismo assim como de desafios a estes processos. Esta é a consequência de reconhecer o caráter estratégico do essencialismo. Desconfiar do essencialismo na teoria social não deve borrar nossa percepção quanto à sua difundida presença na vida social. Essencializar o essencialismo é inútil. (Herzfeld, 1997, p.26, tradução minha)

Nesta perspectiva, não é apenas o Estado e as narrativas hegemônicas que essencializam, mas sim todas as pessoas em todos os lugares. Ainda segundo o autor,

O Estado é pego na “sinuca de bico” de sua própria reificação. Para atingir pelo menos uma ilusão de estabilidade, o Estado deve ordenar o envolvimento das pessoas comuns; e pessoas comuns reificam, todo o tempo, em todo lugar. Elas também invocam histórias consolidadas, redescobrem na mitologia oficial alguns aspectos que servirão para suas próprias causas. (1997, p.24, tradução minha)

Assim, as culturas populares também reificam em seu cotidiano, também entendem suas próprias manifestações culturais e modos de vida enquanto tradições autênticas, enquanto patrimônios imateriais coletivos, enquanto representantes legítimos de certo tipo de cultura – às vezes até da cultura nacional - e usam destes discursos para fazerem suas demandas ao Estado e para se comunicarem com outras instituições e grupos sociais. Buscam, deste modo, que o Estado – o qual historicamente as marginalizou - atenda às suas demandas e efetive seus direitos, mantendo uma relação que é, ao mesmo tempo, de resistência e de intimidade. Como afirmam Veena Das e Deborah Poole (2004), o Estado não se constrói apenas em oposição às margens, mas também englobando estas margens e sendo constituído por elas.

As autoras prosseguem afirmando que as populações nas margens do Estado são patologizadas através de várias práticas de poder e conhecimento, mas que não se submetem passivamente a estas condições (Das&Poole, 2004). Isso não significa que

qualquer prática cotidiana das populações marginais terá o significado de resistência, mas sim que as fronteiras do Estado vão sendo estendidas e refeitas no processo de sobrevivência e luta por justiça social destas comunidades e grupos. Dessa maneira, a própria característica heterogênea e indeterminada destas margens quebra a solidez geralmente atribuída ao Estado, permitindo formas de resistência que, muitas vezes, se traduzem em um maior engajamento do Estado com estas margens (Das&Poole, 2004), ou destas margens com o Estado. A questão, portanto, é que a relação das margens - neste caso as culturas populares - com o Estado é ambígua, e o próprio processo de resistência muitas vezes se dá em termos de aproximação e reformulação do Estado, pois que o acesso destes grupos às instâncias e recursos estatais ainda é gritantemente desigual e marginal.

No caso brasileiro, trabalhei nesta dissertação com dois recortes temporais: o do segundo capítulo - que vai de 1870 até a redemocratização – marcou um período no qual os conflitos e disputas de poder em torno da categoria de cultura popular se deram a partir de uma apropriação dos elementos simbólicos produzidos pelos grupos reificados enquanto categoria social de *cultura popular*, sem que houvesse muita atenção para com os sujeitos coletivos que habitam tal categoria. Assim, a mediação do popular feita pela elite - também uma tradução - se deu pela apropriação seletiva das culturas populares através de seus elementos simbólicos; já no período de redemocratização até hoje - recorte temporal do capítulo seguinte – as culturas populares passaram a ser reconhecidas como sujeitos de direitos em vários âmbitos – comunidades tradicionais, diversidade cultural, igualdade racial, patrimônio, etc. – e a relação destas com as elites e com o Estado começou a se deslocar da mediação de elementos simbólicos para a mediação das culturas populares no acesso ao Estado e ao mercado de bens culturais.

Ou seja, a emergência das culturas populares como sujeitos de direitos nos âmbitos nacional e internacional, um novo desenho institucional de financiamento da cultura e uma nova gama de políticas públicas propiciaram o surgimento de um novo contexto político: as elites – artistas, produtores/as culturais, pesquisadores/as, gestores/as – que se apropriam das culturas populares passam a lidar não apenas com a *cultura popular* enquanto conjuntos de elementos simbólicos apropriáveis, classificáveis e colecionáveis, mas como uma imbricação destes com os sujeitos coletivos que os produzem. Mais que isso, em um cenário no qual as culturas populares emergem como sujeitos de uma nova gama de direitos, artistas-pesquisadores/as passam a se enunciar enquanto representantes da *cultura*

popular, o que, sintomaticamente, não era comum e, provavelmente, nem necessário, no período anterior.

Tal enunciação não se dá apenas por uma reverência aos mestres/as, mas também por uma estratégia política de acesso a recursos públicos destinados às culturas populares. Tal acesso é permitido porque o que o Estado entende por culturas populares não está definido claramente nos marcos legais e normativos do Estado, gerando um terreno de ambiguidade no qual a disputa pelo significado da categoria *cultura popular* torna-se também uma disputa direta por recursos públicos. Assim, muitos grupos parafolclóricos passam a se colocar como representantes da *cultura popular* tradicional, não apenas realizando um sequestro de fala com relação às culturas populares, mas acessando um lugar privilegiado de acesso a recursos públicos para a área através de uma maior capacidade técnica de elaboração, gestão e prestação de contas de projetos. Este é, talvez, o tipo mais violento de apropriação com relação às culturas populares, pois que além do sequestro de fala, tal relação resulta em uma exclusão das culturas populares do acesso ao Estado e seus recursos. Neste caso, não se trata, necessariamente, de mediação, mas de exclusão e silenciamento.

Neste cenário é importante que o Estado defina o que são culturas populares enquanto objeto de políticas públicas, a que sujeitos coletivos essa categoria se refere, quem pode e deve acessar tais recursos e por quais caminhos normativos e institucionais. Isto ainda é pouco claro e, por mais que a ação reificadora do Estado limite e cristalice experiências diversas, ela também é importante no sentido de criar canais de comunicação e de acesso a recursos e políticas públicas. Este tipo de essencialização de grupos sociais pelo Estado ocorre no caso de comunidades quilombolas e da população negra, por exemplo, que têm um acesso diferenciado a certos grupos de políticas que buscam diminuir desigualdades sociais.

Neste contexto, é essencial que as culturas populares sejam entendidas como uma categoria social que caracteriza uma alteridade que se relaciona e se sobrepõe a outras desigualdades estruturais da sociedade brasileira, como a desigualdade racial. É importante entender que o epíteto *popular* não se refere apenas a uma natureza de manifestações culturais, mas também à experiência histórica de certos grupos sociais marcados profundamente por desigualdades sociais e raciais e de acesso a serviços e recursos

públicos. Estes sujeitos coletivos existem na medida em que, a partir de experiências de vida comunitárias, várias identidades são articuladas contextualmente, como raça, *cultura popular*, quilombola, etc. Neste sentido, Sodré (1999) aponta para a importância que as comunidades tiveram nos processos de luta política dos afrodescendentes, não como uma formação social homogênea e fixa, mas sim como um processo sociocultural caracterizado por uma solidariedade interativa e que agregou em uma experiência coletiva de exclusão um alto grau de heterogeneidade. Assim, na medida em que vários tipos de políticas afirmativas pautadas na diferença vão sendo institucionalizadas pelo Estado, a interseccionalidade de desigualdades vividas por uma comunidade como a dos Arturos se transforma, também, em várias portas de acesso ao Estado e as diferentes instituições responsáveis por tais políticas devem dialogar entre si. Por isso, o que faz um grupo social ser *cultura popular* não é a mera enunciação enquanto tal – embora isto também seja relevante –, mas a experiência de vida coletiva marcada por alteridades fundantes do processo de formação nacional brasileira.

Retorno agora à afirmação de Herzfeld (1997), de que tanto o Estado como as pessoas reificam o tempo todo e que advogar pelo fim das reificações nem sempre é a solução mais viável, ou mesmo a mais interessante. A reificação contextual de algumas identidades – como discute Segato (2005; 2010) – muitas vezes é uma ferramenta importante na luta por direitos e recursos. Ainda sobre a reificação, Santos (1996) afirma que não podemos escapar dela, mas que o importante, portanto, é manter a consciência alerta para aquilo que estamos reificando. Carvalho (1991), por sua vez, afirma que é possível sustentar uma noção de tradição que não seja reificada e que seja compatível com uma visão dinâmica de identidade.

Por isso, advoguei no terceiro capítulo por uma definição de culturas populares que, ao mesmo tempo, reifica e cristaliza em alguma medida as experiências tão diversas das culturas populares no Brasil sem deixar de permitir uma visão dinâmica destas e de suas relações com outros grupos sociais e com outros repertórios simbólicos. Acredito que esta opção é mais interessante que a manutenção de um histórico de apropriação seletiva e mediação das culturas populares que – como no caso dos Arturos – tem permitido e legitimado uma série de violências simbólicas e materiais para com estas. É preciso, pois, reconhecer os problemas e os limites da reificação de um grupo social pelo Estado, mesmo que o objetivo da reificação seja o acesso a recursos e políticas públicas. Por isso,

mecanismos de participação políticas das culturas populares neste processo são essenciais, especialmente para que a elaboração de marcos legais e o desenho de políticas realmente atendam às suas demandas enquanto sujeitos coletivos.

É imprescindível que o Estado reconheça a importância das culturas populares não apenas na dimensão discursiva de sua ação, mas também em seus marcos legais e na formulação e implementação de políticas públicas. Como afirma Carvalho (1991), usando o exemplo do Bumba Meu Boi, este já é distinto do que era há cinquenta anos e certamente será diferente daqui outros cinquenta anos, caso continue a existir. No entanto, este “[...] continua sendo um símbolo privilegiado para que pensemos, a partir dele, questões de identidade nacional e regional, integração comunitária, conflitos sociais e políticos, estética, religiosidade, tecnologia, vida, etc.” (Carvalho, 1991, p. 19), assim como é relevante que “[...] prossiga com sua dimensão social e ideológica capaz de ser continuamente reinterpretada, ressignificada e ressemiotizada por distintos membros da comunidade de cultores, porém que possa também sobreviver enquanto um lugar de fala (ou de falas) que não se desfaz; que muda, mas que não se desintegra totalmente.” (Carvalho, 1991, p.19, grifos no original).

As culturas populares, portanto, são dinâmicas e mudam com o tempo tanto na dimensão das relações internas de seus grupos e comunidades, como nas relações destes com outras dimensões da vida social, como a academia, o mercado de bens culturais e o Estado. Entretanto, a compreensão destas como lugares de fala de um conjunto de grupos sociais que, ainda que heterogêneos, representam uma parcela marginalizada da população não pode ser perdida de vista. Neste sentido, as culturas populares têm – como afirma Carvalho (1992, p.120) sobre as tradições folclóricas – um potencial revelador dos dilemas da sociedade brasileira atual, pois que os grupos sociais marginalizados detentores dos saberes populares são os “[...] alter-egos – os vizinhos, pode-se dizer – dos acadêmicos da vida urbana sofisticada.” (Carvalho, 1992, p.122).

Por fim, é preciso deixar claro que a mera celebração da *cultura popular* nunca foi – e é cada vez menos – suficiente para as culturas populares. Pois que quando celebrada, a *cultura popular* foi peça de museu a ser recolhida e colecionada, foi influência estética para sanar a curiosidade pelo exótico das vanguardas artísticas, foi a cor autóctone da nação moderna, foi a criação coletiva de grupos marginais em contraste com a obra

individual do artista erudito, foi o *show* que o turista consumiu ansioso como uma experiência autêntica de um passado perdido, foi a apresentação efêmera e mal remunerada que antecedeu os longos e bem pagos *shows* dos artistas *pop* nas celebrações cívicas, foi palavra nos discursos populistas de governantes sem ser dotação no orçamento público, foi objeto de projetos culturais para editais públicos sem ser proponente, foi percussão negra diminuída no samba embranquecido dos apartamentos de Copacabana, foi estética apropriada pela classe média descolada que forma grupos parafolclóricos e promove festivais, foi elemento simbólico que circulou sem a circulação de seus detentores. Foi cultura que circulou sem sujeito. Já é hora para que isso acabe.

Referências Bibliográficas

ABREU, Martha. *Cultura popular: um conceito e várias histórias*. In: _____; SOIHET, Rachel (orgs.). *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. P.83-102.

ACCO, Marco. *Diálogos e políticas para inclusão das culturas populares*. In: *Anais do I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e do II Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2007. P. 63-65.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *Gestão ou gestão pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea*. In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antônio Albino Canelas (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. P. 61-86.

ALVES, Elder P. Maia. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Maceió: EdUFAL, 2011a.

_____. *O lugar das culturas populares no sistema MinC: o sertão e a institucionalização das políticas culturais para as culturas populares*. In: _____. *Políticas culturais para as culturas populares no Brasil contemporâneo*. Maceió: EdUFAL, 2011b. P. 125-169.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987 [1941].

BARBALHO, Alexandre. *Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença*. In: _____; RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. P.37-60.

BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1955].

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BOTELHO, Isaura. *A política cultural e o plano das ideias*. In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antônio Albino Canelas (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. P.109-132.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Peões, pretos e Congos: trabalho e identidade étnica em Goiás*. Brasília: Editora UnB, 1977.

_____. *O que é folclore*. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

BRASIL. Constituição. Constituição [da] República Federativa do Brasil. Brasília: Senado Federal, 1988.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências.

BRASIL. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências.

BRASIL. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais e dá outras providências.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGC, 2009.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. 4ª edição. São Paulo: EdUSP, 2008.

CARNEIRO, Edison. *O folclore do negro*. Revista Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro, CDFB/MEC, V.1, p. 28-37, 1961.

_____. (org.). *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Agir, 2005 [1950].

_____. *Dinâmica do Folclore*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [1965].

CARTA do Folclore Brasileiro. In: *Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore*. Rio de Janeiro: Serviços de Documentação/Ministério das Relações Exteriores, V.1, p. 77-85, 1952.

CARVALHO, José Jorge de. As duas faces da tradição: o clássico e o popular na modernidade latino-americana. *Série Antropologia*, Nº. 109, Brasília: UnB, 1991. P.01-28.

_____. *Os estudos de folclore na pós-graduação em Antropologia no Brasil*. In: SNEPP, São José dos Campos: Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 1992. P. 113-123.

_____. *O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna*. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. P.23-38.

_____. *Metamorfozes das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento*. In: *Celebrações e Saberes da Cultura popular*. Rio de Janeiro: CNFCP/IPHAN, Série Encontros e Estudos, 2004. P. 65-83.

_____. *Contra a pirâmide de prestígio e por ações afirmativas*. In: *Anais do I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura Brasília, 2005. P. 34-37.

_____. *Espetacularização e canibalização das culturas populares*. In: *Anais do I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e do II Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2007. P. 78-101.

_____. *Los estudios culturales en América Latina: interculturalidad, acciones afirmativas y Encuentro de Saberes*. Tabula Rasa, Bogotá, Nº12, P.229-251, 2010.

_____. *Universidades empobrecidas de conhecimento*. Revista Escola Viva, Brasília, Nº 03, P.21-27, 2011.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Culturas populares: múltiplas leituras*. In: *Anais do I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura Brasília, 2005. P. 28-33.

_____; ARAÚJO, Silvana Micelli; BARROS, Myriam Lins de; SOUZA, Marina Mello e; VILHENA, Luis Rodolfo da Paixão. *Os Estudos de Folclore no Brasil*. In: . *Reconhecimentos: Antropologia, folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. P.72-99.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. 5ª edição. Campinas: Papyrus, 2008 [1974].

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisando um conceito historiográfico*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, V.08, Nº16, P. 179-192, 1995.

CHATTERJEE, Partha. *The Politics of the Governed: Reflections on Popular Politics in Most of the World*. New York: Columbia University Press, 2004.

CRENSHAW, Kimberlé. *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero*. Estudos Feministas, Florianópolis, V.10, Nº 1, p.171-188, 2002.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DAS, Veena; POOLE, Deborah. *State and its margins: comparative ethnographies*. In: _____; _____ (orgs.). *Anthropology in the margins of state*. Santa Fe, School of American Research Press, 2004. P. 3-33.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 5*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DUARTE, Luiz Fernando. *Comentários*. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. P. 127-136.

ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1963.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1978].

FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber: ditos e escritos, vol. IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

GIL, Gilberto. *Palavras do Exmo. senhor Ministro da Cultura Gilberto Passos Gil Moreira*. In: *Anais do I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e do II Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2007. P. 29.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.

_____; _____. *Ouro preto da palavra: narrativas de preceito do Congado em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1999.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

HERZFELD, Michael. *Cultural intimacy: social poetics in the nation-state*. New York/London: Routledge, 1997.

INGOLD, Tim. *Two reflections on ecological knowledge*. In: ORTALLI, G.; SANGA, G. (orgs.). *Nature knowledge: ethnoscience, cognition, identity*. New York: Berghahn, 2004. P. 301-311.

IPHAN. *Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão: dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Luís: IPHAN/MA, 2011.

JOBERT, Bruno. *Une approche dialectique des politiques publiques*. L'Heritage de l'État en action, Paris, Pôle Sud, P.43-54, 2004.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LUCAS, Glaura. *Música e tempo nos rituais do Congado mineiro dos Arturos e do Jatobá*. Tese (Doutorado em Música). – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

LUZ, João Batista da. *O Congado: uma tradição a zelar*. In: *Anais do I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura Brasília, 2005. P. 53-54.

MAMBERTI, Sérgio. *Culturas populares brasileiras: a esperança de construir um futuro*. In: *Anais do I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura Brasília, 2005. P. 118-121.

MANEVY, Ranulfo Alfredo. *Cultura, novos modelos de desenvolvimento*. In: *Anais do I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e do II Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2007. P. 56-58.

MIDDLEJ, Suylan. SILVA, Frederico A. Barbosa da. *Políticas públicas culturais*. In: _____; _____ (orgs.). *Políticas públicas culturais: a voz dos gestores*. Brasília: IPEA, 2011. P. 15-36.

MOISÉS, José Álvaro. *José Álvaro Moisés*. In: MIDDLEJ, Suylan. SILVA, Frederico A. Barbosa da (orgs.). *Políticas públicas culturais: a voz dos gestores*. Brasília: IPEA, 2011. P. 106-119

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

OIT. *Convenção nº 169 da OIT sobre povos indígenas e tribais e Resolução referente à ação da OIT sobre povos indígenas e tribais*. Genebra, 1989.

OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Ciências Sociais, 2010.

ONU. *Declaração de Durban*. III Conferência Mundial de Combate ao Racismo, Discriminação Racial, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata, Durban, 2001.

ORTIZ, Renato. *Notas históricas sobre o conceito de cultura popular*. Helen Kellogg Institute for International Studies: University of Notre Dame, 1986.

_____. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho D'água, 1992.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Julio Cesar. *O conceito de cultura na Constituição Federal de 1988*. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Anais eletrônico, Salvador: UFBA, 2008. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14112.pdf>>. Acesso em 12 mar. 2013.

PITOMBO, Mariela. *A diferença como bem universal: a noção de diversidade cultural no discurso da UNESCO*. In: ALVES, Elder P. Maia (org.). *Políticas culturais para as culturas populares no Brasil contemporâneo*. Maceió: EdUFAL, 2011. P.89-124.

PORTA, Paula. *Economia da cultura: um setor estratégico para o país*. 2008. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2008/04/01/economia-da-cultura-um-setor-estrategico-para-o-pais/>. Acesso em: 06 jun. 2012.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade, poder, globalização e democracia*. São Paulo, Novos Rumos, Ano 17, N.º 37, p. 04-28, 2002.

RAMOS, Arthur. *O folclore do negro no Brasil: demopsychologia e psychanalyse*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

REDE DAS CULTURAS POPULARES E TRADICIONAIS. *Carta de princípios*. 2012. Disponível em: <<http://www.famalia.com.br/?p=10169>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. 3ª edição. São Paulo: Landy, 2008 [1885].

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios*. In: BARBALHO, Alexandre; _____ (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. P.11-36.

_____. *Políticas culturais no Brasil: passado e presente*. _____; ROCHA, Renata. *Políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, 2012. P.29-48.

_____. *Plano Nacional de Cultura em debate*. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, V.2, p.59-72, 2008a.

_____. *Políticas nacionais de cultura: o documento de 1975 e a proposta do governo Lula/Gil*. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, V.2, p.73-90, 2008b.

SANTOS, José Reginaldo dos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ:IPHAN, 1996.

SARKOVAS, Yacoff. *Caminhos e descaminhos culturais do governo FHC*. 2003. Disponível em: <<http://comatitude.com.br/2003/02/01/os-caminhos-e-descaminhos-culturais-do-governo-fhc/>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

SARKOVAS, Yacoff. *O incentivo fiscal à cultura no Brasil*. *Revista D'Art*, São Paulo, V., p.22-28, 2005. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/dart12%20o%20incentivo%20fiscal%20E%20cultura%20no%20brasil.pdf>. Acesso em 07 jul. 2013.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. *Sílvio Romero: hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEGATO, Rita Laura. *A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular*. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. P.13-21.

_____. *Raça é signo*. Série Antropologia, Brasília, DAN-UnB, Nº 372, P.1-16, 2005.

_____. *Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje*. Crítica y Emancipación, Buenos Aires, V.3, p.11-44, primer semestre 2010.

SHIRAIISHI NETO, Joaquim. *A particularização do universal: povos e comunidades tradicionais em face das Declarações e Convenções Internacionais*. In: _____ (org.); *Direito dos povos e comunidades tradicionais no Brasil*. Manaus: UEA, 2007.

SILVA, Luiz Roberto do Nascimento e. *Luiz Roberto do Nascimento e Silva*. In: MIDDLEJ, Suylan. SILVA, Frederico A. Barbosa da (orgs.). *Políticas públicas culturais: a voz dos gestores*. Brasília: IPEA, 2011. P. 79-91.

SIGNATES, Luiz. *Estudo sobre o conceito de mediação*. In: *Novos Olhares - Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos*. São Paulo: ECA/USP, Ano I, n. 2, 1998. P. 37-49.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [1976].

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 1999.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STOREY, John. *Cultural theory and popular culture*. London: Pearson/Prentice Hall, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art, 1988.

TURINO, Célio. *A cultura como energia criadora dos cidadãos*. In: *Anais do I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e do II Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2007. P. 67-70.

UNESCO. *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*. Paris, 1989.

UNESCO. *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Paris, 2003.

UNESCO. *Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Paris, 2007.

VELHO, Gilberto. *Biografia, trajetória e mediação*. In: _____; KUSCHNIR, Karina. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. P.13-28.

VIANNA, Letícia. *O rei do meu baião: mediação e invenção musical*. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. P.61-88.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE: Editora FGV, 1997.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [1981].

WEFFORT, Francisco Correia. *Francisco Correia Weffort*. In: MIDDLEJ, Suylan. SILVA, Frederico A. Barbosa da (orgs.). *Políticas públicas culturais: a voz dos gestores*. Brasília: IPEA, 2011. P. 91-106.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Anexo I - Entrevistas utilizadas na dissertação:

1. Maria Goreth Herédia (Goreth) – entrevista realizada em 14 de julho de 2012;
2. Jorge Antônio dos Santos (Jorge) e Marcos Eustáquio dos Santos (Marquinhos) – entrevista realizada em 16 de dezembro de 2012;
3. José Bonifácio da Luz (Zé Bengala) – entrevista realizada em 13 de maio de 2013.

Anexo II - Texto original dos trechos de obras em língua estrangeira citados na dissertação:

P.34 - Veena Das e Deborah Poole (2004, p.09):

“[...] so much of the modern state is constructed through its writing practices. We recognize that the documentary and statistics-gathering practices of the state are all intended, in some sense, to consolidate state control over subjects, populations, territories and lives.”;

P.35-36 – Bruno Latour (2005, p.162, grifos no original):

“[...] the body politic was supposed, by construction, to be *virtual, total, and always already there*. There is not wrong with this since it had to solve the impossible problem of political *representation*, fusing the many into one and making the one obeyed by the many.”;

P.36 - Michael Herzfeld (1997, p.02):

“Converts revolution into conformity, represents ethnic cleansing as national consensus and cultural homogeneity, and recasts the sordid terrors of emergence into a seductive immorality. Because it is grounded in an idiom of social immediacy, however, this historical streamlining never quite succeeds in concealing a residual sense of contradiction. That sense may provide opportunities for critique, and eternal truths can have surprisingly short lives”;

P. 36 - Michael Herzfeld (1997, p.21):

“This adherence to a static cultural ideal has a surprising and presumably consequence: not only does it ground certain permissible forms of debate but it also permits and perhaps even encourages the day-to-day subversion of norms”;

P.44 – Bruno Jobert (2004, p.46):

“Le référentiel est une représentation structurée qui organise la transaction entre les protagonistes d’une politique publique.” ;

P.86 – Partha Chatterjee (2004, p.04):

“[...] is symptomatic of the transition that occurred in modern politics in the course of the twentieth century from a conception of democratic politics grounded in the idea of popular sovereignty to one in which democratic politics is shaped by governmentality.”;

P.87 - Partha Chatterjee (2004, p.57, grifos no original):

“[...] politics of the governed: *to give to the empirical form of a population group the moral attributes of a community.*”;

P.105 – Tim Ingold (2004, p.302):

“[...] knowing is not a matter of being in possession of information handed down from the past, but is rather indistinguishable from the life-activity of the organism-person in an environment that has itself been, and continues to be, fashioned through the activities of predecessors and contemporaries.”;

P.109-110 – Tim Ingold (2004, p.307):

“[...] when local people say ‘that’s the way we do things here’, they are referring to knowledge that only makes sense in the context of their involvement in a familiar environment.”;

P.158 – Michael Herzfeld (1997, p.26):

“[...] social life consists of processes of reification and essentialism as well as challenges to these processes. This is the corollary to recognizing the strategic character of essentialism. Distrust of essentialism in social theory should not blur our awareness of its equally pervasive presence in social life. Essentializing essentialism is pointless.”;

P.158 – Michael Herzfeld (1997, p.24):

“The state is caught on the horns of its own reification. To achieve at least an illusion of stability it must command the active involvement of ordinary people; and ordinary people reify, all the time, everywhere. They too invoke solidified histories, rediscovering in the official mythology some aspects that will serve their own cause.”